



**UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MATO GROSSO
CÂMPUS UNIVERSITÁRIO DE TANGARÁ DA SERRA**



**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS
DOUTORADO EM ESTUDOS LITERÁRIOS**

JOSÉ CARLOS PATRÍCIO

***SE CORRER O BICHO PEGA, SE FICAR O BICHO COME: A (RE)CONSTITUIÇÃO
DE UMA CIDADE DE DEUS***

Tangará da Serra-MT

2022

JOSÉ CARLOS PATRÍCIO

***SE CORRER O BICHO PEGA, SE FICAR O BICHO COME: A (RE)CONSTITUIÇÃO
DE UMA CIDADE DE DEUS***

Tese de Doutorado em Estudos Literários apresentada ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Estudos Literários (PPGEL), da Universidade do Estado de Mato Grosso “*Carlos Alberto Reyes Maldonado*” (Unemat), como exigência final à obtenção de Título de **Doutor em Estudos Literários**.

Orientadora: Profa. Dra. **Walnice Aparecida de Matos Vilalva**

Tangará da Serra-MT

2022

PATRÍCIO, José Carlos.

P314s Se Correr o Bicho Pega, SE Ficar o Bicho Come: A
(Re)Constituição de uma Cidade de Deus / José Carlos
Patrício - Tangará da Serra, 2023.
147 f.; 30 cm.

Trabalho de Conclusão de Curso (Tese/Doutorado) - Curso
de Pós-graduação Stricto Sensu (Doutorado) Estudos Literários,
Faculdade de Ciências Sociais Aplicadas e Linguagem, Câmpus
de Tangara da Serra, Universidade do Estado de Mato Grosso,
2023.

Orientador: Walnice Aparecida de Matos Vilalva

1. Literatura Brasileira. 2. Cidade de Deus. 3.
Marginalização Social. I. José Carlos Patrício. II. Se Correr o
Bicho Pega, SE Ficar o Bicho Come: A (Re)Constituição de uma
Cidade de Deus: .

CDU 821.134.3(81).09

JOSÉ CARLOS PATRÍCIO

***SE CORRER O BICHO PEGA, SE FICAR O BICHO COME: A (RE)CONSTITUIÇÃO
DE UMA CIDADE DE DEUS***

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Walnice Aparecida Matos Vilalva
Orientadora/Presidenta

Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Estudos Literários (PPGEL)
Universidade do Estado de Mato Grosso (Unemat)

Prof. Dr. Edson Flávio Santos
Convidado Interno/Avaliador

Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Estudos Literários (PPGEL)
Universidade do Estado de Mato Grosso (Unemat)

Prof. Dr. José Eduardo Martins de Barros Melo
Convidado Externo/Avaliador

Curso de Licenciatura em Letras
Universidade Federal de Rondônia (UNIR)

Prof. Dr. Abílio Pacheco de Souza
Convidado Externo/Avaliador

Instituto de Linguística, Letras e Artes
Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará (UNIFESSPA)

Prof. Dr. Paulo Jorge Martins
Convidado Externo/Avaliador

Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Linguística (PPGL)
Universidade da Amazônia (UNAMA)

APROVADO EM: 17/10/2022

Aos meus ancestrais, os quais me constituíram e ainda me constituem.

AGRADECIMENTOS

A Olódùmarè, por ter permitido que tudo fosse criado.

A Oxóssi Ibualamo, que permitiu o desprendimento de uma ínfima partícula de sua essência para minha constituição.

Aos meus ancestrais que, mesmo sob todo furto de suas existências, chegaram até a mim e possibilitaram que eu chegasse até aqui. Aos Patrícios, Gonçalves, Pereiras e Costas que, nominalmente, me constituíram. Aos iorubás, angolas, jeje-mahin, efon e demais nações que ainda me constitui.

À Maria Corina de Jesus Patrício, única mulher que me virou a cabeça.

Ao pedaço de mim, à metade devolvida a mim, amor, meu grande amor, João Bosco da Silva.

À professora Dr.^a Walnice Vilalva que, nas orientações ou conversas informais, sempre me faz ver o texto literário com infinitas possibilidades de análises.

Aos membros do *Ilê Okowòdo Asè Iyà Lomin'Osá*, casa de axé onde recarrego minhas forças sempre que preciso.

Ao Márcio Alves da Silva, companheiro que ouviu, debateu e contribuiu com sugestões sobre o objeto de análise.

À Luciene Candia, pelas correções, sugestões e disposição para ouvir lamentos e lamúrias.

Aos professores que gentilmente aceitaram o convite para a constituição das bancas de qualificação e defesa e todas as contribuições dadas.

À Unemat, universidade onde iniciei minha vida acadêmica.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela bolsa de estudos concedida, sem a qual, possivelmente, não teria conseguido dedicar-me a contento nessa empreitada.

Por condoer-se com o clamor da terra, as divindades, uma a uma, não levaram à porção pedida por Olódùmarè para a criação do ser Humano. Todavia, Iku não deu ouvidos às lamentações desta e entregou o barro para a devida função. Por ter trazido a lama, a ele também coube a função de devolvê-la, ou seja, o retorno à matéria primordial.

RESUMO

A presente tese tem, como objeto de investigação, a obra intitulada: “*Cidade de Deus*”, do escritor carioca Paulo Lins. Lançado em 1997, o romance registra o nascimento de uma das maiores favelas brasileiras, trazendo o cotidiano de seus moradores permeado pela violência social, econômica, passional e, sobretudo, criminal. Por conseguinte, o estudo tem, como objetivo, ainda, investigar como a marginalização é configurada na *diegese* de *Cidade de Deus*, atentando-se às características que compõem as personagens, desde às várias linguagens que expressam as gírias do mundo do crime e do tráfico, às variações linguísticas, concernentes, por exemplo, ao português informal e aos frequentes usos de palavras de baixo calão e/ou consideradas chulas até, em suma, à dinâmica das ações das personagens que a obra emprega para realçar a narrativa. Partindo dessas questões, propõe-se uma averiguação da *diegese* a partir das experiências das personagens, ancorados nas concepções de Benjamin (1987) do narrador enquanto um mediador da própria experiência e/ou da experiência alheia, assim como acerca da palavra autoritária e persuasiva, considerando, para tal, as concepções assertivas de Bakhtin (2010).

Palavras-chave: Literatura Brasileira. *Cidade de Deus*. Marginalização Social.

ABSTRACT

This thesis has as its research object the work *City of God*, by the Carioca writer Paulo Lins. Released in 1997, the novel tells the story of the birth of one of the largest Brazilian favelas, describing the day-to-day life of its inhabitants as permeated by social, economic, passionate, and criminal violence. Therefore, this research has as its objective to investigate how marginalization is represented in the diegesis of *City of God*, observing the characteristics that make up the characters, such as the argot used in the criminal and traffic words, the linguistic variations, such as the informal Portuguese and the frequent use of vulgar lingo, and the dynamic of the characters actions described in the work to enhance the narrative. Departing from this question, an analysis of the diegesis from the characters experiences is proposed, based on Benjaminian (1987) thinking of the narrator as a mediator of its own or someone else's experience, as well as authoritarian and persuasive writing, as defined by Bakhtin (2010).

Keywords: Brazilian literature; *City of God*; social marginalization.

RÉSUMÉ

Cette thèse a pour sujet de recherche, le livre intitulé: “*Ville de Dieu*”, de l’écrivain Paulo Lins de Rio de Janeiro. Ce roman publié en 1997 parle du début d’un des plus grands bidonvilles brésiliens, montre le quotidien de ses résidents marqué par la violence sociale, économique, passionnelle et, surtout, criminelle. Par conséquent, l’étude a aussi pour objectif, rechercher comment la marginalisation est configurée dans la *diégèse* de *Ville de Dieu*, en étant attentif aux caractéristiques qui composent les personnages, comme les plusieurs façons de communication qui expriment les argots du monde de la criminalité et du trafic de drogues, les variations linguistiques concernant le portugais informel et aux fréquents usages de gros mots et des expressions considérées bizarres, en bref, la dynamique des actions des personnages que *l’œuvre* utilise pour améliorer le récit. Au considérer ces questions, on propose une enquête de la *diégèse* à partir des expériences des personnages, ancré dans les conceptions de Benjamin (1987) du narrateur en tant qu’un médiateur de sa propre expérience et/ou de l’expérience d’autres, ainsi que sur la parole autoritaire et persuasive, en ayant comme fondations les conceptions assertives de Bakhtin (2010).

Mots-clés: Littérature Brésilienne. *Ville de Dieu*. Marginalisation Sociale.

LISTA DE ABREVIATURAS, SIGLAS E SÍMBOLOS

MT	Mato Grosso;
PPGEL	Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Estudos Literários;
RJ	Rio de Janeiro;
Unemat	Universidade do Estado de Mato Grosso “ <i>Carlos Alberto Reyes Maldonado</i> ”;
Unicamp	Universidade Estadual de Campinas.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO

	13
1. À MARGEM: SENTIDOS E REPRESENTAÇÕES	23
1.1 MARGEM E MARGINALIDADE: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES	23
1.2. DIÁLOGO COM A TRADIÇÃO: CABELEIRA, DE CIDADE DE DEUS (1997) E CABELEIRA, DE FRANKLIN TÁVORA (1998)	32
2. A NOVA FAVELA EM CIDADE DE DEUS	55
2.1 A ‘NEOFAVELA’ COM OS VELHOS ASPECTOS	55
3. DISCURSO E PRÁTICA EM CIDADE DE DEUS	73
3.1 A POBREZA DA EXPERIÊNCIA E OS VÁRIOS DISCURSOS	73
3.2 CALA A BOCA JÁ MORREU, QUEM MANDA NA MINHA BOCA, SOU EU: A PALAVRA AUTORITÁRIA E A PALAVRA PERSUASIVA EM <i>CIDADE DE DEUS</i>	101
CONSIDERAÇÕES FINAIS	129
REFERÊNCIAS	136
ANEXO A: ENTREVISTA COM PAULO LINS	140
ANEXO B: POEMA DE PAULO LINS	149

INTRODUÇÃO

Abandono social, pobreza, marginalidade, criminalidade e violência. Tais assuntos perpassam a obra de Paulo Lins (1997) intitulada: “*Cidade de Deus*”¹, objeto de pesquisa da presente tese, os quais são substanciosos para a análise empreendida nesta pesquisa. Lançado em 1997 pela Editora Companhia das Letras, o romance resultou em um dos primeiros trabalhos literários de Lins. O autor integrou o projeto intitulado: “*Crime e criminalidade nas classes populares*”, coordenado pela antropóloga Alba Zaluar. Foi a partir dos relatos obtidos pelas entrevistas com os moradores, juntamente com as matérias jornalísticas dos jornais “*O Globo*”, “*Jornal do Brasil*” e “*O Dia*”, que noticiavam a guerra entre traficantes no conjunto de favelas que compunham a Cidade de Deus, que o escritor construiu a obra em questão, a qual discorre sobre o nascimento deste importante complexo de favelas da cidade do Rio de Janeiro-RJ, com um marco temporal de três décadas, perpassando os anos de 1960, 1970 e 1980.

Concomitante com o lançamento do romance, o professor e crítico literário Roberto Schwarz publicou a obra intitulada: “*Uma aventura artística incomum*”, em 1997, uma resenha de *Cidade de Deus*, em matéria para o jornal *Folha de São Paulo*. Esse fato implica em duas situações, a saber: a importância do resenhador e do veículo propagador da resenha. Schwarz (1997) figura como um dos mais renomados críticos literários brasileiros na atualidade. Essa condição, talvez, esteja diretamente ligada ao veículo propagador da resenha, o jornal *Folha de São Paulo*, o qual foi considerado um dos mais renomados jornais do Brasil, circulando, predominantemente no eixo da região Sudeste do país, com o público-alvo constituído de uma camada considerável de intelectuais brasileiros. A resenha de Schwarz (1997), a contar pelo seu título², além de saudar o romance enquanto um acontecimento ressalta, também, os pontos literários robustos explorados pela obra: a abordagem do conteúdo e os vários pontos tocados pela *diegese*, que conferiu um grande número de páginas sem, com isso, tornar a leitura maçante ou enfadonha e, ainda, acerca da estrutura do romance que possibilita uma leitura bastante rápida.

Diferentemente de Schwarz (1997), autor que realçou os aspectos que conferem à *Cidade de Deus* o status de um bom romance, contribuindo em seu volume de vendas, Elaine

¹ Como o romance de Paulo Lins recebe o mesmo nome do espaço ao qual retrata, adotamos o termo *Cidade de Deus*, em itálico, para designar a obra, ao passo que Cidade de Deus, sem nenhum grifo, designará o espaço geográfico contido no romance. Todas as citações aludidas à *Cidade de Deus* referem-se à 1ª edição da obra, publicada em 1997, pela Editora Companhia das Letras.

² Indicação de leitura sobre esse assunto. Disponível em: <https://www.google.com/url?q=https://www1.folha.uol.com.br/1997/9/07/mais/24.html&sa=D&source=docs&ust=1663244692460926&usg=AOvVaw1JT4Mbgsc6HUjYICN6rBW5>. Acesso em: 20 fev. 2020.

Aparecida Dutra, em sua dissertação intitulada: “*Cidade de Deus: a banalização da violência como discurso*”, defendida em 2005, sugere que os conteúdos abordados: exclusão social, pobreza, discriminação racial, dentre outros assuntos emergentes; bem como a inclusão de *Cidade de Deus* (1997) enquanto indicação de leitura para os vestibulares do ano 2000, aliados ao processo de valorização da cultura afro-brasileira, contribuíram significativamente para a divulgação e vendagem do romance.

Em 2002, houve a adaptação do romance *Cidade de Deus* para o cinema, fato possibilitado, em partes, pela estrutura do enredo ser próxima à estrutura de um roteiro cinematográfico, alcançando grande sucesso de público³. O êxito da versão fílmica faz com que se crie uma expectativa de correlacionar o romance ao filme sempre que aquele é analisado, o que foge aos propósitos desta pesquisa. Ainda que a abordagem seja interessante, considerando que amplia o debate sobre literatura e cinema, o repertório desta Tese é o romance *Cidade de Deus*, com foco analítico na estrutura e composição do romance. Como já mencionado, a edição tomada como objeto de pesquisa é a primeira edição, a de 1997. Optou-se por essa decisão considerando o fato da primeira edição estar mais próxima dos materiais originais que inspiraram a obra, dos quais: as entrevistas e matérias jornalísticas. Essa decisão, mesmo ciente de que as obras posteriores a 1997 seriam revistas e ampliadas, inviabilizando a continuidade mercadológica da primeira edição, fato constatado na disponibilização *on-line* da edição de 2012, foi considerada a mais plausível.

Em relação à adaptação fílmica, não tê-la como objeto de pesquisa não nos impede, mesmo que brevemente, de discorrer sobre algumas características da produção cinematográfica da obra. O filme, dirigido por Fernando Meirelles e Kátia Lund, alcançou grande bilheteria no mercado externo, motivando o lançamento do livro em vários países, de maioria europeia. Assim, *Cidade de Deus* torna-se *best-seller* e tem novas reedições⁴, sendo a maior parte delas pela editora de lançamento, com as capas estampando personagens ou ícones do filme. Considerando a boa aceitação pelo mercado brasileiro⁵, o filme foi indicado, mediante

³ O filme *Cidade de Deus*, de Fernando Meirelles e Kátia Lund, bem como as edições romanescas posteriores à 1997, serão mencionados apenas quando se fizer necessária a relação entre literatura e as técnicas de cinema constantes na construção da obra, sem, no entanto, ater-se primordialmente nas injunções dessas oposições ou distinções.

⁴ A segunda edição do romance *Cidade de Deus* apresenta algumas modificações feitas pelo autor, como a redução do número de páginas, o corte de trechos do livro de histórias paralelas à trama principal, bem como a mudança de nome de vários personagens. Indicação de leitura acerca desse assunto. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u26966.shtml>. Acesso em: 20 mar.2022.

⁵ Em janeiro de 2003, o jornal *Folha de S. Paulo* publicou uma matéria em que os moradores de Cidade de Deus afirmavam que o filme contribuiu para o aumento da discriminação dos moradores do local, quer seja nas abordagens policiais, quer seja nas recusas das ofertas de emprego. Indicação de leitura sobre esse assunto. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/folha/cotidiano/ult95u66480.shtml>. Acesso em: 20 mar.2022.

disputa entre os pares, para concorrer na categoria de melhor filme estrangeiro na edição do Oscar de 2003. Entretanto, as cenas de violência que o perpassa do início ao fim foram um entrave em sua indicação.

Concernente à boa aceitação da versão fílmica de *Cidade de Deus* e o impulsionamento na carreira do autor, Dutra (2005) sustenta que o cenário brasileiro estava favorável ao sucesso da película, considerando o bom desempenho do mercado cinematográfico brasileiro. Esse argumento baseia-se na retomada do cinema nacional, ocorrida entre os anos de 1995 e 2002, e contou com a estruturação de um sistema de incentivos fiscais favoráveis ao fomento da produção cinematográfica brasileira. Dutra (2005) compara ao filme intitulado: “*Central do Brasil*” (1998), ressaltando o sucesso de bilheteria e a indicação ao Oscar como indicativos de que a produção do filme *Cidade de Deus*: “[...] seria não somente anunciado, mas, como se faz com qualquer mercadoria, planejado” (DUTRA, 2005, p. 10). Nesse sentido, alusivo ao romance, a ficcionalização da violência e do crime que permeiam o cotidiano de *Cidade de Deus*, guardam uma estreita relação com a realidade, pois historicamente esses fatos resultam uma das consequências do processo histórico que relegou aos negros, em geral, descendentes de escravizados, o espaço de margem na configuração das cidades brasileiras, em especial a cidade do Rio de Janeiro-RJ.

O conjunto de favelas que compõe *Cidade de Deus* atende aos anseios do processo de modernização da cidade iniciado ao final do século XIX e início do século XX em que, ao remodelar o centro da cidade, demoliria os antigos casarões, os quais foram símbolos de um passado colonial/atrasado e, em geral, utilizados como cortiços, agrupando em pequenos espaços/cômodos, um expressivo número de pessoas pobres, sobretudo, negras. Nessa reforma, o centro ganharia avenidas novas e largas, praças e prédios imponentes e modernos, incongruentes com o estado e os ocupantes da época. Resulta dessas ações, pois, a realocação dessa população em morros e zonas afastadas. Já após meados do século XX, mais precisamente na década de 1960, as grandes enchentes que ocorreram em vários bairros da cidade aceleraram a construção do complexo de favelas no bairro *Cidade de Deus*, local de destino de parte da população atingida pelo desastre natural.

Nessa mesma década, um feroz incêndio que consumiu alguns barracos de favelas das áreas centrais atuou, também, nesse processo de desapropriação. Todavia, o incêndio pode ter sido provocado criminalmente, pois a área ocupada foi alvo da especulação imobiliária. Matérias jornalísticas do jornal *O Globo*, por exemplo, sobre os incêndios ocorridos em 1967 e 1969, citam o plano de desfavelização de várias áreas da Zona Sul, espaço que passaria por uma

reorganização e valorização imobiliária⁶. Esse plano, entretanto, data de anos anteriores, uma vez que, em 1962, o então governador Carlos Lacerda intencionava remover cerca de 250 mil moradores de favelas para conjuntos habitacionais, o que ocorreu em fins da década de 1960. Conforme o jornal, nesse período, moradores de favelas nas áreas do “Largo da Memória”, “Leblon”, “Pasmado”, “Botafogo” e outras comunidades, localizadas na região da “Lagoa Rodrigo de Freitas”, foram realocados em bairros distantes. A *diegese* do romance aborda o processo de realocação dos moradores no conjunto habitacional Cidade de Deus, além dos incêndios ocorridos nas favelas das áreas centrais, discorrendo, inclusive, sobre a morte da avó de Cabeleira, uma das principais personagens do romance que morreu no incêndio do barraco onde a família morava, por estar acamada e não conseguir deixar o local a tempo.

Com o sucesso de *Cidade de Deus*, verificado pela sua elevação ao *status* de *best-seller*, influenciado ou não pela versão fílmica, o romance acumulou uma relevante fortuna crítica, variando de artigos em jornais, dissertações de mestrado, teses de doutorado, além de capítulos em livros de crítica literária⁷. O trabalho de Roberto Schwarz talvez figure o mais relevante, considerando a já citada posição ocupada pelo autor, professor de teoria literária da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) e crítico literário. Roberto Schwarz foi um grande incentivador para que Paulo Lins romantizasse os relatos obtidos nas entrevistas concedidas pelos moradores à Alba Zaluar. A coordenadora do projeto sugeriu que Paulo Lins fizesse um trabalho na área das Ciências Sociais, porém, quando Roberto Schwarz teve acesso ao poema do autor, o incentivou a escrever o romance. Roberto Schwarz participou, também, da revisão de *Cidade de Deus* e, no ano de seu lançamento, o apresentou ao jornal *Folha de São Paulo*. No livro intitulado: “*Sequências Brasileiras*” (1999), o qual reúne importantes trabalhos desenvolvidos por Roberto Schwarz ao longo de sua carreira, a resenha lançada no jornal *Folha de São Paulo*, tem sua análise ampliada.

Na obra intitulada: “*Ficção brasileira contemporânea*”, de Karl Erik Schøllhammer (2009), professor e crítico literário, ao discorrer sobre a produção literária contemporânea brasileira, dedica um capítulo às obras produzidas entre os anos de 1990 e 2000, intitulando-o de: “*Da geração 90 à 00*”, no qual inclui o romance de Paulo Lins, *Cidade de Deus*. Schøllhammer (2009) destaca a intensificação do hibridismo literário enquanto um fenômeno marcante das obras produzidas nesse período, com narrativas semelhantes aos meios

⁶ Como sugestão de leitura, indicamos: <https://acervo.oglobo.globo.com/em-destaque/favela-da-catacumba-na-lagoa-sofre-incendio-em-1967-apavora-moradores-21656639>, acessado em 19/04/2020.

⁷ A fortuna crítica citada não contempla todos os trabalhos acerca do romance *Cidade de Deus*. Todavia, elencamos os que tivemos acesso e, de uma maneira ou de outra, consideramos relevantes para o referido trabalho.

audiovisuais e digitais⁸. O crítico Schøllhammer (2009) resgata, também, a produção de Rubem Fonseca, trazendo o conceito “brutalista”, descrito por Alfredo Bosi em: “*História concisa da literatura brasileira*” (2005), para tratar de obras que discorrem sobre o crime e a violência, em especial às que retratam a vida nos subúrbios e favelas. Assim, Schøllhammer (2009) chega, em *Cidade de Deus*, salientando o trabalho acurado com a linguagem e a caracterização das personagens empreendidas no romance. Esse aspecto, conforme o Schøllhammer (2009), advém do fato de Paulo Lins ter morado no bairro Cidade de Deus, além de sua participação nas entrevistas de moradores de zonas violentas e dominadas pelo tráfico de drogas. Schøllhammer (2009) defende que a caracterização das personagens e o trabalho cuidadoso com a linguagem, os quais conferem um forte realismo à obra, são aspectos conscientemente assumidos por Paulo Lins e configuram uma faca de dois gumes. Logo, ao mesmo tempo em que consistem no ponto alto da obra, considerando, por exemplo, a linguagem dos malandros e bichos-soltos, esse mesmo fato consiste em sua fraqueza, já que engessam as personagens nos tipos por elas representados.

Nos trabalhos acadêmicos, tal como o de Dutra (2005), em que aborda a relação entre o livro de Paulo Lins e a versão fílmica, analisa-se o interesse do mercado cinematográfico brasileiro e o sucesso da obra como um desdobramento da aceitação do longa-metragem, constatando, ainda, que além da pertinência temática houve, também, a leitura obrigatória para vestibulares em 2000, fatores que contribuíram para essa boa aceitação. Dutra (2005) seleciona a edição revisada de 2002 como objeto de análise, centrando força no aspecto da violência e nas técnicas cinematográficas empreendidas na versão fílmica. Já em 2007, Graziela Bachião Martins Colombari Pereira, defendeu sua dissertação de mestrado intitulada: “*A construção narrativa em Cidade de Deus de Paulo Lins*”. Para compreender o modo de construção da ficcionalidade no interior do texto literário, Pereira (2007) busca as marcas de literariedade da criação elaborada das personagens, no estabelecimento de conflitos, nas descrições do espaço, na passagem do tempo e na singularidade do foco narrativo. Pereira (2007) apresenta uma minuciosa fortuna crítica acerca da obra de Paulo Lins, compreendendo textos críticos e trabalhos acadêmicos e disponibilizando, ao final do texto científico, anexos com o poema de Paulo Lins que deu origem ao romance, além de entrevistas a jornais e revistas, bem como fotografias do conjunto habitacional.

⁸ Além de *Cidade de Deus*, que como dito, apresenta uma narrativa semelhante a um roteiro cinematográfico, Paulo Lins também atuou em roteiros para o cinema e a TV. Em 2004, em parceria com Lúcia Murat, roteirizou o filme *Quase dois irmãos*. Em 2012, juntamente com Luiz Fernando Carvalho, escreveu a série *Subúrbia*, exibida pela Rede Globo. *Faroeste Caboclo*, filme lançado em 2013, também foi roteirizado por Lins e René Sampaio.

Em 2011, Fábio Eduardo Grünewald Soares defendeu a tese de doutorado intitulada: “*De Rubem Fonseca a Paulo Lins: a violência na literatura dos 90*”. No trabalho, Soares (2011) se propõe em verificar a forma pela qual se dá a presença da violência na literatura brasileira dos anos 1990, além de buscar um entendimento acerca do significado social dessa violência, ao considerar ser esse o aspecto necessário para entender a relação entre a forma literária assentada na violência e a formação social do Brasil contemporâneo. A obra de Rubem Fonseca, intitulada: “*Agosto*”, foi selecionada por Soares (2011) como um contraponto à obra *Cidade de Deus*, em uma tentativa de entender seu lugar no romance histórico nos anos de 1990, década em que se tentava encerrar – de vez –, as aspirações nacionais dos anos 1950, tempo da narrativa de Rubem Fonseca. *Cidade de Deus* é tomado por Soares (2011) como um romance etnográfico, sob a justificativa de estar igualmente imerso na temática da violência, o que o torna revelador das características fragmentárias dos anos de 1990. Além das fortunas críticas das duas obras, Soares (2011) revisita alguns clássicos que tratam da formação social brasileira, dentre as quais as de: “*Casa Grande & Senzala*” (1933), de Gilberto Freyre, “*Raízes do Brasil*” (1936), de Sérgio Buarque de Holanda, “*Formação do Brasil Contemporâneo*” (1942), de Caio Prado Júnior, “*A integração do negro na sociedade de classes*” (1978), de Florestan Fernandes, “*O mito do desenvolvimento econômico*” (1996), de Celso Furtado, “*O colapso da modernização*” (2004), de Roberto Kurz e, também, “*Crítica à razão dualista: o ornitorrinco*” (2003), de Francisco de Oliveira. Ao final do texto científico, há um apêndice com as alterações sofridas na segunda edição do romance, salientando o corte de trechos do livro de histórias paralelas à trama principal e acerca da troca de nome de vários personagens⁹.

Apesar das diferenças analíticas empreendidas nos trabalhos em que acabamos de mencionar, a violência, de uma maneira geral, é o cerne de todas as análises. A obra, aqui analisada, não evidencia aspectos inéditos, haja vista que, em geral, o romance brasileiro mostra uma recorrência temática em relação à pobreza, violência, abandono social, dentre outros assuntos considerados espinhosos na sociedade contemporânea. Com mais de quinhentas páginas, *Cidade de Deus* discorre sobre o cotidiano de um espaço relegado à margem e todas as implicações que decorrem dessa condição. Nesse sentido, o conceito de margem é tomado a partir da distância que o universo fictício de *Cidade de Deus* tem em relação ao centro, ou seja, ao espaço que detém e usufrui as políticas públicas e econômicas; logo, o conjunto habitacional

⁹ Disponibilizamos, em anexo, ao final da presente tese, a transcrição de uma entrevista concedida pelo autor ao canal do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (PPGEL), da Universidade do Estado de Mato Grosso, UNEMAT, em parceria com a Universidade de São Paulo, USP. Consta, também, o poema de Paulo Lins que deu origem ao romance *Cidade de Deus*.

Cidade de Deus em relação a um determinado centro, mais especificamente, a cidade do Rio de Janeiro-RJ.

Tematizar o abandono social, o qual alguns sujeitos estão expostos, e expor suas implicações, é provocar, também, discussões acerca do papel social destinado aos sujeitos que compõem a sociedade brasileira. Assim, a violência e a criminalidade são resultados diretos desse abandono social, pois esses sujeitos criam um estado paralelo, com leis e normas próprias, uma vez que estão à mercê do poder público que deveria assisti-los. Por conseguinte, o presente estudo tem o objetivo de investigar como a marginalização é configurada na *diegese* de *Cidade de Deus*, salientando que o sentido aqui empregado designa todas as características que compõem as personagens da obra, desde às várias linguagens que expressam as gírias do mundo do crime e do tráfico, às variações linguísticas, do português informal e aos frequentes usos de palavras de baixo calão ou chulas, até à dinâmica das ações das personagens que a narrativa emprega para realçar a *diegese*. Esse aspecto acaba por colocar *Cidade de Deus* como o ponto único e exclusivo da narrativa, sem a tomada de outro modelo contrastivo.

Embora, como salientamos, o romance é construído a partir de relatos e matérias jornalísticas que abordam o cotidiano do conjunto habitacional, o espaço contido na obra, bem como seus moradores, são ficcionais, com suas particularidades, limites e/ou ocorrências, distinguindo-se da realidade externa à obra. Assim, adotamos o conceito de *diegese* para designar a realidade própria da narrativa, salientando que a ação, o tempo e espaço, expressos no romance, decorrem e/ou existem dentro da trama. Ou seja, a *diegese* contempla o desenrolar da história e dos acontecimentos, dando forma ao espaço e ao tempo de uma narrativa, pois, como assevera Genette (1971), em uma obra literária se materializa, ao mesmo tempo, a história e o discurso. Enquanto a história pode ser entendida como a sequência de acontecimentos, o discurso pode ser conceitualizado pela organização desses acontecimentos em um texto. Nesse sentido, mesmo que o enredo de *Cidade de Deus* tenha, com inspiração primordial, as transformações ocorridas no conjunto habitacional ao longo de três décadas, a escolha de quais acontecimentos relatar e de como relatar, passa pelo crivo de uma instância, o narrador, designação que carrega em si o caráter ficcional. Em *Cidade de Deus*, o narrador realça a *diegese* pelo discurso em terceira pessoa, abrindo espaço, quer seja direta, quer indiretamente, para que o romance contemple a configuração das relações sociais presentes nesse universo, desde o bandido, o criminoso, o assassino, o policial, o trabalhador, a dona de casa, aos malandros, aos bichos-soltos, dentre outros.

Desse modo, na obra de Paulo Lins (1997), o conjunto habitacional torna-se protagonista, também, da *diegese*, uma vez que há um fechamento em si mesmo, sem a

evocação de outro espaço e/ou outra realidade, ocasionando, com isso, certo impacto na vida das personagens a partir das transformações sofridas nas três décadas contempladas na história. Nesse movimento, de crianças correndo e brincando nas ruas, no início da formação do conjunto habitacional, na década de 1960, passa-se a crianças armadas nas ruas, disputando o mercado para o tráfico nas décadas posteriores. A partir desse entendimento, diversas personagens sofrerão os impactos das transformações ocorridas no conjunto habitacional, desembocando na profusão de vozes na narrativa. Porém, poucas são as que têm suas histórias pessoais destrinchadas, casos de Cabeleira, Bené e Zé Pequeno, que intitulam as três partes divididas no livro. Ao permitir que em determinado momento as personagens relatem suas experiências, promovendo um afastamento da instância narradora, a obra de Paulo Lins traz, em sua urdidura, o plurilinguismo que compõe esses variados sujeitos, expressos em seus discursos e ações, expondo suas características específicas nesses espaços.

Para dar conta desses aspectos, esses pontos foram analisados a partir de uma concepção de pesquisa de análise estética, tomando o texto literário como baluarte às interpretações possíveis e, ainda, considerando as múltiplas possibilidades de análises. Estas, por sua vez, partem diretamente do texto literário, fonte essencial para o entendimento desta tese. As teorias e críticas literárias foram utilizadas no momento oportuno de análise, sem, no entanto, dispensar suas conceituações quando necessárias. Intencionamos, a partir desses movimentos, promover uma estreita ligação entre a teoria e a análise, com a última usada sempre no sentido de ampliar o entendimento acerca do objeto de pesquisa em questão.

Inicialmente, o estudo primou por trazer uma conceituação de margem e marginalidade, já que de sua significação depende o entendimento da constituição do universo de *Cidade de Deus*. Esses conceitos são expressões amplamente utilizadas no texto e apresentam variadas significações. Dentre essas, interessa-nos o sentido que demarca o conjunto habitacional como o de região periférica e excluída socialmente. O romance, portanto, discorre sobre uma área afastada da região central e mostra a exclusão social, uma região carente de políticas públicas, impactando a vida de seus moradores, obrigados a constituírem um universo à parte, onde impera a lei do mais forte, com a autoridade estabelecida a partir do poderio bélico e da barbárie. Dessa forma, o sentido de marginalidade em *Cidade de Deus*, refere-se a toda forma de expressão utilizada pelas personagens e de como essas expressões se corporificam na *diegese*.

O tópico seguinte relaciona “A história de cabeleira”, primeiro bloco de capítulos de *Cidade de Deus* com o romance de Franklin Távora, “O Cabeleira” (1998). Esse diálogo com a tradição romanesca brasileira é pensado a partir de características da personagem principal do romance de Távora (1998) e da personagem Cabeleira, protagonista de várias ações violentas e

criminosas na primeira parte do romance de Paulo Lins. *O Cabeleira*, de Távora (1998), configura um espaço à margem, com a personagem José Gomes atuando marginalmente, fora da lei. José Gomes aparece como o embrião do marginal dos romances brasileiros, ao passo em que o Cabeleira, de *Cidade de Deus*, configura o bandido urbano, periférico. Essa importância pode ser aferida pela influência que Cabeleira, de *Cidade de Deus*, exercerá na constituição de Zé Pequeno, que dominará o tráfico no conjunto habitacional.

A parte referente ao conjunto habitacional, mais especificamente à favela ou ‘neofavela’, como o narrador a denominou, procurou destacar o processo de novidade na construção da *Cidade de Deus*, com casas de alvenaria, destoando das formações de favelas cantadas por obras literárias que traziam barracos feitos a partir de destroços de madeiras, latas, papelões, dentre outros. Destacamos, também, a imigração, a migração e o racismo, como aspectos específicos da favela, considerando seu caráter histórico-literário, trazendo uma intertextualidade/interdiscursividade com as obras de Aluísio Azevedo, “*O Cortiço*” (1890), de João do Rio, com a reunião de crônicas lançadas em 1900 e 1903, de Euclides da Cunha, “*Os Sertões*” (1902), de Lima Barreto, “*Clara dos Anjos*” (1948) e de Joaquim Manuel de Macedo, “*As vítimas-algozes*” (1869), que ora trazem a formação de favelas nos modelos tradicionais, ora personagens marginalizadas e excluídas socialmente.

Se por um lado, a Cidade de Deus se diferencia pelas suas moradias, inclusive contendo água encanada, por outro, os sujeitos destinados a essas ocupações são velhos conhecidos socialmente, pois são personagens que habitavam as favelas das regiões centrais e que foram removidas para zonas afastadas. A disposição para vencer na vida, corpo para acordar cedo, para trabalhar e para a polícia bater, a fé nas divindades afro-brasileiras – expressa por guias levadas ao pescoço, frangos de despachos, são características dos habitantes dos morros das áreas centrais, geralmente ocupados no final do século XIX e que acompanharam os habitantes da neofavela, tal como é relatado em *Cidade de Deus*. Nessa configuração de favela nova, ocupada por personagens com perfis de moradores das favelas tradicionais, formadas em morros, a exclusão social se mantém constante, impulsionando a formação de um estado paralelo, o que nos leva a destacar um cotidiano repleto de experiências degradantes, a partir de práticas moralmente condenáveis e da autoridade do traficante e criminoso, expressa a partir de sua palavra autoritária.

Para o primeiro aspecto, consideramos a narrativa enquanto a socialização de experiências, intermediadas pelo narrador, encarregado de intermediar suas experiências, as que teve acesso de outrem, embora, essa função seja avessa à concepção da teoria benjaminiana que confere, ao narrador, a função de relatar experiências utilitárias e moralmente socializantes.

Em relação ao conceito de “palavra autoritária”, ancoramos na teoria bakhtiniana da palavra enquanto a expressão de uma autoridade reconhecida e, por isso, sem possibilidade de contestação e, da palavra do outro, a qual atravessa e interfere em nossa constituição, a palavra persuasiva.

1. À MARGEM: SENTIDOS E REPRESENTAÇÕES

1.1 MARGEM E MARGINALIDADE: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

As palavras “*margem*” e “*marginalidade*”, apesar de apresentarem uma gama de acepções, nesta tese trará o sentido de afastamento de um determinado centro, seja geográfico, seja social. A palavra ‘margem’ é um substantivo feminino de origem latina, *marginem*¹⁰, que significa “bordo, margem, fronteira, limite” e compreende várias definições, remetendo – quase sempre –, para o sentido de distanciamento e/ou deslocamento de um determinado centro. O Dicionário Escolar da Academia Brasileira de Letras, organizado pelo filólogo e gramático Evanildo Bechara, elenca algumas definições para este termo, além de conceituar seus empregos, sendo o literal o que melhor se enquadra no texto, quais sejam: “//À margem: *fig.1.* ao lado de: *à beira de: hotel situado à margem do lago. 2. fig.* à parte; marginalmente, fora: *Vive à margem da lei*” (BECHARA, 2011, p. 828). Nessa esteira, a definição “à parte, marginalmente, fora”, abarca o sentido doravante empregado nesta tese, pois, em *Cidade de Deus*, o conjunto habitacional é configurado geográfico e socialmente à margem em relação a um grande centro, a cidade do Rio de Janeiro-RJ.

Esse distanciamento figura no romance enquanto um dos entraves para que alguns moradores deixem as favelas na região central e mudem-se para o afastado conjunto habitacional, considerando que essa distância implicava em tomar uma ou duas conduções para chegarem ao local de trabalho, na região central, além de precisar acordar muito cedo para isso. Esse fator se torna tão relevante na narrativa que alguns atrativos da Cidade de Deus, tais como as casas de alvenaria e a fartura de água encanada, não foram levados em consideração para que algumas famílias abandonassem os antigos barracos nas favelas das áreas centrais. O romance configura, assim, uma Cidade de Deus afastada geograficamente do grande centro, contribuindo para a escassez ou ausência de serviços e políticas públicas que impactassem positivamente na vida de seus moradores, colocando-os diretamente no abandono social e a sua consequente marginalização. O abandono social e a marginalização conferem, à obra, a representação realista de um mundo em que as personagens dinamizam um espaço com códigos próprios, orquestrados com aspectos que conformam essa região, sendo que as várias expressões e variações linguísticas adensam a representatividade e a potência da periferia.

Cidade de Deus dilui o processo de formação e transformações ocorridas no conjunto

¹⁰ Disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/margem>>. Acesso em 20/01/2022.

habitacional ao longo do período de três décadas, em torno do qual os capítulos estão organizados. A primeira parte, ou bloco de capítulos, intitulada: “*A História de Cabeleira*”, compreende o período da década de 1960 e contempla o nascimento do conjunto habitacional, com vários núcleos narrativos e de personagens, desde núcleos familiares, bandidos, policiais, bichos-soltos, da rapaziada do conceito, de amigos, dentre outros. A ênfase dessa parte será nas personagens adolescentes, com enfoque em Cabeleira e nos outros integrantes do Trio Ternura, Alicate e Marreco. Esses adolescentes representam o início de uma nova abordagem criminosa em Cidade de Deus, cometendo os roubos e assaltos no conjunto em plena luz do dia e à mão armada. Essas ações eram repudiadas pelos bandidos mais velhos que, além de não cometerem os crimes no conjunto habitacional, faziam uso de entorpecentes escondidos e/ou à noite. As ações desses adolescentes eram imitadas por algumas crianças, tais como Dadinho e seu bando, e que por isso eram vistos como adultos por outras crianças, tal como Busca-Pé e sua turma, já que aqueles arrumavam briga sem motivo, pois: “[...] fumavam maconha nas esquinas, faziam qualquer transação com a arma engatilhada [...]” (LINS, 1997, p. 101) e, por isso, eram vistas: “[...] como adultos, tal e qual Cabeleira, Marreco e Alicate” (LINS, 1997, p. 101). Dadinho e seu bando serão os bandidos que dominarão a Cidade de Deus na segunda e terceira partes da obra.

As famílias nesse período são constituídas por vários núcleos de personagens, que além de retratar as mudanças geográficas ocorridas no processo de realocação, dão conta, também, das mudanças afetivas operadas no processo de mudança, pois: “A distribuição aleatória da população entre Cidade de Deus, Vila Kennedy e Santa Aliança [...], acabou mutilando famílias e antigos laços de amizade” (LINS, 1997, p. 35). A partir dessa exposição, a narrativa insere novas configurações sociais que se verificam no conjunto habitacional, resultante do intenso contato entre as personagens nos jogos de futebol, cultos religiosos, bailes e viagens diárias de ônibus. Essa nova configuração social é utilizada pelo narrador para trazer à tona o início da amizade entre Cabeleira e Pelé, que começa após a resolução de um possível conflito, intermediado por Salgueirinho, personagem que a narrativa identifica como o bom malandro, respeitado e admirado por todos, desde bandidos a cidadãos comuns.

No bojo social há, também, as personagens que mantêm uma relação lógica com a narrativa, mas, ao mesmo tempo, não têm ligação com o crime, como é o caso de Zé das Alfices e Manoel das Couves, que adentram a *diegese* como os herdeiros das terras outrora habitadas por brancos, na condição de senhores e, os negros, na condição de cativos. Os crimes praticados no conjunto, nessa fase, nem sempre estão relacionados à bandidagem, figurando, também, os crimes passionais, a exemplo do esquitejamento de um bebê motivado pela suspeita da

paternidade, ou do episódio de um marido traído que decepa a cabeça do amante e a joga no colo da esposa.

O primeiro assassinato narrado é cometido por Cabeleira, um dos maiores bandidos desse período, que deixa entrever o estado paralelo constante no conjunto, pois a vítima descumpra uma norma local: não delatar os crimes praticados na Cidade de Deus. A vítima, Francisco, nordestino que migrou para a cidade do Rio de Janeiro-RJ e conseguiu uma casa no recém criado conjunto habitacional, vinga-se dos assaltos sofridos, praticados por “crioulos”, denunciando os crimes do Trio Ternura à polícia. Por imputar aos denominados “crioulos”, a parte negativa da cidade do Rio de Janeiro-RJ, Francisco mantém distância desses, só demonstrando sociabilidade quando estava sob efeito de álcool.

O romance apresenta, também nesse período, as ações de entretenimento encontradas pelas personagens para se divertirem, que eram nos bailes, campeonatos de futebol, preparação para o carnaval e demais outros. Nesse rastro aparecem, ainda, as brincadeiras e folguedos infantis e a interação das crianças com a natureza. Como sugerido anteriormente, Dadinho e seu bando, espelhavam suas ações em Cabeleira e no Trio Ternura, fazendo pouco uso de folguedos ou outras brincadeiras infantis. O bando de Busca-Pé e Barbantinho, ao contrário, além de brincarem, mantém constante interação com os espaços da favela: matas, rios e riachos. Todavia, por estarem inseridos na favela, com alto índice de criminalidade, Busca-Pé e sua turma, já adolescentes, a partir da segunda parte da obra, fazem constante uso de cannabis/maconha, sem, no entanto, praticarem roubos, assaltos e assassinatos, ações quase sempre decorrentes do uso e/ou tráfico de drogas.

A ação policial no conjunto, a cargo das personagens Cabeção e Touro, configura um espaço ainda não totalmente à mercê de um poder paralelo. Entretanto, as intervenções policiais praticadas na Cidade de Deus já indicam uma região à margem do poder público, pois, enquanto uma instituição encarregada de coibir a violência e o crime, a interação da polícia com a comunidade será pautada pela extorsão dos bandidos ou cidadãos comuns, na prática de roubos, assassinatos, contrabandos e demais crimes. Essa interação será escassa nas partes seguintes, considerando a efetivação do tráfico e o crescimento das bocas-de-fumo, além do poderio bélico dos traficantes e a substituição dos crimes de cunho individual para os de interesse dos bandos. Os crimes cometidos por policiais se restringem, também, basicamente ao primeiro capítulo da obra.

As transformações ocorridas na década seguinte, em 1970, constantes em “*A História de Benê*”, se refletem nas mudanças sofridas por algumas personagens. Os bandidos mais perigosos da primeira parte morreram, dando espaço para as crianças que, nesse período, são

os novos adolescentes criminosos. Os assaltos, os roubos, as contravenções e os parques assassinos, anteriormente praticados, agora são substituídos pelo tráfico e pelas constantes mortes que decorrem das disputas dos pontos de venda de drogas. Em relação ao crescimento do número de crimes à mão armada, acrescenta-se o abundante uso de armas sofisticadas e com maior letalidade, além do aumento significativo das bocas-de-fumo. Com a morte de Cabeleira, Marreco, Pará, Pelé, Salgueirinho, Haroldo, dentre outros personagens, que aterrorizaram o conjunto habitacional nos primórdios de sua criação, morre também, como salientou Schwarz (1999): “[...] um negaceio malandro entre a ordem e a desordem [...]” (SCHWARZ, 1999, p. 164), visto que essas personagens, em geral, ao mesmo tempo em que praticavam alguns crimes e/ou contravenções, agiam, em alguns contextos, com demonstração de solidariedade, seja entre os pares, seja com a comunidade.

Com a popularização das drogas, sua alta rentabilidade e baixa periculosidade em comparação aos roubos e assaltos, as crianças bandidas que figuraram na primeira parte da obra, agora serão os adolescentes integrantes do tráfico, seja na figura de líderes, seja na figura de subalternos a eles. Nessa parte de *Cidade de Deus*, já configurado como um estado paralelo, o traficante é o sujeito que sintetiza poder e justiça, tanto dentro do bando, quanto na favela de uma forma geral, considerando que suas decisões afetam o andamento da comunidade. Para alcançar a condição de líder, a personagem precisa ser corajosa, violenta, astuta e inteligente, um sujeito que tem disposição para matar. Essas características são encontradas em Dadinho, personagem que ao marcar a transição de adolescente para adulto, de praticante de assaltos, roubos e outros crimes para a de traficante, adotará uma nova identidade, tornando-se Zé Pequeno, o rei da Cidade de Deus. Zé Pequeno invade e se apropria da maioria das bocas-de-fumo do conjunto habitacional, iniciando uma guerra entre os bandos de traficantes, que defenderão seus empreendimentos até à morte.

A personagem que intitula o segundo capítulo, Bené, atua no contraponto de Zé Pequeno, impedindo que o traficante resolva todos os conflitos mediante morte, seja dos traficantes pela disputa por pontos de vendas de drogas, sejam de bandidos ou moradores comuns que cometam alguma ação reprovada por ele. Mantendo uma certa influência sobre Zé Pequeno, Bené, em vários momentos da obra, consegue persuadi-lo, dependendo da falta cometida, em apenas castigar o faltoso. Com um grau de importância semelhante a Zé Pequeno, por ser o único a ter participação nos lucros das bocas-de-fumo, Bené não se municia do autoritarismo constante do amigo, ao contrário, é um personagem que transita entre vários grupos do conjunto habitacional: moradores comuns, traficantes, cocotas, dentre outros.

Mesmo o segundo bloco de capítulos trazendo a expansão do tráfico de drogas e o início

da disputa por pontos de vendas, com a personagem Zé Pequeno atuando como seu grande expoente, Bené ainda consegue barrar o impulso do amigo em resolver todo o agravo por meio de assassinato dos desafetos. Todavia, com a morte de Bené, a narrativa entra em outro período, a década de 1980, evidenciando a efetiva guerra entre os traficantes, com seu acirramento em “*A História de Zé Pequeno*”, terceira e última parte do romance de Paulo Lins. O bloco de capítulos inicia-se com as personagens Daniel e Rodriguinho comentando sobre os amigos que morreram ou que se mudaram da favela, além dos traficantes ou integrantes de bandos que precisam morrer, visto que estão esculachando os demais moradores, relatando, inclusive, a importunação que Zé Pequeno cometeu com os moradores na esperança de capturar Butucatu, o assassino de Bené.

O traficante, ao saber que Butucatu havia tomado uma lotação em direção à favela, acionou aos seus subordinados e revistaram todas as lotações que passavam por eles: “— Depois que Bené morreu, Pequeno ficou mais endiabrado ainda, viu o que ele fez ali na Via Onze, mês passado?” (LINS, 1997, p. 392). Sem outra personagem capaz de amenizar as ações violentas de Zé Pequeno e diante da saudade que este sentia de Bené, o traficante, com um histórico de ter todas as vontades realizadas, demonstra interesse por uma mulher loira, que além de recusá-lo, ainda o ofende, chamando-o de feio. Diante da negativa, o traficante imobiliza a loira e seu namorado, violentando-a em sua frente. O namorado da personagem estuprada, Mané Galinha, com o intuito de vingar a violência sofrida pela namorada, procura fazer justiça por conta própria e, quando não obtém êxito, recorre ao estado paralelo, tornando-se, também, um bandido.

Esse é o ponto em que a narrativa ganha ares de esquizofrenia social, pois a guerra divide a favela em duas áreas: a habitada por Zé Pequeno, denominada de “*Os Apês*” e área dominada por Sandro Cenoura, conhecida por “*Lá em Cima*”, região onde Zé Pequeno não consegue se instaurar enquanto traficante e autoridade. “*Lá em Cima*”, região cobiçada por Zé Pequeno, é onde mora Mané Galinha que, ao adentrar para o mundo do tráfico e da criminalidade, alia-se a Sandro Cenoura, na defesa das tentativas de invasão do território por parte da quadrilha rival. Apesar de novato no mundo do crime, Mané Galinha torna-se um forte oponente à quadrilha de Zé Pequeno, pois além de inteligente e astuto, é habilidoso no manuseio e uso de armas de fogo. Enquanto traficantes com domínios sobre determinados espaços na Cidade de Deus, Zé Pequeno e Sandro Cenoura/Mané Galinha recebem apoio de alguns moradores de suas respectivas áreas, sejam personagens comuns, sejam bandidos que passam a integrar os bandos, desejando destaque e ascensão hierarquicamente.

Cidade de Deus, nesse sentido, centra-se no cotidiano do conjunto habitacional,

tomando-o ponto único e exclusivo da *diegese*, discorrendo sobre as ações corriqueiras, permeadas pelas relações que não pautam o outro enquanto horizonte das ações. Ou seja, ações degradantes em que as personagens matam seus desafetos pelo simples fato de sentirem a vontade de matar. Essas degradações, as quais violam o princípio da vida, não têm uma relação com outra realidade contrastiva. Essa centralidade é tão acentuada, que a interferência dos policiais no conjunto – que em tese é pautada na garantia da Lei e da ordem, abrangendo toda a sociedade, embora em Cidade de Deus essas ações se assemelham aos dos bandidos –, tornam-se escassas quando a violência e a criminalidade passam a efetivamente ocupar centralidade na narrativa.

Alguns romances que tematizaram condutas destoantes da ética e moral social vigente, em geral, primaram o embate entre elas com algum desvio de conduta destoante dessa moral, pela tentativa de retomada pelo caminho ético, quer seja da personagem responsável por essas condutas, quer fosse da *diegese*. Esse aspecto fica palpável se tomarmos o ofício de narrar e de contar algo, com a função de exemplificar com ações, que de uma forma ou de outra, têm a elevação do ser humano enquanto horizonte de chegada. Desse modo, as personagens dessas narrativas, mesmo que cometam ações degradantes, buscam por uma reconciliação ética ou, então, têm conhecimento dessa ética e têm consciência crítica de que suas ações ferem um determinado código de conduta.

No romance de Paulo Lins, Cidade de Deus não permite esse contraste, pois as personagens estão tão imersas na criminalidade e na violência que a única ética conhecida é a da lei da sobrevivência. Ou seja, mata-se para não morrer, rouba-se para não ser roubado, torna-se respeitado a partir de suas ações enquanto criminoso. Essa ausência de contraste, de um julgamento de valor, positivo ou negativo permite, ao narrador, dar aos fatos a atenção que estes requerem, como no esmiuçamento do estupro praticado pela personagem Espada Incerta contra a ex-namorada, ou nas ações rápidas como as fugas e trocas de tiros entre traficantes e policiais.

A agressão perpetrada por Cabeleira ao motorista do caminhão de gás, durante um roubo praticado pelo Trio Ternura, quando tentava esconder o dinheiro, é definida por Schwarz (1999) como um dos aspectos que conferem, à obra, as instabilidades do ponto de vista narrativo. Conforme Schwarz (1999), a agressão de um trabalhador por um bandido poderia tornar o fato mais condenável, ao mesmo tempo em que a tentativa do motorista em esconder o dinheiro poderia soar como escárnio para com os bandidos. Essa mesma dinâmica narrativa pode ser observada nos conflitos que resultam em crimes, quase sempre cometidos com requintes de crueldade, descritos sem o contraste de ações, em que há, visivelmente, o predomínio da lei e da ordem, sintomas de um local em que as convenções legais não funcionam.

Nesse sentido, o romance desloca o espaço marginalizado para o centro da narrativa, permitindo que as formas de enunciações e expressões contidas nesse espaço sejam usadas para dar conta desse universo, preterindo os modelos enunciativos utilizados frequentemente por outras obras que também versaram acerca dos espaços de exclusão. Essa enunciação, se materializa na linguagem e em suas variações, nos frequentes usos de palavras de baixo calão ou chulas, além da dinamicidade narrativa que a obra emprega para desempenhar as ações requeridas. Essas características conferem o aspecto de marginalidade à obra, pois são expressões de quem: “[...] vive à margem do seu meio social, das convenções ou das leis vigentes; marginalizado” (BECHARA, 2011, p. 828). Desse modo, o termo marginalidade remete ao que está à margem e, portanto, marginal, é aqui usado para designar toda expressão e enunciação constantes na *Cidade de Deus*, como expressões e enunciações que, por serem próprias daquele espaço, também estão à margem.

Essa construção narrativa sem um modelo contrastivo, que utiliza em sua tessitura os aspectos da marginalidade, fica mais visível levando em consideração algumas características do romance “*Os Sertões*” (1902), de Euclides da Cunha. *Os Sertões* (2016)¹¹, que retrata a investida do Estado Brasileiro sobre o Arraial de Canudos, ao final do século XIX, resulta da cobertura jornalística feita por Euclides da Cunha para o jornal “*O Estado de São Paulo*”, no conflito conhecido como a “Guerra de Canudos”. Ao trazer as agruras enfrentadas pelos nordestinos, denominado pelo narrador de “sertanejo”, a *diegese*, contrastivamente, abrange a existência do brasileiro litorâneo, pertencente ao denominado Brasil civilizado:

O gaúcho do Sul, ao encontrá-lo nesse instante, sobreolhá-lo-ia considerado. O vaqueiro do Norte é sua antítese. Na postura, no gesto, na palavra, na índole e nos hábitos não há equipará-los. O primeiro, filho dos plainos sem fim, afeito às correrias fáceis nos pampas e adaptado a uma natureza carinhosa que o encanta, tem, certo, feição mais cavalheirosa e atraente. A luta pela vida não lhe assume o caráter selvagem da dos sertões do Norte (CUNHA, 2016, p. 119).

Desse modo, “*Os Sertões*” (2016), relata a existência de uma Canudos enquanto um espaço inóspito, habitado por uma população analfabeta, atravessada por um fanatismo religioso, atrasada econômica e culturalmente, condicionando-a à existência de um lugar civilizado, com uma população letrada, em que a natureza atua positivamente em suas feições. Nesse sentido, Cunha (2016) demarca o que vários críticos apontam em sua obra: a existência de dois Brasis, os quais a obra julga distanciar-se por séculos de evolução histórica e social. A

¹¹ A edição de “*Os Sertões*”, utilizada como referência, nesta tese, é a do ano de 2016.

Canudo de “*Os Sertões*”, mesmo sendo o foco da obra de Cunha (2016), só existe como um espaço atrasado, porque existe um espaço equivalente civilizado. Ou seja, mesmo sendo o tema do romance, sua existência permanece, ainda, à margem, geográfica, histórica e cultural de um outro espaço. As ações das personagens são degradantes, porque Cunha (2016) as contrastam com as ações dos sujeitos que vivem fora de Canudos. Logo, são ações pautadas em outros conjuntos de valores morais e sociais. Nesse sentido, a forma de se portar, a forma de viver, bem como outros comportamentos, são considerados atrasados, indignos de serem contados e narrados. E, mesmo quando a *diegese* de “*O Sertões*” (2016) o faz, seu objetivo é mostrá-las como ações não edificantes, que não devem ser repetidas.

O narrador de “*Os Sertões*” (2016), conforma o seu olhar como o de quem veio de fora, daquele que não pertence ao local, de quem está alheio ao modo de vida daquele universo. Isso implica no fato de que toda narração do espaço, das personagens ou das ações, seja feita a partir de um contraste valorativo, em que as características referentes a Canudos, por exemplo, sempre ganham cargas negativas. Esse movimento não acontece na *diegese* de *Cidade de Deus*, pois o narrador não se comporta estranho ao local, alheio aos acontecimentos daquele espaço. A imersão do narrador, no romance, é tão significativa que o conjunto habitacional é o único mundo existente, pois mesmo com toda a miséria, violência e criminalidade, esse lugar continua sendo o centro da narrativa. Logo, o lugar de morada das personagens, sem a evocação de outro lugar diferente, ordeiro e seguro. *Cidade de Deus*, como a única realidade conhecida pela maioria de seus moradores, não figura enquanto um espaço transitório e de passagem, em que as personagens almejam sair em busca de condições de vida melhores. Pelo contrário, a narrativa traz as personagens integrando-se ao espaço, formando novos laços de relações sociais, vivendo seus raros momentos felizes e criando estratégias para sobreviver ao constante infernal social.

Esse constante inferno social congrega um número aproximado de duzentos e noventa personagens que em vários momentos obtém, por parte do narrador, abertura total e/ou parcial para darem vozes às suas experiências. Essa permissão contribui para a dinamicidade da obra, uma vez que todas, ou a maior parte delas falam e contam suas experiências e vivências. Essas experiências/vivências são os impactos causados e/ou sofridos pelas mudanças apresentadas pelo conjunto habitacional, seja pela importância desempenhada na narrativa ou pelo fato de se ligarem às outras personagens com maior relevância. Nesse mundo agitado e dinâmico, figuram as personagens que aparecem apenas para dar sequência ao andamento da *diegese*, geralmente ligadas aos conflitos pelas disputas dos pontos de vendas de drogas ou, ainda, sendo vítimas desse confronto.

Os relatos feitos a partir das personagens, permite um estreitamento entre elas e o espaço da narrativa, possibilitando que o leitor acompanhe o desenrolar da ação em toda a sua plenitude, desde o assalto a um estabelecimento comercial, passando pelas rotas de fugas, as ruas e becos, até mesmo aos locais usados como esconderijos: casas, matas e rios. Ao primar pela narrativa da ação, ensejando um cotidiano dinâmico e movimentado, a *diegese* exige um considerável número de personagens que conferem esse movimento, demonstrando as mudanças sofridas/operadas pelo conjunto habitacional ao longo das três décadas e no impacto causado a seus moradores. A concentração de um elevado número de personagens e suas constantes sucessões, garante a manutenção da ação, pois a personagem que adentra a *diegese* mantém o estilo de vida da personagem sucedida, garantindo que o foco se mantenha no conjunto habitacional.

O contexto e efemeridade de algumas personagens, ou seja, a circunstancialidade de alguns papéis, não causa prejuízo à narrativa, pois o foco do relato é o terror causado pela guerra no conjunto habitacional. Logo, o foco é o cotidiano violento dos moradores, do coletivo. Por isso, poucas são as personagens que têm suas histórias destrinchadas, pormenorizadas e, quando isso acontece, seus relatos de vida não conseguem dar vazão ao todo, ao coletivo. Em outras palavras, as ações individuais não são capazes de impactar o futuro de todo o conjunto. Por isso, as personagens que adentram a narrativa, ou as que ali já estão, seguem os rumos ditados pela Cidade de Deus, trilhando as regras do estado paralelo que impera no local.

A personagem Dadinho é, pois, um exemplo de manutenção do estado paralelo imperado na Cidade de Deus. Na segunda parte da obra de Paulo Lins, Dadinho assumirá uma nova identidade, a de Zé Pequeno, tornando-se o maior traficante do conjunto habitacional e, também, um dos bandidos mais perigosos, assim como foram os integrantes do Trio Ternura. Ao controlar as bocas-de-fumo com pulso firme e códigos invioláveis, as ações de Zé Pequeno configuram continuidade das ações empreendidas pelos bandidos que o antecederam. Poucas são as atitudes que partem exclusivamente da personagem e, essas poucas ações, não impactam o cotidiano do universo fictício de *Cidade de Deus* a ponto de mudar sua rotina. A proibição da prática de roubos na favela, institucionalizada por Zé Pequeno, por exemplo, como medida para evitar as constantes intervenções policiais, é uma continuidade das regras que os bichos-soltos, tal como Salgueirinho, pregavam anteriormente. Outras medidas, tais como a distribuição de doces para as crianças nas festas de Cosme e Damião, com o objetivo de ganhar a simpatia da comunidade, também não é exclusividade do traficante, pois os donos de bancas de jogo do bicho, os bicheiros, utilizavam-se dessa tática.

No geral, a personagem Zé Pequeno, mantém o mundo herdado de Cabeleira, bem como

as pequenas mudanças que implementa são feitas a partir das exigências do próprio conjunto habitacional para manter sua dinâmica, uma vez que este não absorve quem tenta mudá-lo, como acontece, por exemplo, com a personagem Busca-Pé. Atravessando os três blocos de capítulos de *Cidade de Deus*, Busca-Pé transita entre o mundo da contravenção e o mundo da ordem, pois apesar de fazer constante uso de entorpecentes, não trafica, não rouba e, o mais importante, não comete nenhum assassinato, apesar de em vários momentos da narrativa ensaiar essa ação. A personagem, a partir da consciência do estado de marginalização, pobreza e abandono social, a qual os moradores do conjunto estão expostos, torna-se líder comunitário, almejando mudar a vida dos moradores. Todavia, diante da quase nulidade de suas ações, Busca-Pé muda-se da Cidade de Deus e o conjunto habitacional segue seu curso, sendo palco da guerra entre os traficantes, com o assassinato de seus moradores envolvidos – ou não –, com o tráfico de drogas.

1.2. DIÁLOGO COM A TRADIÇÃO: CABELEIRA, DE CIDADE DE DEUS (1997) E CABELEIRA, DE FRANKLIN TÁVORA (1998)

A narrativa de *Cidade de Deus*, antes de discorrer sobre a realocação das personagens no conjunto habitacional, rapidamente insere acontecimentos decorrentes da guerra entre as quadrilhas de traficantes pelo domínio das bocas-de-fumo que ocorre no segundo bloco de capítulos. O romance inicia-se com o núcleo narrativo discorrendo sobre os adolescentes Busca-Pé e Barbantinho dividindo um cigarro de maconha às margens do rio e aventando as possíveis profissões que exercerão no futuro. Esse acontecimento, todavia, será contextualizado apenas na segunda parte da narrativa, quando a *diegese* se concentra na guerra entre os traficantes do conjunto. Barbantinho tem um único temor, o de não conseguir ser um bom salva-vidas como o pai e o irmão. Assim, traça a estratégia de praticar exercícios físicos para não perder as vítimas para o mar.

Entretanto, quando a perspectiva muda para os sonhos de Busca-Pé, o narrador começa a trazer a desesperança no futuro como uma consequência do passado de miséria, com o adolescente indignando-se com o fato de o rico continuar rico e o pobre continuar pobre, o que acarreta em baixa expectativa de vida, resignando-se: “[...] em seu silêncio com o fato do rico ir para Miami tirar onda, enquanto o pobre vai pra vala, pra cadeia, pra puta que o pariu” (LINS, 1997, p. 12). A desesperança prossegue no quesito profissional, pois Busca-Pé constata que apenas seus esforços são insuficientes para garantir-lhe um futuro digno. Desse modo, os carretos empreendidos nas feiras e nos mercados, feitos na infância, além da dedicação aos

estudos na adolescência – sem medidas sociais –, foram e seriam incapazes de mudar sua realidade.

Com anseios e angústias individuais, já que Busca-Pé e Barbantinho estavam mudos, se entreolhando apenas quando um passava o cigarro de maconha para o outro, as personagens partilham os mesmos temores, ao verem os corpos de traficantes que boiavam no rio, executados por Zé Pequeno nas disputas pelas bocas-de-fumo. Tomado pelo desespero, Busca-Pé encaminha-se para sua casa, com medo: “[...] do vento, da rua, da chuva, do seu skate, do mais simples objeto, tudo lhe parecia perigoso” (LINS, 1997, p. 15). As mortes dos traficantes em confrontos, por disputas de pontos de vendas de drogas, acontecem apenas na segunda parte da obra, quando Zé Pequeno passa a comandar a maioria das bocas-de-fumo do conjunto habitacional, onde se inicia a guerra entre as quadrilhas.

A maioria dos crimes ocorridos na primeira parte da obra, ficam a cargo do Trio Ternura, bando formado por Cabeleira, Alicate e Marreco, personagens que ora usam de brutalidades em suas práticas criminosas, ora empregam a camaradagem em suas ações, justificando a alcunha de ‘ternura’, empregado para o bando que integram. Nesse período, a Cidade de Deus ainda preserva o sentido de esperança para a maioria dos moradores como um sinal de alento para um recomeço, pois, entre uma ação e outra dos bandidos, a narrativa deslumbra os sonhos e anseios de algumas personagens, salientando que se estas seguirem as regras do conjunto habitacional, poderão se dar bem, já que eram: “[...] sempre os delatores, os vacilões, aqueles que tinham olho grande nas coisas e nas mulheres dos outros que amanheciam com a boca cheia de formiga” (LINS, 1997, p. 68).

A ousadia nas práticas criminosas dos adolescentes na primeira parte da obra, destoando da cautela apresentada pelos bicho-soltos, bandidos adultos, dentre outras ações, contribui para a já mencionada centralização da narrativa em si mesma, pois raros são os roubos e/ou assaltos praticados fora do conjunto habitacional. Desses adolescentes, Cabeleira destaca-se sendo o mais cruel, astuto e perigoso. Além de nomear o primeiro bloco de capítulos, a personagem, tal como poucas outras, terá sua história de vida pormenorizada e influenciará, pelas suas ações, Dadinho, personagem que ao se tornar adolescente se consolidará como o maior criminoso do conjunto habitacional. Cabeleira configura-se, nesse sentido, enquanto um dos principais bandidos da Cidade de Deus e estabelece um diálogo com a personagem adolescente e bandida, José Gomes, de *O Cabeleira*, romance de Franklin Távora, publicado em 1876¹².

A referência à personagem Cabeleira de Távora (1998), nesse caso, ultrapassa o apelido

¹² Todas as citações aludidas à obra *O Cabeleira* (1998), referem-se à oitava edição da obra, publicada em 1998, pela Editora Ática.

e converge para a posição ocupada na narrativa, a de bandido, como semelhança nas ações, características físicas e faixa etária, pois, considerando que similar ao Cabeleira de *Cidade de Deus*, José Gomes foi o bandido adolescente responsável pelo terror contido na *diegese* que se passa no sertão pernambucano do século XVIII. O romance de Távora (1998) é o primeiro a tematizar o mundo da bandidagem e da marginalidade, pois, distante dos grandes centros, o sertão nordestino funcionava, muitas vezes, como um estado paralelo, com algumas personagens bandidas, institucionalizando um espaço com leis próprias. Nessa esteira, a obra de Lins (1997) perspectiva, também, a violência e a criminalidade como operadores que impulsionam a criação de, inclusive, um estado paralelo formado no conjunto habitacional Cidade de Deus. Ao se propor falar sobre um cotidiano permeado pela violência e pela criminalidade na periferia carioca do século XX, sendo a personagem Cabeleira uma das responsáveis por essas ações, *Cidade de Deus* estabelece, automaticamente, uma ligação com as perversidades praticadas por José Gomes no final do século XVIII, no sertão nordestino. A personagem de Távora (1998), então, pode ser reconhecida como o embrião do cangaceiro nordestino.

Ressalta-se, sobretudo, acerca da distância temporal existente entre os dois romances, o sertão nordestino decantado pela obra de Távora (1998) se encaixa, também, na definição de espaço deixado à margem, visto que, como sugerem alguns críticos literários, os romances do final do século XIX e início do XX, em geral, trouxeram os espaços urbanos e os espaços rurais operando em contrastes. Sob a ótica do progresso e do desenvolvimento da sociedade contemporânea, os grandes centros urbanos foram descritos com condições propiciatórias de melhor sociabilidade, acesso às políticas públicas, econômica, dentre outros fatores sociais¹³, ao passo em que as áreas afastadas eram descritas enquanto estagnadas, econômica, civilizatória e culturalmente. Os espaços dos romances de Lins (1997) e Távora (1998), sertão e periferia, têm uma certa predominância, enquanto espaços marginalizados, onde imperam a miséria e a violência, consequências essas do abandono por parte do poder público.

A narrativa de *Cidade de Deus*, além de outras obras que trouxeram espaços urbanos marginalizados, questiona a noção de seguridade dos grandes centros urbanos, com enfoque nas tensões sociais oriundas, em grande parte, da política de confinamento de uma parcela da

¹³ Dante Moreira Leite, em *O caráter nacional brasileiro* (2002), sugere o termo “[...] literatura regionalista, oposta a uma literatura urbana” (LEITE, 2002, p. 266), destacando o predomínio de literaturas descrevendo o ambiente urbano em alguns períodos, do mesmo modo que algumas literaturas privilegiavam o campo. Assim, o autor sugere que “A literatura urbana tende a apresentar o homem contemporâneo, “civilizado”; a literatura regionalista a apresentar o homem “primitivo”, histórica ou socialmente deslocado com relação à cidade (LEITE, 2002, p. 266).

população em locais afastados das áreas centrais, culminando na dificuldade de acesso aos serviços públicos básicos, o que resulta no aumento da criminalidade e da violência, entre outros aspectos. O romance de Lins (1997) demonstra esse descaso por parte do poder público para com partes/camadas da população, tal como a história de vida da personagem Cabeleira, que presenciou a morte da avó, acamada e doente, em um incêndio criminoso que consumiu o barraco onde morava toda a família. Com o ocorrido, a personagem mora por um tempo no serviço da tia, de onde assiste, entre a pia e o tanque, o telejornal noticiar que ninguém seria responsabilizado pelo incêndio.

Com a constatação do abandono, Cabeleira perde as esperanças quanto ao futuro, acendendo-lhe a vontade de matar toda aquela gente branca que não compartilhava de suas privações, porque tinham boa comida, telefone, carros e saneamento básico, além dos homens brancos da casa não parecerem gays, como seu irmão, Ari. A personagem muda-se para Cidade de Deus e integra o Trio Ternura. Sua periculosidade é posta em prática em suas ações, seja com o bando ou sozinho, se destacando o bandido mais perigoso da favela, pois emprega a astúcia e a inteligência nos assaltos à mão armada, nas agressões às vítimas, nos assassinatos e em outras ações. Trio Ternura é o bando responsável pelo acontecimento que efetivamente abre a ação no romance, o roubo ao caminhão de gás e o primeiro assassinato de Cabeleira, executando punição pela quebra do código local de não delatar os crimes cometidos no conjunto habitacional. Desse modo, Cabeleira e o Trio Ternura causam um certo pânico na Cidade de Deus, semelhante ao pânico causado por José Gomes, o Cabeleira de Távora (1998) e seu bando, que propagaram o terror no sertão pernambucano.

As personagens de Távora (1998) e de Lins (1997), interagem de maneiras diferentes com seus entornos. Em *O Cabeleira*, a *diegese* centra-se na pormenorização da história do bandido, passando por sua infância e adolescência. A narrativa acompanha suas mudanças, inclusive em suas práticas criminosas, pois a narrativa, como um todo, é construída a partir dessas ações. Decorre, desse pormenor, que o universo de *O Cabeleira* será estático, sem grandes mudanças significativas. O romance de Lins (1997), pelo contrário, apresenta na narrativa do conjunto habitacional, as mudanças ocorridas em um período de três décadas. Cabeleira, apesar de sua importância, se restringe apenas ao primeiro bloco de capítulos, sendo substituído por outros bandidos que darão continuidade às ações e que atuarão nas transformações do conjunto ao longo do período contemplado pela narrativa.

A primeira parte da obra de Lins (1997), nesse sentido, expõe um conjunto habitacional que ainda guarda o senso de comunidade, com o Trio Ternura disponibilizando botijões de gás roubados aos moradores, que deixaram o caminhão: “[...] vazio em minutos” (LINS, 1997, p.

24). Essa benesse, no entanto, ocorre após um ato de violência por parte de Cabeleira, que agride o motorista do caminhão que tentava esconder o dinheiro, configurando a já denominada: “[...] instabilidade dos pontos de vista embutidos na ação” (SCHWARZ, 1999, p. 164). A sagacidade de Cabeleira que, ao prever a atitude do motorista, atém-se a seus movimentos, está presente em todas as suas ações, tal como na fuga em um assalto mal realizado, em que troca de camiseta para despistar os policiais em uma eventual perseguição.

Em *O Cabeleira*, José Gomes, seu pai Joaquim e Teodósio, outro integrante do bando, não mantém a mesma relação com a comunidade, já que procuram obter desta o máximo de proveito, a exemplo dos roubos de produtos agrícolas e animais, receptados pelo taberneiro Timóteo e vendidos na própria comunidade. A interação dos bandidos com o entorno será sempre com a finalidade de obter o máximo de vantagens, não importando a escassez financeira da maioria das famílias, pois poucos: “[...] tinham já com que cevar a voracidade dos três aventureiros a quem desde muito pagavam um triplo imposto consistente em víveres, dinheiro e sangue” (TÁVORA, 1998, p. 18).

Já em *Cidade de Deus*, Cabeleira acaba estendendo a uma de suas vítimas de roubo, Aluísio, a consideração que dispensava aos amigos. Ao perceber que seu círculo de amizades era partilhado com Aluísio, devolve-lhe o dinheiro roubado: “Aluísio portou-se como Salgueirinho esperava e, ao falar que era amigo de Alicate, Laranjinha e Acerola, recebeu em dobro o que havia perdido, além das desculpas do bandido” (LINS, 1997, p. 59). A narrativa, nesse sentido, situa Cabeleira dentro da comunidade, ou seja, aquele que conhece os códigos, que sabe quem deve e merece ser assaltado. E, Aluísio, assim como os outros amigos, não são esses sujeitos. Cabeleira transfere, para Aluísio, o mesmo tratamento dispensado aos amigos, demonstrado na consideração a Dadinho, quando repassa a parte que lhe cabia pelo assalto ao motel:

- Tá duro? Por que não falou logo, mané?! Eu tavo pra te dar um dinheiro, mas tu também só piava aqui rapidinho, não parava mais pra dar ideia. Só queria saber de São Carlos, São Carlos... Lembra daquele motel que tu deu pra gente? — disse Cabeleira depois de escutar Dadinho.

- Lembro.

- Então, cumpádi! Eu fiquei com uma merrequinha pra te dar, mas não tem tudo agora, não.

- Já tinha até se esquecido disso, morou? (LINS, 1997, p. 190).

A solidariedade com os amigos resulta da teia de relações estabelecidas pelos moradores

do conjunto habitacional no cotidiano. Apesar da separação de algumas famílias no processo de realocação na Cidade de Deus, como aconteceu com o próprio Cabeleira, a interação pelas constantes brigas: “[...] jogos de futebol, viagens diárias de ônibus, da frequência aos cultos religiosos e às escolas [...]” (LINS, 1997, p. 35), fez surgir uma nova comunidade. Mesmo que alguns grupos tentassem o isolamento, o desenrolar dos fatos contribuiu para o surgimento de novos laços afetivos e de sociabilidade, o que influenciou, por exemplo, a atitude de Cabeleira em relação a Aluísio.

Essas questões não são contempladas em *O Cabeleira*, apesar de Távora (1998) afirmar, no prefácio, que a obra se enquadra na categoria de romance regionalista, uma vez que descreve os costumes presentes no cotidiano dos moradores do sertão nordestino¹⁴. Na obra, o bandido configura-se enquanto um estranho no local, visto que, ao trilhar o mundo do crime, foi afastado do convívio social, ficando com seus iguais, seu pai e Teodósio. A relação que o bando desenvolve com o taberneiro Timóteo, está pautada nas vantagens para ambos os lados, considerando que os bandidos vendiam, ao taberneiro, os produtos roubados, ao mesmo tempo em que ofereciam proteção para aquele. Enquanto que, em Cidade de Deus, Cabeleira devolve a quantia assaltada a Aluísio, ao descobrir que tinham amigos em comum, seguido de um pedido de desculpas.

Já na obra de Távora (1998), ao contrário, a personagem José Gomes, ao ser afrontada pela mulata Chica, esposa do taberneiro Timóteo, não hesita em agredi-la pela afronta recebida, não demonstrando, assim, nenhuma relação social com a comunidade. O foco narrativo de *O Cabeleira* (1998), nesse sentido, será nas ações da personagem, sem ater-se à teia de relações sociais do período contemplado pela *diegese*, por exemplo, o regime escravocrata. Esse sistema econômico figurou até o final do século XIX e, por se configurar na opressão de brancos sobre negros, desencadeou um tensionamento social, não ganhando, todavia, relevância na narrativa. As únicas personagens descritas como crioulas, Gabriel e Liberato, são homens livres e detentores de posses, sendo donos de um pequeno engenho onde moram com suas famílias:

A pequena distância tinham sido edificadas três casas menores e menos vistosas do que a primeira. Em uma destas morava o genro, e nas outras duas os filhos do crioulo. Nos fundos do cercado via-se outra casinha que na forma arremedava a casa-grande. Pertencia a Gabriel que, à sombra do irmão, aí vivia com sua mulher e filhos, na paz do senhor (TÁVORA, 1998, p. 66).

¹⁴ Alfredo Bosi, em “*A história concisa da literatura brasileira*” (2004), afirma que o regionalismo pode, grosso modo, ser compreendido como o “[...] contato de uma cultura citadina e letrada com a matéria bruta do Brasil rural, *provinciano e arcaico*” (BOSI, 2004, p. 141, grifo nosso). A ideia de provinciano e arcaico remete a um espaço longe, retirado e com costumes que não acompanham/acompanharam o progresso advindo com o passar dos anos.

O fator racial enquanto determinante na extratificação social no período em que transcorre a *diegese*, aparece na narrativa apenas para reforçar a condição de superioridade de brancos em relação aos negros, demarcado, por exemplo, pela personagem Joana, mãe de Cabeleira: “Para os mais velhos não tenhas nunca expressões descorteses e muito menos ações ofensivas; ainda que seja um negro, deves ter, embora não sejas de sua qualidade, respeito pela idade dele” (TÁVORA, 1998, p. 45). A qualidade de Cabeleira, nesse sentido, configura-se pela tonalidade da sua pele, atestada por Chica, esposa do taberneiro Timóteo, que refere-se ao bandido como: “Amarelo de Goiana” (TÁVORA, 1998, p. 26), em referência à sua cor. Em *Cidade de Deus*, os bandidos são em sua maioria negros, reflexo do sistema de exclusão e confinamento dessa população e seus descendentes em áreas afastadas dos grandes centros.

Logo, com a consequência desse afastamento e abandono por parte do Estado, a obra de Lins (1997) enfoca a desordem social operada no conjunto habitacional, o que não ocorre em *O Cabeleira*. Livre de tensões sociais, o romance de Távora (1998), descreve a cidade enquanto um local em que todos podem: “[...] viver com poucos meios, porque os habitantes são hospitaleiros, os senhores de engenho fazem pingues presentes, os negociantes vendem fiado e não executam os devedores” (TÁVORA, 1998, p. 96). Desse modo, o bando de Cabeleira aparece na narrativa apenas como perturbadores da ordem social estabelecida, personagens que não se enquadram no modelo social descrito. Por isso, estão sempre à margem, tanto em relação ao espaço físico, pois viviam nas matas que circundam as cidades, quanto aos códigos moralmente aceitos, sendo transgressores desses códigos legais que regiam o convívio em sociedade.

Além da diferença que as personagens e seus bandos empregam no tratamento com o entorno social, os romances de Lins (1997) e de Távora (1998) apresentam, também, diferenças nos arranjos familiares. No romance de Távora (1998), Cabeleira é retirado do convívio da mãe e obrigado a acompanhar o pai nas andanças pelas matas e cidades da região. O estilo de vida adotado pelo pai e imposto ao filho não era tolerado socialmente, fato que os colocava como marginais, geográfica e socialmente em relação à comunidade. Joaquim, além de tirar o filho do convívio com a mãe, imputa às mulheres, também, todo um sentimento afetivo, tornando a relação com o filho desprovida de qualquer afeto. Esse fato faz com que Cabeleira trate o pai como um inimigo, quando ambos disputam a posse da personagem Luisinha, amiga de infância do bandido. Nesse sentido, qualquer pessoa que demonstrasse comportamento considerado ofensivo por Cabeleira, independentemente de ser homem, mulher, criança e/ou idoso, era alçada à condição de inimiga.

Por outro lado, em *Cidade de Deus*, Cabeleira, apesar da condição de alcoólatra do pai, demonstra respeito pelo genitor, já que este é bom sambista e capoeirista. Sua mãe, ao contrário de Joana, que se dedicava à educação do filho, exercia o meretrício nas zonas das áreas centrais. Esses fatores, entretanto, não afastam a família de Cabeleira do convívio social. Pelo contrário, ao optarem por ficar nas favelas da zona central, eles estavam entre iguais, entre pessoas que mantinham o mesmo estilo de vida. Quando Cabeleira muda-se para Cidade de Deus, ele encontra, no novo bairro, diversos arranjos familiares similares ao seu. A permanência dos pais nas favelas das áreas centrais dá-se pela distância do novo conjunto. Pelo fato de residir sozinho na Cidade de Deus, a relação de Cabeleira com a família torna-se escassa, sendo acionada na narrativa por intermédio da memória, das lembranças.

No romance de Távora (1998), Joaquim, pai de Cabeleira, mesmo mantendo uma relação conflituosa com o filho, interage com ele, ordenando-o em matar todos os animais que caíssem em sua armadilha e, mediante à sua recusa, repreende-o: “— Tens pena, tu José? Pois sabe que é preciso que percas esta pena e que te vás acostumando a ser homem” (TÁVORA, 1998, p. 40). *O Cabeleira* (1998), focaliza a degradação moral e social da personagem a partir do contato com costumes moralmente condenáveis, o que não acontece, por exemplo, na obra de Lins (1997). *Cidade de Deus* não traz nenhum modelo contrastivo para as ações dos moradores do conjunto, em especial para as ações de Cabeleira. Por isso, a narrativa não se prende nas relações da personagem com o pai, pois não há um embate de conceitos morais, como ocorre com o bandido sertanejo. O pai de Cabeleira, enquanto sambista e capoeirista, no contexto social a qual estava inserido, é passível da mesma alcunha que o filho: malandro, sendo essa relação evocada pelas lembranças:

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 na zona e o irmão, viado. A mãe piranha até que passava, era conhecida por sua personalidade forte, não levava desaforo para casa, tinha palavra e era respeitada no Estácio. O pai também não era seu maior problema, porque, quando sóbrio, as crianças não riscavam seu rosto de giz, não lhe roubavam os sapatos, e, apesar de tudo, ele era bom de briga e ritmista da escola de samba. *Mas o irmão... era muita sacanagem* (LINS, 1997, p. 25, grifos nossos).

Lembrava-se de quando Ari nasceu: todo mundo dizendo que era homem. E o desgraçado virou bicha. Recordou que o carregava na corcunda pelos caminhos do morro quando ia buscá-lo na escola ou comprar alguma coisa nas birosocas. [...] Assim que Ari começou a sair à noite, tudo viera a se confirmar, várias pessoas o viram vestido de mulher na Zona do Baixo Meretrício. [...] Uma vez foi até linchado por moradores da rua Maia Lacerda por estar de viadagem com um marujo no boteco (LINS, 1997, p. 48, grifo nosso).

A personagem na obra de Távora (1998), é afastada do convívio da mãe por parte de seu pai, enquanto o Cabeleira de Lins (1997), depois do incêndio que o obrigara a morar por um tempo com a tia, abandona os familiares e passa a viver nas ruas, indo, posteriormente, morar na Cidade de Deus. Em *O Cabeleira* (1998), Joaquim, ao considerar que Joana não teria firmeza para educar o filho com o rigor necessário, leva-o em sua companhia nas andanças pelas cidades e sertão nordestino: “– Nessa não caio eu – replicou Joaquim. – Se José ficasse em tua companhia, quando eu voltasse um dia por aqui, achava-o servindo ao vigário, ou, pelo menos, feito sacristão” (TÁVORA, 1998, p. 46). A função de educar o filho, como atribuição de Joana, não se processa no universo de *Cidade de Deus*, pois a narrativa deixa entrever que a avó seria a responsável pela função comumente descrita maternal, já que Cabeleira afirma que, caso ela tivesse sobrevivido ao incêndio, talvez fosse capaz de impedi-lo de adentrar ao mundo da criminalidade:

‘Se eu não fosse molequinho ainda’, pensava Cabeleira, ‘eu tirava ela de 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, morou? Tô aqui pra matar e pra morrer*’” (LINS, 1997, p. 25-26, grifo nosso).

Apesar da diferenciação de funções nos arranjos familiares, um fator de aproximação comportamental da personagem de Távora (1998) e de Lins (1997) é a afirmação, através de excessiva demonstração de comportamentos masculinos. Esse aspecto é uma característica muito requisitada no mundo da criminalidade, considerando que a força física, habilidade, coragem, dentre outros comportamentos comumente creditados ao sujeito homem, e que funcionam como uma maneira de intimidação e imposição de respeito social, são largamente valorizados. A reafirmação de masculinidade pode ser entendida como uma tentativa de impedir o questionamento da virilidade por meio da imputação de características e/ou comportamentos femininos, conduta que Alba Zaluar (1998) classifica como emasculação masculina.

Em “*Para não dizer que não falei de samba*” (1998), trabalho que investiga o aumento da criminalidade nas camadas populares da cidade do Rio de Janeiro-RJ, Zaluar (1998) traz o conceito de emasculação masculina como um agravante para o uso da violência por parte de traficantes e/ou integrantes de quadrilhas. Imersos em um mundo em que a força física está intimamente ligada à condição de virilidade, todo o questionamento dessa condição, geralmente associado aos atributos femininos, convencionalmente relacionado à fragilidade, é repellido com atos de violência, chegando, em alguns casos, a punir com a morte o sujeito questionador. Esse comportamento é demonstrado por Joaquim, em *O Cabeleira* (1998) e, rapidamente, seguido por José Gomes, contrastando com o modo e comportamento de sua mãe, brandos:

- Hei de ensiná-lo a ser valente. Há de aprender comigo a jogar a faca, *a não desmaiar diante de sangue como desmaias tú, mulher sem espírito que não tens ânimo para matar um bacorinho. Não sabes que o assassino é respeitado e temido?* (TÁVORA, 1998, p. 42, grifo nosso).

A impossibilidade de matar, sejam animais e/ou um ser humano, bem como a sensibilidade diante de sangue, a ponto de desmaiar, são, para Joaquim, comportamentos não condizentes com os de um sujeito homem. Já na obra de Lins (1997), Cabeleira rechaça o irmão Ari devido à sua orientação sexual, considerando que este assumiu-se travesti¹⁵: “Não quero viado lá em casa, não. Se tu fosse homem, tudo certo, mas tu é maior bichona, descarado, sem-vergonha, puto, galinha, marica...” (LINS, 1997, p. 48). A condição de alcoólatra do pai e de prostituta da mãe, apesar de no primeiro momento ser um fator negativo para Cabeleira, são relevados quando este procura, em seus pais, características pertinentes aos papéis sociais esperados por homens e mulheres na sociedade. Logo, se o pai era importunado pelas crianças quando estava bêbado, o mesmo não acontecia nos momentos de sobriedade, uma vez que ele era bom de briga, além de ser bom sambista. A mãe, embora prostituta, era respeitada na zona do baixo meretrício, além de ser descrita com uma personalidade forte. Essa redenção, todavia, não se verifica no caso de Ari, uma vez que o irmão não vive o papel social esperado para um homem, já que sua nova identidade é feminina, como expressam seus comportamentos e o novo nome, Soninha.

Apesar da excessiva demonstração de virilidade, em *Cidade de Deus*, as situações em que a personagem Cabeleira resolve os conflitos, com a provável morte do oponente, é escassa quando comparada com José Gomes de *O Cabeleira* (1998). O bandido nordestino agride a personagem Chica quando esta avança sobre ele. Mesmo sendo mulher, logo, considerada sexo frágil, como a própria narrativa deixa entrever, Chica recebe por parte de Cabeleira o mesmo tratamento dispensado aos homens. No contexto patriarcal, em que a personagem feminina está inserida, a mulher, na posição de inferioridade e dependência em relação ao homem, deve-lhe respeito. Portanto, quando Chica ameaça agredir José Gomes, ela automaticamente faz uma equiparação entre os dois gêneros, atitude que o bandido considera uma afronta:

Julgando-se José, *à vista do agravo que recebera*, com direito a público e estrondoso despique, arrastou por uma perna a mameluca, ainda tonta, para o terreiro, e aí, com uma raiz de gameleira com que os meninos tinham brincado na véspera, *começou a pôr em prática a mais edificativa sova* de que nos dão notícias as tradicionais matutas (TÁVORA, 1998, p. 27, grifos nossos).

¹⁵ Semelhante à personagem Dadinho que adota o nome Zé Pequeno para sinalizar uma nova fase em sua vida, quando efetivamente se constitui como um grande traficante, Ari, ao assumir-se travesti, também adota um nome condizente com sua nova constituição identitária, Soninha Maravilhosa.

O capítulo que narra a agressão da personagem Chica é aproveitado pela *diegese* para demarcar a passagem temporal, pois Cabeleira é apresentado na fase da adolescência, período de transição entre a infância e a idade adulta, caracterizada por alterações em diversos níveis, tanto físico e mental, quanto social. A adolescência representa para o indivíduo, um processo de distanciamento de formas de comportamentos e privilégios típicos da infância, além da aquisição de características e competências que o capacitem em assumir os deveres e papéis sociais de adulto. Nessa esteira, dois aspectos são salientados pelo narrador: a força física de Cabeleira e a sua integração ao mundo para o qual seu pai o arrastara. Nesse mundo, além da demonstração de agressividade ser uma característica masculina, é comum imputar, ainda, ao inimigo, a dor física como comprovação de superioridade, o que se evidencia no duelo entre Gabriel, personagem forte e habilidosa no uso da arma branca, com Cabeleira. Acuado por Cabeleira e seu pai, a vítima atira-se na água, furtando, ao bandido, o prazer de perfurá-lo com sua faca, obrigando este a correr: “[...] fora de si, após o fugitivo a fim de ver se o apanhava para *mitigar no sangue dele a sede que o combate lhe acendera*” (TÁVORA, 1998, p. 38, grifo nosso).

Em “*A História de Cabeleira*”, primeira parte de *Cidade de Deus*, a personagem é inserida na *diegese* já adolescente. Diferente da narrativa de Távora (1998), a qual perpassa a infância e adolescência de José Gomes. Na obra de Lins (1997) só sabemos detalhes da infância de Cabeleira mediante o acionamento da memória. No entanto, em vários momentos, Cabeleira apresenta comportamento similar ao de José Gomes nas situações em que usa de agressividade diante de comportamentos por ele considerados afrontosos, a exemplo do desentendimento com a personagem Pelé. Habitante recente no conjunto habitacional, Pelé, ao saber do roubo ao caminhão de gás cometido pelo Trio Ternura, insinua que também cometerá o delito, ação que é desaconselhada por Salgueirinho. A prática poderia não agradar Cabeleira, por este considerar-se o bandido mais temível e pelo fato de não conhecer Pelé. Assim, o conselho de Salgueirinho é ter: “– Cuidado que Cabeleira é danado. Se deparar com ele, tem que ter atitude, senão o bicho pega” (LINS, 1997, p. 27). Além das asseverações de Salgueirinho, a própria personagem atesta sua periculosidade ao sugerir que poderia haver outros bichos-soltos na favela, podendo, inclusive, ser iguais a ele, porém, não pior: “Não acredito em sugestão de ninguém. Se nego vim tirar chinfra comigo, eu aperto o dedo em cima” (LINS, 1997, p. 26).

Outra característica de similaridade entre as personagens é o destaque que ambas possuem em seus respectivos bandos, conferido, em parte, pela agressividade diante de comportamentos considerados agravantes e pela astúcia no planejamento e execução das ações.

As narrativas de Távora (1998) e Lins (1997) perspectivam essas características, salientando o uso da violência, da força física e da astúcia. A força física e a astúcia são atributos que os romances geralmente atribuem aos protagonistas, atributos que, em certa medida, atuam enquanto garantidores de êxito em suas ações. Quando os bandidos nordestinos cercam uma cidade com a intenção de assaltá-la ao anoitecer, Cabeleira sugere que Teodósio adentre à mesma ainda durante o dia para observar o comportamento dos moradores. Em *Cidade de Deus*, no assalto ao motel, um dos crimes que, ao sair na mídia, contribuiu para a elevação do conjunto habitacional ao patamar de lugar mais perigoso da cidade do Rio de Janeiro-RJ, Cabeleira ordena que os comparsas tirem o telefone do gancho durante a ação, evitando, assim, qualquer possibilidade de comunicação.

As narrativas de *O Cabeleira* e *Cidade de Deus*, em especial em: “*A História de Cabeleira*”, apesar de convergirem em algumas ações, o ferimento do código de conduta social abrangente, por exemplo, diferem, como já salientado, nas relações que estabelecem com o meio social em que as personagens estão inseridas. Na *diegese* da periferia carioca, a ambiguidade se processa novamente na proibição da prática de assaltos no conjunto habitacional, medida para não atrair a atenção dos policiais. No romance de Távora (1998), os bandidos sertanejos, ao contrário, não apenas cometem crimes na região, mas tiram proveito, também, do medo imposto à comunidade. Isso se dá pelos favores prestados ao bando pelo taberneiro Timóteo, visando não desagradá-lo. Entretanto, na periferia carioca, essa relação de bem-estar ou de proveito é quebrada quando há uma possível ameaça à integridade dos bandidos, com a reafirmação de suas leis, pautadas no autoritarismo, força física e poder bélico. É o que acontece quando Ari procura o irmão Cabeleira e informa que os pais precisam de dinheiro, fazendo com que o bandido não hesite em quebrar o código de conduta propagado pelos bandidos da velha-guarda, o de não cometer crimes no conjunto habitacional:

Era bicho-solto necessitando de dinheiro rápido, nessa situação assaltaria qualquer um, em qualquer lugar e hora, porque tinha disposição para encarar quem se metesse a besta, para trocar tiro com a polícia e o caralho a quatro. Tudo que desejava na vida, um dia conseguiria com as próprias mãos e com muita atitude de sujeito homem, macho até dizer chega (LINS, 1997, p. 49, grifo nosso).

Ironicamente, quando há a quebra desse código de conduta por um morador da *Cidade de Deus*, que não se pauta no autoritarismo e/ou no poderio bélico, o próprio Cabeleira o pune com a morte. É o que acontece com Francisco, morador do conjunto habitacional que delata, aos policiais, o roubo ao caminhão de gás praticado pelo Trio Ternura. A quebra do código de

conduta de não assaltar na favela, bem como os crimes praticados à mão armada e com requintes de crueldade, apesar de comumente praticados por bandidos adolescentes, eram atitudes desaprovadas por vários bandidos, dentre eles, Salgueirinho, o malandro respeitado pelos moradores da Cidade de Deus, desde bandidos às pessoas não envolvidas com o crime. Na concepção de Salgueirinho, o: “[...] negócio de ficar assaltando caminhão aí na área” (LINS, 1997, p. 36), chamava a atenção das autoridades, ocasionando as constantes rondas policiais na favela. Em *O Cabeleira* (1998), José Gomes e seu pai também fazem valer as leis do bando ao depararem com a ameaça de uma possível prisão. A personagem Gabriel, que avisa pai e filho sobre a aproximação da tropa de soldados, tem seu cavalo roubado pelos bandidos para usá-lo na fuga:

Vendo-se assim assaltado por Joaquim e pelo filho deste, o crioulo pôde unicamente dizer estas palavras:

- *Acabo de lhes fazer um bem, e é deste modo que vosmecês me dão o pago?*

- Desce do cavalo, negro. Este cavalo foi teu até este momento, dagora em diante ele nos pertence, e é preciso que no-lo entregues quanto antes.

- Meu cavalo! exclamou o crioulo com entranhada dor. Meu cavalo é meu único haver, meus senhores. Se vosmecês mo tomarem, com que darei eu de comer a minha mulher e a meus filhos, que não têm outro arrimo senão eu?

- *Que morram de fome como estão morrendo da seca os outros por ai além. Demais, não te custará ganhar com que comprares outro cavalo para continuares em teu ofício. Deste é que debes perder o feitio. Precisamos dele já para fugirmos com tempo à tropa que aí vem* (TÁVORA, 1998, p. 36, grifos nossos).

O comportamento de Gabriel demarca os valores e condutas sociais às quais Cabeleira e seu bando estavam à margem. Enquanto negro, Gabriel não se ressentia de sua condição social em uma sociedade escravocrata a ponto de transgredir as normas vigentes, ao contrário, a narrativa o traz integrado na sociedade a tal ponto que ele decide avisar o bando sobre a aproximação da tropa de soldados imbuído por um sentimento fraterno, já que o irmão, Liberato, demonstrava apreço por Cabeleira, a quem conhecera na infância:

[...] com o pai pouco me importa, que, aqui entre nós, é muito descortês e desaforado. Mas tendo meu irmão Liberato visto Zé Gomes menino, e querendo-lhe por isso algum bem, achei que era minha obrigação fazer o que em meu caso faria meu irmão para livrar do risco o antigo conhecido (TÁVORA, 1998, p. 35).

O irmão Liberato evidencia, também, uma conduta similar à de Gabriel, agindo dentro

do esperado e confiando nas instituições, pois, mesmo com os frequentes roubos de animais e produtos agrícolas de seu pequeno engenho, não reage fora do sistema legal. À sugestão de insurreição contra os ataques, a personagem afirma ser incapaz de atuar fora da ordem estabelecida:

- Deus me livre. *Se os brancos e o rei não podem com eles, eu, que sou negro, é que hei de poder?* Vamos passando assim mesmo conforme Deus nos ajudar. Pode-se dizer que vivo trabalhando para eles. Paciência! Um dia isto há de ter fim, ou com a vida, ou com a morte. Será quando Deus quiser (TÁVORA, 1998, p. 56, grifo nosso).

O comportamento da personagem Gabriel, ao alertar aos bandidos sobre a aproximação da tropa policial, movido pelo apreço que seu irmão Liberato dispensava a Cabeleira na infância, consiste em uma maneira de o narrador demarcar as condutas de Cabeleira como destoantes da esperada socialmente, ou seja, uma personagem incapaz de demonstrar gratidão pela pessoa que acabara de evitar sua possível prisão. A ingratidão é reafirmada com o duelo entre Cabeleira e Gabriel, embate que culmina em sua morte. O duelo ocorre em uma região de mata, esconderijo utilizado pelo bando. Esse espaço afastado da comunidade, geralmente região de matas, aparece nas narrativas para demarcar espaços evitados e/ou pouco utilizados pelos moradores, à margem da sociedade. Em *Cidade de Deus*, têm-se as matas, os becos e as vielas, espaços pouco frequentados pelos moradores, mas de frequente uso pelos bandidos. Situação essa que é presente, também, em *O Cabeleira* (1998), uma vez que os facínoras pernambucanos se escondiam nas matas e/ou às margens dos córregos, espreitando-os: “[...] inofensivos viajantes que, com o fruto do trabalho honesto e da indústria esforçada, deixaram muitas vezes nessas medonhas solidões o seu sangue, a sua própria vida” (TÁVORA, 1998, p. 48). José Gomes, por exemplo, reencontra seu amor de infância, Luisinha, em uma região de mata, de pouco movimento, afastada da vila. À procura de um represamento de água limpa, que ainda não fora remexida pelos moradores, Luisinha afasta-se do local que oferecia proteção e embrenha-se na mata:

O poço ficava à beira de um capão de mato. De um lado o terreno elevava-se gradualmente, e acidentava-se mais adiante, *formando ziguezagues quase inacessíveis e esconderijos escuros, a que a espessura das árvores dava um aspecto medonho*. Do lado oposto a margem plana, igual e descampada, formava com a banda fronteira um admirável contraste (TÁVORA, 1998, p. 50, grifo nosso).

As matas, nesse contexto, apresentam uma certa instabilidade, porque ao mesmo tempo em que beneficia os moradores com água limpa, por exemplo, abriga, também, o perigo, quer

sejam os animais ferozes, quer sejam os bandidos. Desse modo, quando há a necessidade de utilizar esses espaços, seja em excursão, viagens para transação comercial, captura de bandidos, dentre outras atividades, serão sempre as personagens masculinas as incumbidas dessa tarefa. Isso acontece com Liberato, que segue com os filhos, genros e sobrinhos pelas matas à procura do irmão, deixando, no abrigo do lar, a mulher, as filhas, as sobrinhas e as noras. A demarcação das matas como espaço de predominância masculina segue na narrativa. No já citado encontro de Luisinha e Cabeleira, o bandido, sem reconhecê-la, aventa levá-la em companhia do bando, além de Florinda, a mãe da amada: “Mas quero ficar, para, em vez de uma, *levar em minha companhia duas mulheres para o mato, onde há grande necessidade desta fazenda*” (TÁVORA, 1998, p. 51, grifo nosso). Com isso, esses espaços são familiares aos bandidos, o que caracteriza vantagem nas fugas realizadas:

O Cabeleira desapareceu no mato como desaparece o peixe no seio da corrente caudal. Os milicianos, bem que homens igualmente rústicos, e conhecedores das florestas, não tinham todavia o longo uso da espessura, uso que, ainda neste particular, tornava superior a eles o valoroso malfeitor (TÁVORA, 1998, p. 11).

No universo periférico urbano de *Cidade de Deus*, os bandidos transitam por becos, vielas, ruas e, em alguns contextos, matas, considerando que o conjunto habitacional, no início de sua ocupação, apresentava aspectos de um Brasil rural, dando a seus moradores a sensação de habitarem: “[...] uma grande fazenda [...]” (LINS, 1997, p. 21), com a possibilidade de: “[...] comprarem leite fresco, arrancarem hortaliças na horta e colherem frutas no campo [...]” (LINS, 1997, p. 21), além de poderem andar a cavalo: “[...] pelos morrinhos da Estrada do Gabinal” (LINS, 1997, p. 21). Na perseguição realizada pelo policial Cabeção ao Trio Ternura pelo assassinato da personagem Francisco, os bandidos fogem utilizando as ruas, becos, vielas e embrenham-se nas matas:

De quando em vez, ziguezagueavam como os heróis da televisão. Pena que aquela ação não fosse a cavalo como nos filmes, e se estivessem armados fariam uma emboscada bonita atrás de uma árvore para liquidar os inimigos. Foram bons na bola de gude e na atiradeira; no revólver não deixavam a desejar. Subiram o Barro Vermelho, *entraram no mato*. Os policiais se cansaram. *No Campão*, Cabeleira comia pão com mortadela trazido por Dadinho. Sabia que tinha de ficar por lá até o outro dia. Cabeção só sairia do serviço às sete e trinta do dia seguinte e, além do policial militar, o detetive Touro podia aparecer a qualquer momento. Cabeleira balançou os galhos da árvore para que a água acumulada caísse de uma só vez. Com um pedaço de pau, fez uma pequena vala para desviar a água do lugar onde iria esticar a esteira. Pensou em Cleide, Alicate e Marreco; na certa, saberiam pelo jornal sobre o alcaguete. Não iriam aparecer tão cedo (LINS, 1997, p. 66-67, grifos nossos).

Pela configuração do universo ficcional de *Cidade de Deus*, área urbana, apesar de ser um espaço à margem do grande centro, as matas são preteridas pelos becos, vielas e ruas, espaços onde os bandidos mostram familiaridade, comumente usados para escapar dos policiais após provocá-los:

Marreco e Cabeleira gostavam de mostrar os revólveres para os policiais de ronda, entravam pelos becos dando tiro para o alto. Os policiais corriam atrás deles; porém, sem conhecer as dobras do labirinto, perdiam-se. *Era comum nessas horas, atirarem entre si* (LINS, 1997, p. 33, grifo nosso).

O constante uso das matas, becos, vielas, dentre outros espaços que oferecem seguridade aos bandidos, além das ações calcadas na violência e a interação com a sociedade, em geral, mediada por alguns sujeitos ou impulsionada por interesses do grupo ou bando, dentre outros aspectos, conferem aos bandidos da obra de Távora (1998) e de Lins (1997), em especial às personagens José Gomes, de *O Cabeleira* (1998), e o Cabeleira, de *Cidade de Deus* (1997), o *status* de personagens que ferem a ordem estabelecida, oferecendo risco à ordem vigente. Todavia, apenas em *O Cabeleira* (1998), há a tentativa de uma reconciliação da personagem bandida ao convívio social. O narrador credita, à família, a função de inculcar, nos filhos, os valores socialmente aceitos e, quando este intento não é alcançado, cabe à sociedade primar por essa tarefa.

Nesse sentido, mesmo que José Gomes esteja inserido no mundo da marginalidade, cometendo os mais variados crimes, a sociedade prima pela sua ressocialização, em uma espécie de reparação do seu fracasso. Nesses termos, a família é demarcada enquanto uma das organizações sociais encarregadas de transmitir os valores sociais aos filhos, concebendo à mulher essa função, pois, como assegura o narrador, esta é a responsável pela: “[...] influência direta e decisiva na formação dos costumes [...]” (TÁVORA, 1998, p. 39) e, no caso específico de Cabeleira, Joana, por ter sido fraca: “[...] não pôde exercitar no infeliz lar a ação benéfica que à esposa e mãe reservou a natureza [...]” (TÁVORA, 1998, p. 39). Desse modo, a família, metaforizada em Joana, bem como a sociedade, falharam na condução de José Gomes ao caminho do bem, pautado pelos valores sociais aprendidos em casa e aceitos por todos:

Joana, a mãe boa e fraca, viveu em luta incessante com Joaquim, o pai sem alma nem coração. José foi sempre o motivo, a causa desse combate sem tréguas, José, o filho sem sorte que estava fadado a legar à posteridade um eloquente exemplo para provar que sem educação e sem moralidade é impossível a família; e que a sociedade tem o dever, primeiro que o direito, de obrigar o pai a proporcionar à prole, ou de proporcioná-lo ela quando ele o

não possa, o ensino que forma os costumes domésticos nos quais os costumes públicos se firmam e pelos quais se modelam (TÁVORA, 1998, p. 40, grifo nosso).

Nesse sentido, há um tensionamento dos bons costumes e dos costumes moralmente reprovados, metaforizados nas personagens Joana e Joaquim, respectivamente, que disputam a primazia de inculcar em Cabeleira seus respectivos valores. Esse fato se evidencia nos presentes que ambos dão ao filho: “Dá-me o *punhal*, de que teu pai te fez presente e recebe em troca este *rosário* que te dou para tua consolação nas tribulações” (TÁVORA, 1998, p. 45, grifos nossos). Pela própria dinâmica da *diegese*, a personagem Cabeleira é influenciada pelo pai, assumindo os valores moralmente condenáveis. Com o evidente fracasso de Joana em conduzir o filho aos valores socialmente aceitos, a narrativa aciona outra personagem mulher, Luisinha, para completar a função da mãe de Cabeleira e atuar na ressocialização do bandido.

A narrativa de Távora (1998) demarca os papéis sociais de homens e mulheres. Sendo assim, a personagem Luisinha, ciente de sua função enquanto tal, apresenta comportamentos semelhantes ao de Joana, apelando sempre para a ternura, bondade e religião, sentimentos capazes de ajudar na reinserção social de Cabeleira. Lúcia Miguel Pereira, em: “*A leitora e seus personagens*” (1992), compêndio de artigos que discorre sobre várias obras e temáticas, sugere ser Luisinha peça-chave na regeneração do bandido, pois era a única capaz de trazer à tona os bons sentimentos de Cabeleira: “O episódio de Luisinha deve ter sido imaginado para tornar mais patente que o facínora era *capaz de afeto e de bons sentimentos*” (PEREIRA, 1992, p. 275, grifo nosso).

Ainda sobre a obra, Pereira (1992) destaca algumas inconsistências presentes na *diegese*, denominando o romance de: “[...] compêndio histórico-geográfico [...]” (PEREIRA, 1992, p. 274), devido à extensa descrição da geografia do local, além dos acontecimentos históricos relevantes para a região. Ainda como um fator negativo da obra, Pereira (1992) salienta as regressões temporais sem uma transição coerente. Concernente à Luisinha, como atesta a *diegese*, esta foi responsável pelo retorno do bandido ao mundo da ordem, uma vez que é a partir de um juramento feito à amada que este desiste de ajudar os integrantes do seu bando que estavam cercados pelas tropas policiais, evitando, assim, um possível confronto: “- Mas, você fez bem em lembrar o juramento que há pouco fiz, prosseguiu Cabeleira. Eu não podia ver meus companheiros em perigo sem correr para junto deles a defendê-los. Se não fosse você, Luisinha, eu já não estava aqui” (TÁVORA, 1998, p. 81).

A reafirmação do papel feminino, no sentido de ser o responsável pela transmissão dos valores sociais aos filhos, compete à Joana, atestar a sentença do filho como medida punitiva

pela má conduta. Luisinha, apesar de ser a responsável pela condução de Cabeleira ao caminho da retidão, não presencia a efetiva ressocialização do amado, pois ferida e debilitada pelas constantes fugas empreendidas pelas matas, morre momentos antes de José Gomes entregar-se à justiça, declarando sua completa regeneração: “O tanto matar já me aborrece, e eu quero mudar de vida” (TÁVORA, 1998, p. 79). Desse modo, à Joana, a fraca mãe que não conseguiu manter Cabeleira nos costumes moralmente aceitos, coube testemunhar a ressocialização do filho perpetrada pela sociedade, mediante a pena de morte: “– Morro arrependido dos meus erros. Quando caí em poder da justiça, *meu braço era já incapaz de matar, porque eu já tinha entrado no caminho do bem...*” (TÁVORA, 1998, p. 133, grifo nosso).

Pelo contexto de *O Cabeleira* (1998), a narrativa comprova que compete à organização familiar e à sociedade, a inculcação nos sujeitos dos conceitos morais vigentes e, em sua falha, compete o acionamento da justiça, último recurso no processo de ressocialização dos indivíduos. À personagem, pois, não caberia outro fim senão o julgamento e a sentença de morte, considerando que este é um dos meios sociais de integração dos sujeitos praticantes de ações moralmente condenáveis. O enforcamento do protagonista atesta o funcionamento das leis e normas sociais, mesmo que o julgamento e o cumprimento da pena figurem o acionamento de uma última instância, pois a execução de Cabeleira está dentro dos ditames legais. Ao aceitar a pena de morte, Cabeleira não apenas atesta o reconhecimento das leis e normas morais, como também, a sua prevalência, já que estar no caminho do bem implica em aceitar que a punição máxima pela transgressão das leis socialmente vigentes, consiste no pagamento com a sua própria vida.

Já a narrativa de *Cidade de Deus*, ao contrário, não pauta essa conciliação social, uma vez que o narrador, nas primeiras páginas do livro, reafirma sua missão de falar sobre a violência e o crime: “Mas o assunto aqui é o crime, eu vim aqui por isso...” (LINS, 1997, p. 22). Portanto, o conjunto habitacional, que inicialmente é descrito enquanto um local que guarda as esperanças de um futuro mais seguro e feliz, rapidamente é substituído pelas cenas de crimes e violências da *Cidade de Deus*. Se o romance de Távora (1998) intenciona mostrar as particularidades da região nordestina, dentre elas os costumes de um povo que, pela distância geográfica em relação aos centros urbanos, passou incólume à agitação cultural e econômica, *Cidade de Deus* trará o tensionamento da ocupação desordenada do espaço urbano, com ênfase no cotidiano de uma população confinada em espaços marginais, sem acesso às políticas públicas e regida pela lei da criminalidade, com homens, mulheres, crianças, policiais e bandidos travando uma intensa luta pela sobrevivência.

Por não perspectivar uma volta ao mundo da ordem, *Cidade de Deus* não concebe

nenhuma personagem com essa incumbência. Diferente de Joana e Luisinha, personagens femininas de *O Cabeleira* (1998), a mãe e a amada do bandido carioca estão inseridas no mesmo mundo que este, o mundo da criminalidade, violência, exclusão social e, sobretudo, econômica. Nesse movimento, Berenice, a amada de Cabeleira, não apelará para a ternura, bondade e/ou religião, mecanismos atuantes na regeneração do bandido, ao contrário, estimulará, no parceiro, a reafirmação dos conceitos imputados aos homens marginalizados, comumente tratados como malandros e bandidos:

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

- *Malandro não ama, malandro só sente desejo – Berenice retrucou e riu.*

- Assim não dá nem pra conversar...

- *Malandro não conversa, malandro desenrola uma ideia!*

- Pô, tudo que eu falo, você mete a foice!

- *Malandro não fala, malandro manda uma letra!*

- Vou parar de gastar meu português contigo.

- *Malandro não pára, malandro dá um tempo.* (LINS, 1997, p. 57, grifos nossos).

Berenice e a mãe de Cabeleira, nesse sentido, desempenham funções além do esperado para os papéis socialmente convencionados às mulheres, tais como os contidos na obra de Távora (1998). As referências à mãe de Cabeleira virão sempre acompanhadas de sua condição de prostituta, além de trazer sua personalidade forte, o extremo de Joana, a: “[...] mãe boa e fraca [...]” (TÁVORA, 1998, p. 40). Luisinha e Berenice, pares românticos das personagens criminosas, bandidas, diferem, também, bastante entre si. A primeira é: “[...] branca, órfã, de índole benigna e de muito bonitos modos” (TÁVORA, 1998, p. 47) e, por isso, quando perde os pais, é adotada por Florinda, uma digna mulher. Berenice, ao contrário, tinha oito irmãos e sua infância foi marcada pelos frequentes roubos de alimentos nas prateleiras dos supermercados, passando, depois, pelos roubos de bolsas de madames nas feiras da Zona Sul. Após a morte da mãe, Berenice e os irmãos espalham-se pelas favelas da cidade do Rio de Janeiro-RJ e, quando fica viúva, muda-se para Cidade de Deus. Embora em *O Cabeleira* (1998) apresente-se o desmantelamento do núcleo familiar da personagem, sua mãe mantém, ainda, latente o sentido social de família ensejado pela *diegese*, com o mesmo comportamento ao longo da narrativa:

Joana havia chegado de Santo Antão no dia anterior, e de noite soubera que *o filho e o marido* tinham sido condenados à morte. *Não lhe permitiram ver os entes que pertenciam mais a ela, representantes do coração por dobrado direito, do que à justiça que nesse momento exprimia uma vontade poderosa e apaixonada* (TÁVORA, 1998, p. 131, grifos nossos).

Diferentemente de *Cidade de Deus*, a narrativa de Távora (1998) centra-se em Cabeleira e seu bando, não se verificando, por exemplo, a massificação dos sujeitos na condição de marginalidade ou exclusão social, o que faz com que Luisinha seja adotada por Florinda, senhora que a trata como filha. Impera, nesse sentido, um sentimento ético social com a preocupação do bem-estar do próximo. Por isso, as personagens que praticam ações que ferem essa conduta, a exemplo de Cabeleira e seu bando, precisam voltar ao seio da ordem social, precisam ser integradas; mesmo que isso signifique uma punição constante no conjunto de leis e normas sociais. Em *Cidade de Deus*, quando a mãe de Berenice morre, a mesma vê a sua família diluir-se nas favelas das áreas centrais da cidade do Rio de Janeiro-RJ. Nesse sentido, quando aceita a proposta de morar com Cabeleira, a intenção de Berenice não é a de mediar a passagem do marido ao mundo da ordem, mas sim construir, com ele, uma família aos moldes do mundo em que estão inseridos. Berenice e Cabeleira comungam dos mesmos valores, fato que induz Cabeleira a pensar que, caso tentasse abandonar o mundo da criminalidade, a amada desaprovava sua atitude, pois sentia orgulho de sua condição de bandido:

[...] mas se cambasse dali perderia o moral, seria covarde se corresse da raia, se não fosse macho o suficiente para deitar cabeção ou morrer trocando com ele. “Meu marido morreu trocando”, diria Berê com orgulho se a morte lhe ocorresse assim! Era o que imaginava erradamente Cabeleira (LINS, 1997, p. 168).

Quando a narrativa avança à possibilidade de abandono do mundo da criminalidade, esta ocorre na tentativa de salvaguardar a vida do bandido, pois Cabeção, policial que mais atuava no conjunto habitacional, jurou matá-lo. Diante do iminente risco de morrer, Berenice, temendo pela vida do marido, sugere que este se afaste temporariamente da criminalidade, não levando em conta questões morais: “A mulher passou a semana toda pedindo ao marido para *dar um tempo com essa vida de crimes*. Ele ainda não era fichado, podia muito bem arrumar um emprego” (LINS, 1997, p. 97, grifo nosso). A mudança de vida almejada por Berenice era temporária e conveniente para o momento. Entretanto, se Cabeleira assim procedesse, não faria jus ao papel esperado pelos bandidos, o de não se acovardar, comportamento esperado pela própria companheira: “Poderia sair de pinote do conjunto, mas a dor de ter se acovardado seria perpétua. *Berenice iria gostar, mas no fundo, no fundo, o tiraria como medroso*” (LINS, 1997,

p. 162, grifo nosso). O medo, nesse contexto, é um sentimento que demonstra fraqueza, logo, ligado às mulheres. Ou seja, caso Cabeleira agisse dessa maneira, seria rechaçado pelo mundo da bandidagem. Por isso, mesmo consciente de ser esta a ação certa requerida pelo momento, a configuração do mundo da bandidagem, da violência, da criminalidade, impera o sentimento de masculinidade, de força e de coragem, impedindo-o de tomar essa decisão.

Nessa esteira, o Estado, seguindo a conduta das personagens femininas, se isenta, também, de atuar na ressocialização de Cabeleira, uma vez que as ações das personagens policiais não visam capturar os bandidos para julgá-los e sentenciá-los dentro dos ditames legais, ao contrário, em vários momentos, os representantes do Estado executam os bandidos, sem a possibilidade de um julgamento dentro da legalidade. Esse *modus operandi* se estende às demais personagens do conjunto habitacional, pois, como afirmou o detetive Touro, todos os moradores da Cidade de Deus tinham cara de bandidos. A narrativa de Lins (1997) plasma a atividade da polícia em vários contextos de atuação em áreas periféricas, com abordagens violentas e desrespeitosas aos moradores, diferindo de seu dever legal de policiar, preservar a ordem pública, os direitos e garantias constitucionais, proteger a integridade física e patrimonial dos cidadãos, capturando os criminosos e permitindo-lhes um julgamento justo. Nesse sentido, as personagens bandidas e moradoras comuns acabam recebendo o mesmo tratamento por parte dos policiais.

Os representantes do Estado, semelhantes aos bandidos, pautam, também, suas ações em leis próprias e leis paralelas, diferindo do regimento das instituições públicas. Entretanto, se dentre as leis paralelas dos policiais que atuam na Cidade de Deus está o extermínio do corpo marginalizado, com agressões e assassinatos, por outro lado, o comportamento demonstrado por esses corpos, pela linguagem das gírias e o apelo às divindades afro-brasileiras, como Exus e Pombas Giras, são adotados pelos policiais. Além disso, a corrupção dos valores policiais, enquanto representantes de uma instituição pública, se evidencia pelas frequentes extorsões e roubos aos usuários de drogas, prática comum, por exemplo, do detetive Touro: “O olho cresceu, a vontade de encontrar os vagabundos saía do campo profissional: se encontrasse os bandidos, tomaria o dinheiro todo e depois os mandaria para a vala” (LINS, 1997, p. 196).

Em contrapartida, se as personagens importunadas pelos constantes abusos policiais não podem recorrer à polícia, enquanto instituição encarregada de promover a ordem pública, dentre outros aspectos sociais primordiais, compete a essas personagens encontrar estratégias para lidar com a situação. Com isso, ressentidas pelos tratamentos, essas personagens, sempre que possível, vingam-se dos representantes do Estado, seja vaiando o policial Cabeção quando descobrem que a arma usada para espantar os moradores estava descarregada, seja barbarizando

seu corpo, quando este é assassinado:

O assassino se aproximou lentamente para o tiro de misericórdia. Em seguida, ordenou a um carroceiro que lhe entregasse a carroça. O corpo de Cabeção foi jogado no transporte sem delicadeza. *O matador deu um tiro para espantar o cavalo, que saiu em disparada pelas ruas do conjunto*, depois trotava deixando rastro de sangue pelas retas da tarde que se deflagrara. Os moradores seguiam a carroça, amontoavam-se para ver o cadáver. O corpo de Cabeção era uma bica aberta para sempre. *O cavalo volta e meia parava, porém sempre havia um para açoitá-lo, dando continuidade ao espetáculo*. O cortejo pegou a rua do Meio. Alguns bandidos atiraram no defunto, o sangue jorrou forte, fazendo cair mais rápido e tornando mais rubro o crepúsculo de outubro. A mãe de um maconheiro assassinado por Cabeção aproveitou para cuspir em seu corpo. Foi ovacionada. A carroça entrou na rua do braço direito do rio. A multidão cresceu. Alguns achavam que tinham perdido um bom policial. Marimbondo interceptou o cortejo, deu uma geral procurando armas. Conseguiu apenas dez cruzeiros. A carroça seguiu. Dobrou a esquina. Chegou à Quadra Treze. A festa tomou nova proporção. *Atiraram pedras, despejaram latas de lixo, deram pauladas*. A tarde sem vento (LINS, 1997, p. 175, grifos nossos).

A barbarização do corpo do policial, além de reafirmar o descontentamento dos moradores do conjunto habitacional pelos constantes abusos recebidos por parte dos policiais, indica, também, que assim como policiais e bandidos, estes acabam valendo-se da lei do espaço marginalizado. Comungando com a lei própria da Cidade de Deus, as personagens, ao não primarem por um retorno ao mundo da ordem, sugerem um descrédito em um mundo que, apesar das significativas mudanças ocorridas nos últimos tempos, não consegue oferecer a mínima segurança a todos os cidadãos. Nesse sentido, a perspectiva de futuro das personagens moradoras do conjunto habitacional, sejam bandidos, sejam moradores sem ligação com os crimes, não difere muito, pois é alta a probabilidade de que seus corpos sejam encontrados por balas de policiais ou de criminosos.

2. A NOVA FAVELA EM *CIDADE DE DEUS*

2.1 A 'NEOFAVELA' COM OS VELHOS ASPECTOS

O narrador de *Cidade de Deus* denomina o conjunto habitacional de 'neofavela', com o prefixo *neo* ensejando uma carga de novidade a algo já existente. Nesse caso, as favelas: "Aqui agora uma favela, a *neofavela* de cimento [...]" (LINS, 1997, p. 17, grifo nosso). Na sequência, há o complemento com o substantivo cimento, em alusão às casas construídas em alvenaria, em uma clara diferenciação dos barracos que compõem as favelas brasileiras, erguidas com destroços de madeiras, latas, papelões, além de outros materiais. As personagens que habitam essa nova favela, no entanto, são os velhos sujeitos excluídos socialmente e que, por possuírem hábitos antigos, levaram consigo lixo, latas e cães vira-latas.

A nova favela no romance de Lins (1997), com suas casas em alvenaria, apresenta os velhos becos, com ruas estreitas e curtas, por vezes sem saídas, levando o narrador a fazer a justaposição dos substantivos 'becos' e 'bocas', em referência aos pontos de venda de drogas instalados em vielas, ficando, assim, a 'neofavela': "[...] armada de becos-bocas, sinistros-silêncios, com gritos-desesperos no correr das vielas e na indecisão das encruzilhadas" (LINS, 1997, p. 17-18). Becos-bocas é seguida pelas junções de sinônimos que designam esses espaços: os silêncios, também compreendido como imobilidade, diante de um acontecimento infausto. A contar pelo ruído que as personagens faziam no processo de mudança, pois: "[...] vinham em caminhões estaduais cantando: *Cidade Maravilhosa, cheia de encantos mil [...]*" (LINS, 1997, p. 18, grifo nosso), todo silêncio sugere o presságio de algo sinistro, fora da rotina, um perigo. No entanto, o perigo faz parte do cotidiano, seja por parte dos traficantes e outros bandidos, seja pela investida da polícia, na tentativa de inibição da venda e consumo de drogas ilícitas, dentre outros crimes. A encruzilhada, nesse contexto, pode significar o cruzamento de dois poderes, o Estado, através das investidas policiais e, os traficantes, tendo, na maioria das vezes, o mesmo resultado para os moradores, como assassinato, extorsões, dentre outros tipos de crime. Assim, o desespero das personagens se configura na imposição das normas locais, ditadas pelos bandidos, que conflita com as normas convencionalmente aceitas pela sociedade macro e que, por sua vez, conflita com as normas dos policiais, já que estes apresentam um comportamento próprio e, ainda, similar às normas dos bandidos, igualmente oprimem e exploram os moradores da Cidade de Deus.

Se a designação de nova favela tem como marca o cimento armado, contrastando com os barracos construídos a partir de destroços de diversos materiais, presente no processo de

formação das favelas em fins do século XIX e início do século XX, a política de desapropriação da população pobre das áreas centrais, confinando-as em zonas afastadas, é a mesma em *Cidade de Deus*. O espaço ficcional destinado à criação do conjunto habitacional, em seus primórdios, apresentava aspectos de zona rural, contrastando com a configuração cosmopolita da região central, advinda do processo de urbanização pela qual a cidade do Rio de Janeiro-RJ passava desde o final do século XIX. Esse aspecto é salientado através das brincadeiras e folguedos das crianças:

Foi como se tivessem mudado para uma grande fazenda. Além de comprarem leite fresco, arrancarem hortaliças na horta e colherem frutas no campo, ainda podiam andar a cavalo pelos moinhos da Estrada do Gabinal. Detestavam a noite, porque ainda não havia rede elétrica e as mães proibiam as brincadeiras de rua depois que escurecia. Pela manhã, sim, era legal: pescavam barrigudinhos, caçavam preás, jogavam bola, matavam pardal para comer com farofa, invadiam os casarões mal-assombrados (LINS, 1997, p. 21).

Além da evidência do processo de desalojamento e realocação dos moradores de algumas favelas das áreas centrais na Cidade de Deus, a *diegese* expõe a situação de abandono por parte do poder público a qual essas personagens estão expostas, considerando que parte destas tiveram seus barracos consumidos por um incêndio criminoso sem que os culpados fossem punidos. Como um chamariz para a ocupação da nova área, o narrador, além das casas de alvenaria, sinaliza, ainda, que o conjunto habitacional contava com água encanada de maneira abundante, aspectos amenizadores da distância em relação ao centro da cidade.

Ressalvando as devidas proporções, a cidade do Rio de Janeiro-RJ, segundo assevera Nicolau Sevcenko, em “*Literatura como missão*” (1983) passou, também, por um processo de mudanças em sua infraestrutura, elemento que operou como um impulsionador para o fluxo migratório verificado ao final do século XIX e início do século XX. O processo de urbanização da cidade, conhecida também por *Belle Époque*, consistiu na construção de prédios imponentes, alargamento e pavimentação de avenidas, criação de praças, bem como outros espaços de lazer, cafés e lojas com ares europeus para uma elite sedenta por novidades oriundas da Europa. Com essas mudanças, a população pobre que habitava a área central tornou-se uma mácula na cidade que passava por rápido desenvolvimento social e industrial, tornando-se cosmopolita.

Como capital federal, nos períodos monárquico e republicano, concentrando os poderes políticos/econômicos, a cidade do Rio de Janeiro-RJ foi uma das primeiras a modernizar-se, atraindo, com isso, um grande contingente de população do interior do Brasil. Em “*O danado & abençoado do samba*” (2013), Ricardo Azevedo menciona uma migração da zona cafeeira do Vale do Paraíba para a capital do império, por volta de 1870, período em que o sistema

escravagista dava sinais de exaustão. Conforme o Azevedo (2013):

[...] deu-se uma grande migração de negros livres e escravos em diferentes situações, rumo à capital, em busca de melhores oportunidades, indo *trabalhar em fábricas, em casas aristocráticas e burguesas como empregados domésticos e ainda em empresas particulares - inglesas, belgas e norte-americanas - atuando na área de transportes, produção de gás e iluminação pública.*

Esses negros e mestiços misturaram-se aos pobres já existentes na cidade do Rio de Janeiro e acabaram por formar a camada mais pobre da população carioca – trabalhadores não qualificados ou subempregados, ajudantes de pedreiros, marinheiros, estivadores, criados domésticos –, camada social constituída de analfabetos negros e mestiços, assim como de brancos na mesma situação [...] (AZEVEDO, 2013, p. 122, grifo nosso).

Azevedo (2013) salienta o fluxo migratório, além do processo de industrialização existente ainda no período de economia escravocrata. Já Sevcenko (1983) atribui, à modernização/industrialização, o chamariz migratório para a cidade do Rio de Janeiro-RJ no período da Primeira República, compreendendo os anos de 1889 a 1930, quando a Capital Federal abria o:

[...] século XX defrontando-se com perspectivas extremamente promissoras. Aproveitando de seu papel privilegiado na intermediação dos recursos da economia cafeeira e da sua condição de centro político do país, a sociedade carioca viu acumular-se no seu interior vastos recursos enraizados principalmente no comércio e nas finanças, mas derivando já também para as aplicações industriais. Núcleo de maior Rede ferroviária nacional, que o colocava diretamente em contato com o Vale do Paraíba, São Paulo e os Estados do Sul, Espírito Santo, e o *hinterland* de Minas Gerais e Mato Grosso, o Rio de Janeiro completava sua cadeia de comunicações nacionais com o comércio de cabotagem para o Nordeste e o Norte até Manaus. Essas condições prodigiosas fizeram da cidade o maior centro comercial do país. Sede do Banco do Brasil, da maior Bolsa de Valores e da maior parte das grandes casas bancárias nacionais e estrangeiras, o Rio polarizava também as finanças nacionais. Acrescente-se ainda a esse quadro o fato de essa cidade constituir o maior centro populacional do país, oferecendo às indústrias que ali se instalaram em maior número nesse momento o mais amplo mercado nacional de consumo e de mão-de-obra (SEVCENKO, 1983, p. 27).

Cidade de Deus cita algumas personagens nordestinas tomando a cidade do Rio de Janeiro-RJ como destino. O policial militar Cabeção, por exemplo, com intensa atuação na primeira parte da obra, migra para a capital fluminense fugindo das grandes secas que assolavam o nordeste brasileiro, além do sistema de grandes latifúndios e a política pautada por interferência coronelística:

O Ceará sempre fora duro para ele. Passara fome em todas as fases da infância.

Ainda criança, acordava de madrugada para o batente, tendo só a tarde livre para estudar na única escolinha da região, a mais de oito léguas de sua casa. A morte de seu pai acabou de desgraçar-lhe a vida, passou a ver a mãe fazendo qualquer tipo de serviço para dar de comer aos filhos (LINS, 1997, p. 173-174).

Outra personagem que migrou para a cidade do Rio de Janeiro-RJ e que acabou residindo em Cidade de Deus, é o cearense Francisco, delator dos crimes praticados pelo Trio Ternura e, em consequência disso, assassinado por Cabeleira. Em carta endereçada à esposa que ficara na região Nordeste do país, Francisco menciona a abundância de água encanada e o emprego formal, fatores atrativos para a migração, considerando que o sertão nordestino sofria com as constantes secas:

O cearense migrara para a Cidade Maravilhosa com emprego garantido. Trabalhava na construção do elevador Paulo de Frontin. Ficou morando no alojamento da obra durante seu primeiro ano no Rio de Janeiro. Conseguiu a casa no conjunto com o pistolão de um dos engenheiros da obra. Tinha posto uma carta no correio, informando à esposa que o irmão dele iria buscá-la. Seu irmão embarcara no dia anterior num ônibus de carreira. A carta também falava sobre uma boa casa com água à vontade e quintal; o colégio para as crianças ficava perto e vagas, segundo os vizinhos, eram fáceis de conseguir (LINS, 1997, p. 61).

Retomando a ideia de Azevedo (2013) sobre a onda migratória para a cidade do Rio de Janeiro-RJ por volta de 1870, com o início do processo de industrialização, destacamos algumas medidas legais que foram incentivos para que ocorresse o fluxo migratório, especialmente entre os estrangeiros. A Lei Eusébio de Queiroz (1850), que proibia o tráfico transatlântico, bem como a Lei do Ventre-Livre (1871), que alforriava os negros nascidos a partir da data de sua promulgação, foram medidas que visavam extinguir gradualmente o cativo, resultando em incentivo para política de imigração estrangeira, especificamente a europeia, que se acentuou com o efetivo fim do sistema escravagista, em 1888, e o início da industrialização brasileira, se tornando expressiva nos anos subsequentes. Alguns desses imigrantes passaram a conviver nas áreas das zonas centrais, com os negros alforriados, não absorvidos pelo mercado de trabalho e denominados de ‘vadios compulsórios’, agravando ainda: “[...] mais a penúria geral, a concorrência e insuflando a hostilidade entre diferentes grupos” (SEVCENKO, 1983, p. 208).

A não absorção da mão de obra oriunda do escravagismo, tal como os trabalhadores assalariados, resulta da dificuldade dos antigos senhores escravagistas em conceber os negros aptos para o incipiente trabalho industrial. Além de considerá-los incapazes para a nova forma de trabalho, os antigos senhores viam, nos imigrantes, mão de obra passível de exploração. Os imigrantes, ressaltando as devidas proporções em relação aos escravizados estavam

submetidos, também, às condições degradantes de trabalho, o que impulsionou o abandono de alguns postos de trabalhos, caso das plantações no interior do estado do Rio de Janeiro, se estendendo para outras regiões do Brasil. Nos centros urbanos houve, também, algumas debandadas das indústrias, levando esses imigrantes desocupados a engrossarem as áreas habitadas pelos ‘vadios compulsórios’, conforme constatado na citação acima. A *diegese* de “*O Cortiço*”, romance de Aluísio Azevedo, lançado em 1890, apresenta Jerônimo, imigrante português que, ao sentir-se explorado nas plantações do interior do estado do Rio de Janeiro, muda-se com a família para a capital fluminense, abandonando seu antigo trabalho:

Jerônimo viera da terra, com a mulher e uma filhinha ainda pequena, tentar a vida no Brasil, na qualidade de colono de um fazendeiro, em cuja fazenda mourejou durante dois anos, sem nunca levantar a cabeça, e de onde afinal se retirou de mãos vazias e com grande birra pela lavoura brasileira. *Para continuar a servir na roça, tinha que se sujeitar a emparelhar com os negros escravos e viver com eles no mesmo meio degradante, encuralado como uma besta, sem aspirações, nem futuro, trabalhando eternamente para o outro* (AZEVEDO, 2011, p. 64, grifo nosso).

O abandono da fazenda e a mudança “[...] para a corte, onde, diziam-lhe patrícios, todo homem bem disposto encontrava furo” (AZEVEDO, 2011, p. 64) reservou, a Jerônimo e a sua família, o cortiço São Romão, do também português João Romão, sendo um dos únicos lugares propícios à habitação. O cortiço São Romão exemplifica as condições sub-humanas vivenciadas pelas personagens nessa moradia, vivência similar aos que estavam vivendo em antigos casarões, estalagens e outras habitações precárias semelhantes ao cortiço. Soma-se, a esse fato, todo tipo de exploração às quais esses sujeitos estavam submetidos, situação muito comum nas grandes cidades brasileiras do final do século XIX, em especial na cidade do Rio de Janeiro. Essas habitações situadas na região central, eram ocupadas por sujeitos ociosos que faziam pequenos bicos, mendigavam e/ou apenas passavam os seus dias desocupados. Nesse sentido, era natural que esses mesmos sujeitos fossem removidos dessas áreas, processo iniciado por volta de 1892, com o início das obras de reforma do porto e a construção do cais:

Data daí o início da febre demolidora na área central que culminaria com a Regeneração de 1904 e seria sempre acompanhada da especulação imobiliária particular, ambas visando sempre os grandes casarões da zona central da cidade, que abrigavam a maior parte da população modesta do Rio. É a partir de então que começam a pulular os “infernais pandemônios que são as hospedarias e as casas de cômodos”, em que predominava “uma revoltante promiscuidade, dormindo frequentemente em um só leito ou em uma só esteira toda uma família” (SEVCENKO, 1983, p. 56).

Para Sevcenko (1983), essa efervescência contribuía para o elevado número de

habitantes da região central, considerando que: “[...] a densidade demográfica do subúrbio chegava a 191 habitantes por km², na zona urbana ela atingia 3928 pessoas por km², dando plena substância à expressão “infernos sociais” [...]” (SEVCENKO, 1983, p. 55). Esse fato foi explorado literariamente pela *diegese* de “*O Cortiço*” (2011), romance ao qual Sevcenko (1983) recorre visando tornar mais palpável as condições de moradia degradantes nessas habitações da região central, pois: “Nesses núcleos é que se localizavam as habitações coletivas, precárias, insalubres e superpovoadas, já estigmatizadas por Aluísio Azevedo no seu *O Cortiço* em 1890” (SEVCENKO, 1983, p. 55). O romance de Azevedo (2011) apresenta, nesse sentido, o rápido crescimento do cortiço de João Romão, que inicia com três casinhas e, em pouco tempo, já se avistava uma: “[...] infinidade de portas e janelas alinhadas” (AZEVEDO, 2011, p. 38), com “[...] um zum-zum crescente, uma aglomeração tumultuosa de machos e fêmeas” (AZEVEDO, 2011, p. 39).

Os “machos e fêmeas” que habitavam o cortiço São Romão, concernente à obra, eram trabalhadores com baixa qualificação e/ou subempregados: “[...] ajudantes de pedreiros, marinheiros, estivadores, criados domésticos [...]” (AZEVEDO, 2013, p. 122), bem como outras profissões. Nesse meio, destacavam-se, também, as lavadeiras ao ganho, geralmente esposa de algum morador. É a partir do exercício de profissão que o narrador da obra metaforiza a rápida ocupação do cortiço, evocando a proliferação de microorganismos, resultantes do contato entre a água que gotejava das tinas e jiraus no solo:

E naquela terra encharcada e fumegante, naquela umidade quente e lodosa, começou a minhocar, a esfervilhar, a crescer, um mundo, uma coisa viva, uma geração, que parecia brotar espontânea, ali mesmo, daquele lameiro, e multiplicar-se como larvas no esterco (AZEVEDO, 2011, p. 25).

Literariamente, “*O Cortiço*” (2011), dimensiona as afirmações de Nicolau Sevcenko (1983) e Ricardo Azevedo (2013) sobre a importância da cidade do Rio de Janeiro-RJ no processo migratório, além da citada *Belle Époque* que, dentre outras finalidades, tentava ajustar o país ao modelo econômico, político e, sobretudo, social europeu, em detrimento dos aspectos considerados atrasados. Entretanto, apenas a adoção do regime político republicano não possibilitaria esse (re)ajuste, uma vez que devido ao enorme contingente de negros e mulatos brasileiros, a assimilação ao modelo europeu contaria com algum resultado apenas na equiparação de valores e costumes. E, mais do que isso, não era interesse do governo operar mudanças que possibilitassem a inserção de negros e mulatos na sociedade brasileira, o que resultou na troca de sistemas políticos que tiveram pouco e/ou nenhum impacto social para essa camada social. A república que surgia com a promessa de igualdade para todos tornou-se, assim,

uma sucessão das oligarquias no poder, com representantes da elite burguesa, em grande parte oriundos do sistema monárquico que, uma vez no poder, legislavam em prol de seus interesses, não contemplando a camada mais baixa da população (SEVCENKO, 1983).

O estrato que compunha a base da pirâmide social brasileira, composta, em grande parte, por negros e mulatos, viu-se diante do velho problema da exclusão social, pois, se no passado eles eram trabalhadores compulsórios, agora tornavam-se ‘vadios compulsórios’. Concernente à exclusão social, Roberto Ventura, em “*Estilo tropical: história cultural e polêmicas literárias no Brasil*” (1991), elucida essa questão com base nas discussões acerca do lugar do negro e seus descendentes na formação social e cultural brasileira. Enquanto um ser desprovido de direitos sociais, portanto objetificado, o escravizado, peça fundamental do sistema compulsório de trabalho, tinha seu papel social definido, máquina com fôlego. Com as crescentes discussões sobre a aparente extinção do trabalho servil, os intelectuais brasileiros passaram, a partir dos anos de 1870, a discutir em como inserir os negros e os mulatos na sociedade brasileira, assim como, as consequências dessa inserção. Para tanto, essas discussões estavam à sombra das teorias raciais do Velho Mundo, que discorriam sobre a superioridade dos europeus em relação aos demais povos. Ventura (1991) analisa os artigos científicos e críticas literárias brasileiras publicados em jornais desse período, identificando, por exemplo, a justificação do atraso econômico e cultural brasileiro, em partes, pelo expressivo contingente de negros e/ou mulatos, teoricamente inferiores. Desse modo, a saída para a população brasileira seria a miscigenação, defendida por alguns intelectuais que viam, no branqueamento, uma forma de “melhoramento” da população brasileira.

Os defensores da miscigenação partiam do princípio de que as raças inferiores não evoluíam naturalmente, precisando, à sua elevação, misturar-se com uma raça superior. Essa teoria era defendida pela corrente monogenista, que sustentava ser todas as raças descendentes de uma grande família humana. Como salienta Ventura (1991), Georges-Louis Leclerc, o Conde de Buffon, um naturalista francês, era um dos principais defensores dessa teoria creditando, aos brancos, a originalidade das raças, ao passo em que os demais povos eram variações modificadas a partir do meio e do clima. Dessa maneira, o retorno ao estado original do homem, tanto de branqueamento, quanto do melhoramento, seria possível somente através da miscigenação e se completaria, mais ou menos, em um prazo máximo de um século e meio (VENTURA, 1991).

Outra corrente, a poligenista, ao contrário, pregava que apenas as raças inferiores eram beneficiadas com a miscigenação, por considerar a raça a partir de diferentes linhagens. Os poligenistas temiam que a mistura de elementos díspares destruísse as características dos povos

superiores envolvidos no processo de miscigenação, ocasionando a famosa degradação física e/ou moral. Esse aspecto é contemplado, por exemplo, no romance “*As vítimas-algozes: quadros da escravidão*”, de Joaquim Manuel de Macedo, lançado em 1869. Composta por três novelas, a obra de Macedo (1991) tem, como fio condutor, o aspecto físico e degradante a partir da miscigenação, a qual o senhor de escravizado estava exposto pelas constantes relações com seus cativos. Distinta de *Cidade de Deus*, a obra de Macedo (1991) perspectiva as personagens escravizadas, logo, marginalizadas, a partir do imaginário social macro. Ou seja, a partir da visão dos senhores escravocratas com todos os estereótipos negativos imputados aos negros. Essa característica é tão marcante, que a professora e crítica literária Flora Süssekind, ao prefaciar a edição comemorativa do centenário da “Abolição da Escravatura”, classificou a instância narradora como “narrador-senhorial”.

Pela lógica do narrador-senhorial, o debate proposto pela obra gira em torno do mal que os negros, involuntários e/ou com plena consciência, fazem aos “incôncios” senhores. A personagem-chave da primeira novela, “*Simeão: o crioulo*”, é descrita como um mulato que, pelo desvio de caráter, rouba e assassina seus senhores. Em “*Pai-Raiol: o feiticeiro*”, novela em que a tese macediana fica mais explícita, o senhor escravagista Paulo Borges envolve-se com a mucama Esméria e, como consequência pela sua degradação moral, assiste à destruição de toda a família. A última narrativa, “*Lucinda: a mucama*”, centra-se na influência que uma mucama exerce em sua senhora, induzindo-a em namorar vários rapazes ao mesmo tempo, o que a tornava pervertida moralmente.

As protagonistas das novelas macedianas têm, em comum, o fato de serem mulatas e miscigenadas, corroborando para que os desfechos das novelas sugiram que determinados sujeitos precisam ser afastados do convívio social, visto que se apresentavam enquanto perigo físico, moral e/ou atraso civilizatório. O narrador-senhorial, retomando a classificação de Süssekind, propunha a alforria dos cativos visando o bem-estar dos senhores escravistas e suas famílias, sem aventar qualquer medida compensatória aos escravizados, situação concretizada na abolição da escravatura. *As vítimas-algozes* preconiza o descompromisso com os cativos, seja por parte do Estado, seja por parte dos senhores escravocratas, pois a lógica da *diegese* consistia em estimular a classe senhorial a livrar-se dos escravizados, isentando-a de qualquer medida compensatória pelo cativo, situação que se efetivou na abolição sem reparação, contribuindo para o acúmulo de vadios compulsórios nas áreas centrais, amontoados em casarões, estalagens, barracos, dentre outros. Além disso, a esses fatos, liga-se às medidas adotadas para coibir a presença desses sujeitos nas áreas centrais, visto na realocação das personagens de *Cidade de Deus* no recém criado conjunto habitacional ou como as medidas

adotadas no período da *Belle Époque*, salientadas por Sevcenko (1983):

Assistia-se à transformação do espaço público, do modo de vida e da mentalidade carioca, segundo padrões totalmente originais; e não havia quem se lhe pudesse opor. Quatro princípios fundamentais regem o transcurso dessa metamorfose, conforme veremos adiante: a condenação dos hábitos e costumes ligados pela memória à sociedade tradicional; *a negação de todo e qualquer elemento da cultura popular que pudesse macular a imagem civilizada da sociedade dominante; uma política rigorosa de expulsão dos grupos populares da área central da cidade, que será praticamente isolada para o desfrute exclusivo das camadas aburguesadas; e um cosmopolitismo agressivo, profundamente identificado com a vida parisiense* (SEVCENKO, 1983, p. 30, grifo nosso).

Seguindo a política de negar todo aspecto da cultura nacional que depusesse contra a imagem civilizada da sociedade dominante, Sevcenko (1983) assinala, também, a tentativa de reestruturação do carnaval, pois o que:

[...] se deseja é o da versão europeia, com arlequins, pierrôs e colombinas de emoções comedidas, daí o vitupério contra os cordões, os batuques, as pastorinhas e as fantasias populares preferidas: de índio e de cobra viva. As autoridades não demoraram a impor severas restrições às fantasias – principalmente de índio – e ao comportamento dos foliões – principalmente dos cordões (SEVCENKO, 1983, p. 33).

Do policiamento em relação ao comportamento social, verificados nas festas de carnaval, em que imperavam as fantasias que remetiam à cultura popular, passa-se ao policiamento na apresentação social cotidiana, ou seja, nos trajés usados no dia a dia, com a:

[...] criação de uma lei de obrigatoriedade do uso de paletó e sapatos para todas as pessoas, sem distinção, no Município Neutro. O objetivo do regulamento era pôr “termo à vergonha e à imundície injustificáveis dos em mangas-de-camisa e descalços nas ruas da cidade”. O projeto de lei chegou a passar em segunda discussão no Conselho Municipal e um cidadão, para o assombro dos mais cétricos, chegou a ser preso “pelo crime de andar sem colarinho” (SEVCENKO, 1983, p. 33).

As medidas comportamentais descritas por Sevcenko (1983), ganham materialidade em alguns aspectos da personagem Alicate, que apresenta um perfil incompatível com a estética requerida para os moradores da região central, pois além de ser negro, era desdentado e semianalfabeto. Após converter-se ao protestantismo, Alicate resigna-se a ponto de abandonar a vida criminosa pregressa e não se importar com o tratamento recebido por sua condição social e racial:

O cristão mudou-se, sem se despedir dos amigos, um mês depois da visita dos

religiosos. Largou baralho, canivete, o revólver, os vícios. De uma vez por todas deixou de lutar contra o azar. Volta e meia dizia para Cleide que ele sim tinha arrebatado a boa. *Conseguiu um emprego na empresa Sérgio Dourado, onde foi explorado por muito tempo, mas não ligava. A fé afastava o sentimento de revolta diante da segregação que sofria por ser negro, desdentado, semianalfabeto* (LINS, 1997, p. 156, grifo nosso).

A personagem Alicate concretiza dois aspectos requeridos pela *Belle Époque*: o afastamento da região central e o ingresso no mercado formal de trabalho. Sobre o segundo aspecto, a modernização implicava na necessidade de mão de obra para os empreendimentos e, diante da inserção de vários sujeitos no mercado formal de trabalho, contribuiu para a perda do estigma de sujeitos afeitos à preguiça, vício moral com o qual comumente os estrangeiros classificavam os brasileiros:

[...] Observando a sociedade rural e os grupos tradicionais a partir do ângulo urbano e cosmopolita, em que o tempo é encarado sobretudo como um fator de produção e de acumulação de riquezas, seu juízo sobre aquela sociedade não poderia ser outro. Por isso, um dos temas da Regeneração foi exatamente este; o orgulho de, com as obras de reconstrução do Rio, nos haveremos redimido do estigma de preguiçosos com que os estrangeiros nos açulavam (SEVCENKO, 1983, p. 31-32).

A redenção do estigma de sujeitos naturalmente preguiçosos, o sufocamento das tradições locais, a adoção de novos comportamentos, inclusive relacionados à vestimenta, dentre outros, somaram-se à especulação imobiliária, supervalorizando a zona central, operando como um impulsionador no processo de deslocamento da população pobre dessas áreas:

A demolição dos velhos casarões, a essa altura já quase todos transformados em pensões baratas, provocou uma verdadeira “crise de habitação”, conforme expressão de Bilac, que elevou brutalmente os aluguéis, pressionando as classes populares todas para os subúrbios e para cima dos morros que circundam a cidade [...] (SEVCENKO, 1983, p. 34).

De volta à narrativa de *Cidade de Deus*, o incêndio que consome grande parte dos barracos das favelas das áreas centrais, é resultado da especulação imobiliária, fato que obriga as personagens a diluírem-se em outras favelas e/ou realocar-se no recém-criado conjunto habitacional. A especulação imobiliária foi, também, destacada por João do Rio (2015) que, em um conjunto de crônicas, trouxe seus efeitos enquanto um fator de atuação no confinamento de alguns sujeitos em zonas afastadas das áreas centrais. Ambientadas na cidade do Rio de Janeiro-RJ do início do século XX, as crônicas discorrem sobre o processo de urbanização, adoção de valores europeus e a formação das favelas nos morros e regiões periféricas. Os escritos de João do Rio resultam, em partes, da convivência *in loco*, já que nas funções de jornalista e escritor,

ia ao encontro das notícias, percorrendo os:

[...] subterrâneos da cidade para entrevistar o povo numa época em que não se dava voz à pobre gente. Ele usou sua pena para denunciar as más condições de vida da gente humilde, mas também para descrever os ambientes requintados, os hábitos importados e luxos variados dos ricos. Ele subiu o morro para desvendar ao leitor o que era uma favela numa época em que “Favela” ainda era nome próprio (BETING, 2015, p. 08).

No bloco de crônicas que expõe o processo de urbanização da cidade do Rio de Janeiro-RJ, “*O Rio civiliza-se*”, o narrador atém-se às transformações perpetradas na cidade, elogiando o então prefeito da cidade, Pereira Passos, descrevendo-o com gostos semelhantes aos povos britânicos, já que este considerava a higiene inseparável da beleza. Os escritos privilegiam o empenho do gestor municipal nas mudanças e demolições, ressaltando sua energia nas vistorias *in loco*. Em seguida, a narrativa passa, efetivamente, às mudanças sofridas pela cidade, descrevendo-a em estado de convalescência, pois passava por: “[...] um segundo nascimento” (RIO, 2015, p. 58). A urbanização conferiria vida nova à cidade, já que, segundo salienta o narrador da crônica, andou: “[...] arrastando a vida por um século triste” (RIO, 2015, p. 58). Nesse sentido, as crônicas seguem, ora relatando os aspectos engrandecedores da cidade, como a iluminação do Passeio Público, ora trazendo a morosidade desses empreendimentos, além da decadência dos modismos culturais, tanto europeus, quanto brasileiros.

Já no bloco de crônicas “*A pobre gente*”, o foco está nas personagens que habitam o Morro da Providência e o Morro de Santo Antônio, ambos na região central da cidade do Rio de Janeiro-RJ, além de apresentar o contraste que os artigos de luxo, roupas, jóias, dentre outros, causavam nessa população, em geral nas mulheres, atraindo a atenção das operárias à maneira de mariposas encantadas pelos brilhos das luzes. Concernente à favela do Morro da Providência, uma das mais antigas da cidade. A descrição do texto de Rio (2015), assemelha-se às feitas por Sevcenko (1983):

A povoação ali é toda outra, uma porção de trabalhadores, de vagabundos por entrem nuvens de poeira, cosendo-se às casas sórdidas e mal alinhadas. [...] Neste Morro da Providência moram os mais terríveis malandros do mundo, com mulheres tremendas e assassinatos semanais (RIO, 2015, p. 84).

As personagens da crônica de Rio (2015) revelam uma mistura de trabalhadores e ociosos, resultado da remoção de parte desses sujeitos das áreas centrais e da não absorção pelo mercado formal de trabalho. O Morro de Santo Antônio, por exemplo, conforme os escritos de Rio (2015), foi ocupado de maneira desordenada, sem nenhuma estrutura que possibilitasse tal

empreendimento. As crônicas que compõem esse bloco “*A pobre gente*”, contam com narradores que seguem a política do autor de ir atrás da notícia, sendo, geralmente, conduzidos por personagens que habitam os locais visitados. Essa condução pelas personagens funciona enquanto uma espécie de passaporte para acessar todos os ambientes e imprimir mais veracidade aos fatos: “Eu tinha do Morro de Santo Antônio a ideia de um lugar onde pobres operários se aglomeravam à espera de habitações, e a tentação veio de acompanhar a “seresta” morro acima, em sítio tão laboriosamente grave” (RIO, 2015, p. 108-109).

Um reforço aos estigmas das personagens descritas pelas crônicas, surge na figura do violão, instrumento símbolo da boemia e ociosidade: “[...] quando encontrei, depois da meia noite, aquele grupo curioso – um soldado sem número no *bonnet*, três ou quatro mulatos de violão em punho” (RIO, 2015, p. 108). O violão, além de remeter à cultura popular e, portanto, sinônimo de atraso cultural, passou a figurar como um apêndice do sujeito vadio, boêmio, geralmente negro e habitante dos morros e subúrbios. A respeito disso, Sevcenko (1983) assevera:

Modelando-se essa sociedade, como seria de se esperar, por critério utilitário de relacionamento social, não é de se admirar a condenação veemente a que ela se submeta também certos comportamentos tradicionais, que aparecem como desviados do novo parâmetro, como a serenata e a boemia. A reação contra a serenata é centrada no instrumento que a simboliza: o violão. Sendo por excelência o instrumento popular, o acompanhante indispensável das ‘modinhas’ e presença constante nas rodas de estudantes boêmios, o violão passou a significar, por si só, um sinônimo de vadiagem [...] (SEVCENKO, 1983, p. 32).

Como depuração do aspecto de atraso civilizatório brasileiro, da vadiagem e da boemia, negro e violão são confinados nos Morros, locais com: “[...] casinhas estreitas, feitas de tábuas de caixão com cercados, indicando quintais” (RIO, 2015, p. 110), ou: “[...] feitas sobre o chão, sem importar as depressões do terreno, com caixões de madeira, folhas de flandres e taquara” (RIO, 2015, p. 111). O morro, enquanto local inapropriado para habitar, conforme a crônica de Rio (2015), torna-se um dos únicos ambientes disponíveis para as personagens desassistidas social e economicamente, que utilizam, por isso, destroços na construção de suas casas e barracos. Fechando a crônica referente à favela do Morro de Santo Antônio, o narrador faz uma evocação ao Arraial de Canudos: “Tinha-se, na treva luminosa da noite estrelada a impressão lida da entrada do arraial de Canudos, ou a funambulesca ideia de um vasto galinheiro multiforme” (RIO, 2015, p. 112).

O Arraial de Canudos e as favelas cariocas tinham vários aspectos em comum, desde os habitantes aos modelos e disposição das moradias. As personagens de “*Os Sertões*” (2016), em

sua maioria sertanejos, vítimas da grande seca nordestina de 1878, além de negros alforriados pela Lei Áurea (1888), sem a mínima reparação, valiam-se de materiais abundantes no local: madeiras, palhas, barro, dentre outros, enquanto que os moradores das favelas cariocas, além desses materiais, utilizavam destroços das demolições dos casarões e mais materiais descartados: papelões e latas. A ocupação do espaço pelas personagens de Cunha (2016) se processa, também, de maneira desordenada, semelhante às descrições constantes nas crônicas de Rio (2015):

Aquilo se fazia a esmo, adoudamente.

[...] A *urbs* monstruosa, de barro, definia bem a *civitas* sinistra do erro. O povoado novo surgia, dentro de algumas semanas, já feito ruínas. Nascia velho. [...] – tinha o aspecto perfeito de uma cidade cujo solo houvesse sido sacudido e brutalmente dobrado por um terremoto.

Não se distinguiam as ruas. Substituíam-as dédalo desesperador de becos estreitíssimos, mal separando o baralhamento caótico dos casebres feitos ao acaso, testadas volvidas para todos os pontos, cumeeiras orientando-se para todos os rumos, como se tudo aquilo fosse construído, febrilmente, numa noite, por uma multidão de loucos... [...]

Feitas de pau a pique e divididas em três compartimentos minúsculos, as casas eram paródia grosseira da antiga morada romana[...]. Cobertas de camadas espessas de vinte centímetros, de barros, sobre ramos de icó [...] (CUNHA, 2016, p. 181).

Canudos, enquanto espaço fictício marginalizado, tomando a definição de sertão em oposição ao litoral¹⁶, utilizada por Cunha (2016), foi liderado por uma personagem que vivia, também, às margens das leis que regiam o Estado Brasileiro, ou seja, um renunciador social. Na obra intitulada: “*Carnavais, malandros e heróis*” (1997), Roberto Damatta define Antônio Conselheiro como um renunciador social, ou seja, um sujeito comumente posto à margem da sociedade e que, por estar nessa condição, rejeita toda ordem social estabelecida, agindo contra o sistema vigente. Em “*Os Sertões*” (2016), Antônio Conselheiro pautou a liderança do Arraial de Canudos nos princípios do antigo regime monárquico, porque não assimilava o regime republicano, implantado recentemente. O líder de Canudos é caracterizado incapaz de abstrair o poder concentrado em um conjunto de Leis, a Constituição Federal, em detrimento, por exemplo, da materialização do poder na figura do Imperador. Como mestiço, Antônio Conselheiro acaba metaforizando o atraso cultural imputado a estes na escala evolutiva,

¹⁶ A respeito da miscigenação, Dante Moreira Leite, em *O caráter nacional* (2002), assevera que Euclides da Cunha e Sílvio Romero a concebiam como um melhoramento da população brasileira. Todavia, Cunha, ao “[...] falar no mestiço privilegiado do sertão [...]” (LEITE, 2002, p. 283), concebe a miscigenação apenas entre brancos e índios, o que lhe conferia o aspecto físico forte e o atraso intelectual.

conforme pontuado por Ventura (1991), ao não reconhecer a incipiente república:

É para minha guarda que tenho comigo estes homens armados porque V. Revma. há de saber que a polícia atacou-me no lugar chamado Masseté, onde houve mortes de um e outro lado. No tempo da monarquia deixei-me prender porque reconhecia o governo, hoje não porque não reconheço a República (CUNHA, 2016, p. 207).

A incapacidade de negros e mestiços para questões econômicas, políticas e, sobretudo, industriais, conforme as obras citadas, acaba por refletir-se na maneira desordenada como estes ocupam Canudos e os morros cariocas. Segundo a crônica de Rio (2015), no Morro de Santo Antônio, tinha-se a ideia de um galinheiro multiforme, ou seja, um amontoado de casas, semelhante à desordem verificada no empoleiramento das aves, ao passo em que Canudos (2016) é descrito como um emaranhado de caminhos e casebres feitos febrilmente ao acaso, sem o mínimo planejamento para a sua execução.

Ao trazer referências de ações de seres irracionais: “[...] um vasto galinheiro multiforme” (RIO, 2015, p. 112), para discorrer sobre as moradias do Morro de Santo Antônio, o narrador de Rio (2015) utiliza um recurso muito comum presente, também, em “*O Cortiço*” (2011). As personagens de Azevedo (2011), comumente, são descritas com ações pautadas pelos instintos, em detrimento de qualquer traço de racionalidade, o que indica influência direta do meio em que vivem. O parceiro de Bertoleza, por exemplo, é descrito semelhante a um animal de tração: “Um dia, porém, o seu homem, depois de correr meia légua, puxando uma carga superior às suas forças, caiu morto na rua, ao lado da carroça, *estrompado como uma besta*” (AZEVEDO, 2011, p. 10, grifo nosso). Os habitantes do Morro de Santo Antônio, concernente ao narrador de Rio (2015) são descritos, também, com ações pautadas por instintos, inclusive com a sexualidade desregrada:

Nesta empolgante sociedade, onde cada homem é apenas um animal de instintos impulsivos, em que ora se é muito amigo e grande inimigo de um momento para outro, as amizades só se demonstram com uma exuberância de abraços e de pegações e de segredinhos assustadora – há o arremedo exato de uma sociedade constituída. A cidade tem mulheres perdidas, inteiramente da gandaia. Por causa delas tem havido dramas (RIO, 2015, p. 112).

Após pautar suas ações predominantemente por instintos, inclusive os sexuais, o narrador aventa que estas eram compostas por sujeitos vadios, moralmente condenados e pessoas de índole intocável, pois entre as habitações haviam: “[...] casas de famílias, com meninas decentes” (RIO, 2015, p. 112-113). A diversidade dos moradores do Morro de Santo Antônio, em certa medida, corresponde aos moradores do cortiço São Romão, de “*O Cortiço*”.

Ainda sobre o afastamento da população preta e pobre da região central, a obra de Lima Barreto, “*Clara dos Anjos*”, escrita por volta de 1922 e lançada postumamente em 1948, traz o subúrbio carioca habitado por uma diversidade de personagens, dentre os quais: negros, mulatos, funcionários públicos, pequenos comerciantes entre outros. O universo ficcional de “*Clara dos Anjos*” (1997), o subúrbio segue a mesma proposta de ser um local destinado ao confinamento de partes da população em local afastado do centro, o que automaticamente o coloca como espaço esquecido pelo poder público:

Mais ou menos é assim o subúrbio, na sua pobreza e no abandono em que os poderes públicos o deixam. Pelas primeiras horas da manhã, de todas aquelas bibocas, alforjas, trilhos, morros, travessas, grotas, ruas, sai gente, que se encaminha para a estação mais próxima; alguns, morando mais longe, em Inhaúma, em Caxambi, em Jacarepaguá, perdem amor a alguns níqueis e tomam bondes que chegam cheios às estações. Esse movimento dura até às dez horas da manhã e há toda uma população da cidade, de certo ponto, no número dos que nele tomam parte. *São operários, pequenos empregados, militares de todas as patentes inferiores de milícias prestantes, funcionários públicos e gente que, apesar de honesta, vive de pequenas transações, de dia a dia, em que ganham penosamente alguns mil-réis.* O subúrbio é o refúgio dos infelizes. Os que perderam o emprego, as fortunas, os que faliram nos negócios, enfim, todos os que perderam a sua situação normal vão se aninhar lá; e todos os dias, bem cedo, lá descem à procura de amigos fiéis que os amparem, que lhe dêem alguma coisa, para o sustento seu e dos filhos (BARRETO, 1997, p. 54, grifo nosso).

Se as considerações de Sevckenko (1983), acerca da ocupação central por um grande contingente de sujeitos desprovidos socialmente converge com a condição das personagens que habitavam as favelas das áreas centrais, antes de sua remoção para o espaço ficcional de *Cidade de Deus*, as citações de “*Os Sertões*” (2016), “*O Cortiço*” (2011), as crônicas de João do Rio (2015) e “*Clara dos Anjos*” (1997), por exemplo, contrastam com a neofavela descrita pelo narrador de Lins. As casas de alvenaria da ‘neofavela’, as quais provavelmente seguiam um padrão no formato de construção, destoam dos barracos construídos com destroços, bambus, barro, dentre outros materiais, implicando em um jogo de diferente/novo, em relação aos barracos e outras habitações degradantes, mas, ao mesmo tempo, vincula-se aos modelos de favelas do final do século XIX e início do século XX, visto que as personagens que passam a habitar o recém-criado conjunto habitacional, trazem antigos hábitos e velhos estigmas:

Os novos moradores levaram lixo, latas, cães vira-lata, exus e pombagiras em guias intocáveis, dias para se ir à luta, soco antigo para ser descontado, restos de raiva de tiros, noites para velar cadáveres, resquícios de enchentes, biroscas, feiras de quartas-feiras e as de domingo, vermes velhos em barrigas infantis, revólveres, orixás enroscados em pescoços, frango de despacho, samba enredo e sincopado, jogo do bicho, fome, traição e morte, jesus cristo

em cordões arreventados, forró quente para ser dançado, lamparina de azeite para iluminar o santo, fogareiros, pobreza para querer enriquecer, olhos para nunca ver, nunca dizer, nunca, olhos e peito para encarar a vida, despistar a morte, rejuvenescer a raiva, ensanguentar destinos, fazer a guerra e para ser tatuado. Foram atiradeiras, revistas *Sétimo Céu*, panos de chão ultrapassados, ventres abertos, dentes cariados, catacumbas incrustadas nos cérebros, cemitérios clandestinos, peixeiros, padeiros, missa de sétimo dia, pau para matar a cobra e ser mostrado, a percepção do fato antes do ato, gonorréias malcuradas, as pernas para esperar ônibus, as mãos para o trabalho pesado, lápis para as escolas públicas, coragem para virar a esquina e a sorte para o jogo de azar. Levaram também as pipas, lombo para polícia bater, moedas para jogar porrinha e força para tentar viver. Transportaram também o amor para dignificar a morte e fazer calar as horas mudas (LINS, 1997, p. 18).

Para amenizar a distância em relação ao centro, a nova favela de *Cidade de Deus* contava com água encanada que, por ser um dos tripés do saneamento básico traz, também, a dicotomia velho/novo, uma vez que este serviço era escasso nas favelas da área central. O saneamento básico é um serviço que impacta diretamente na saúde e qualidade de vida dos habitantes de um determinado espaço, além de influenciar no desenvolvimento da sociedade. Considerando que atualmente as cidades brasileiras contam com baixa cobertura desse serviço, disponibilizar água encanada para: “As donas de casa [...] molhar [...] as plantas [...] à vontade [...] e dar [...] banhos com mangueiras nas crianças e nos cachorros” (LINS, 1997, p. 34), na Cidade de Deus, era uma forma de reforçar o conceito de nova favela. Na área central, as personagens tinham acesso à água mediante o carregamento em latas, na cabeça, a exemplo do que acontecia com a mãe de Cabeleira, que intenciona mudar-se para Cidade de Deus pela comodidade no acesso à água, segundo afirma Ari, irmão do bandido:

- É que papai não pára de beber, não come nada, volta e meia tá doente. Mamãe tá nervosa, sem dinheiro. *Aquele barraco é horrível, quando chove molha tudo dentro de casa. Hoje nós sabe que é muito mais melhor morar aqui do que lá. Mamãe tá cansada daquele sobe-e-desce carregando água* (LINS, 1997, p. 48, grifo nosso).

O narrador de Lins (1997) traz o conceito de neofavela, com casas de alvenarias e água encanada, enquanto um diferencial das favelas comuns, eximindo de traçar considerações abertamente acerca desse assunto. Todavia, ao longo da *diegese*, aparecem diversas pistas do enquadramento da neofavela no padrão de favelas comuns, quando afirma que os moradores levaram hábitos antigos ou, então, permite que as próprias personagens contestem essa nomenclatura, caso de Zé Pequeno que, ao se intitular o Rei da Cidade de Deus, começa a rever o conceito de conjunto. O bandido nasceu e morou durante muito tempo na favela Macedo

Sobrinho, na área central, e afirma que as características da Cidade de Deus não diferiam muito da favela por ele habitada anteriormente:

Às raias da violência, para ele era tão natural, tão fácil, tentava pegar no sono, como se matar seis pessoas de uma só vez fosse algo normal. Está certo: ficou nervoso, porém esse estado de espírito provinha da possível morte de Bené, do seu parceiro, que seria, junto com ele, o dono das ruas do conjunto... “Conjunto o quê? Favela! Isso mermo, isso aqui é favela, favelão brabo mermo. Só o que mudou foi os barraco, que não tinha luz, nem água na bica, e aqui é tudo casa e apê, mas os pessoal, os pessoal é que nem na Macedo Sobrinho, que nem no São Carlos. 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).

O universo fictício de *Cidade de Deus*, enquanto espaço operador de mudanças nas vidas de seus habitantes alterou, também, a geografia de onde estava situada. Conforme a narrativa, a nova favela: “[...] remapeou Portugal Pequeno e renomeou o charco: Lá em Cima, Lá na Frente, Lá Embaixo, Lá do outro Lado do Rio e Os Apês” (LINS, 1997, p. 17). Portugal Pequeno é o termo que designa as terras herdadas pelas personagens portuguesas, que as destinaram ao plantio de horticultura. Essa mesma terra, outrora, fora campo coberto de verde: “[...] com carros de boi desafiando estradas de terra, gargantas de negros cantando samba duro [...]” (LINS, 1997, p. 16). Regressando um pouco mais no tempo, o narrador assegura que: “Antigamente a vida era outra aqui neste lugar onde o rio [...] dividia o campo em que os filhos de portugueses e da escravatura pisaram” (LINS, 1997, p. 16), ou seja, a coexistência de portugueses donos de terras – adquiridas em grande parte através de doações da Coroa, com a política de Capitânicas Hereditárias –, e de negros sequestrados do continente africano e trazidos para o Brasil na condição de escravizados. Apesar da coexistência entre negros e brancos, apenas os portugueses herdaram a terra para, em seguida, vê-la ser destinada e ocupada por outras pessoas talvez, em partes, os descendentes dos negros que outrora a habitaram e, no pós-abolição, migraram para as cidades em busca de emprego:

Os dois filhos de portugueses tratavam das hortas de Portugal Pequeno nas terras herdadas. Sabiam que aquela região seria destinada à construção de um conjunto habitacional, mas não que as obras estavam para começar em tão pouco tempo. Trabalharam como em todos os dias, das cinco da manhã até as três da tarde, falaram de nada, riram de tudo, assobiaram fados impossíveis, amaram as formas de vento, almoçaram juntos, juntos ouviram os homens daquele carro de chapa branca, em primeira marcha, dizer: Nas terras dos senhores, edificaremos um novo lugar (LINS, 1997, p. 17).

Cidade de Deus, nesse contexto, é construído em uma relação muito estreita com a realidade, uma vez que sua *diegese* cobre o processo histórico de um bairro periférico desde

seu nascimento, quando recebe as personagens desalojadas das favelas localizadas na região central, passando pelo aumento da criminalidade, quando há o crescimento do poder bélico entre os traficantes, bem como a guerra pelos pontos de venda de drogas. Na urdidura de sua trama, o romance deixa entrever o processo de exclusão ao qual as personagens do conjunto habitacional, em sua maioria negras ou crioulas, estão expostas, salientando que esse processo não se iniciou com o surgimento do conjunto habitacional.

Apesar de a narrativa contemplar um período histórico de três décadas, a *diegese* dispõe de elementos e situações que expressam claramente uma política de exclusão e todas as suas consequências, como o extermínio da população negra, gestada desde que o primeiro negro foi capturado em solo africano e levado para outros continentes na condição de máquina de trabalho. Esse descaso fica mais forte e evidente a partir da Abolição da Escravatura, quando o Estado Brasileiro decreta o fim do cativo sem nenhum tipo de reparação aos negros, seja por parte dos antigos senhores escravagistas, seja por parte do próprio Estado, o que culmina, em parte, nas condições de vida as quais as personagens da obra estavam expostas.

3. DISCURSO E PRÁTICA EM *CIDADE DE DEUS*

3.1 A POBREZA DA EXPERIÊNCIA E OS VÁRIOS DISCURSOS

As transformações ocorridas em *Cidade de Deus*, ao longo das três décadas contempladas pela *diegese*, estão divididas em três grandes partes. Essas partes, por sua vez, são compostas por capítulos que dão conta das experiências vividas pelas personagens em um período de cerca de dez anos. Nesses termos, o recorte temporal de *Cidade de Deus* contempla a década de fundação do conjunto habitacional, os anos de 1960, passando pelo período da popularização/efetivação da atividade do tráfico de drogas, década seguinte, culminando na elevação da favela ao patamar de local mais perigoso da cidade do Rio de Janeiro-RJ, nos anos de 1980. Os capítulos nessas partes agrupados, narram os acontecimentos específicos dos referidos períodos.

Formalmente, os capítulos não são uniformes. São sem numeração e/ou títulos e ocupam, em média, duas páginas. É comum que um capítulo inicie-se na mesma página em que termina o capítulo anterior, separados apenas por um espaço em branco. Quando um capítulo termina no final da página, o capítulo seguinte inicia-se na próxima página e apresenta o sinal gráfico de asterisco indicando sua independência. Sobre os núcleos narrativos, estes delineiam os acontecimentos e são breves, possuindo encadeamento, dando a sensação de simultaneidade, de movimento, contribuindo para um ritmo rápido de leitura. Essa ação contínua, resultado desse encadeamento, engendra a imagem de uma periferia em constante movimento. Desse modo, uma ação é interrompida pela inserção de outra, permitindo que o leitor faça a rápida transição, gerando o fluxo narrativo ou, ainda, alcançando a sensação de fluxo do cotidiano.

Nesse movimento, quando os acontecimentos apresentam uma linearidade nas ações sem intervalo longo de tempo, o encadeamento pode ser visualizado por meio da sucessão temporal, geralmente marcado pela sequência dos dias, tal como os constantes no núcleo narrativo da morte de Haroldo. A personagem: “[...] o bom malandro, aquele que não atrasava ninguém, que morrera sem ter nada a ver com nada” (LINS, 1997, p. 44), passa a noite nos bares do Largo do Estácio e, no dia seguinte, quando volta à Cidade de Deus, é morto pelo policial Cabeção, culminando no dia posterior, quando seu corpo é velado. Paralelamente à sequência do capítulo que discorre sobre a morte de Haroldo, a *diegese* insere as ações praticadas pela personagem Carlinho Pretinho usando, inclusive, a mesma sucessão temporal para indicar a passagem de uma ação para outra:

Carlinho Pretinho não pôde dar o último adeus ao amigo. No dia anterior, havia assaltado uma lanchonete na Taquara, voltou ao conjunto pelo Novo Mundo. Quando chegou à vacaria, sentia medo de encontrar com a polícia baludo, resolveu entocar o dinheiro no mato e passou a noite do velório procurando a grana, por não se lembrar exatamente do local em que a escondera. Só encontrou o produto do roubo quando o dia clareou. Poderia ir somente ao enterro já que tinha perdido o velório, mas não arriscou, porque não sabia se tinha matado o português com as coronhadas que lhe dera e os empregados da lanchonete viram bem o seu rosto. Teve medo do retrato falado (LINS, 1997, p. 45).

Há, também, os eventos narrados de forma sequencial, mas que apresentam um intervalo maior de tempo entre eles, sem que a narrativa contemple as ações praticadas nesse período, como a cisão das ações entre, por exemplo, um roubo cometido por Marreco e o assalto de Cabeleira a uma obra, em que: “A semana passou a toda para os bichos-soltos. Um amigo de Cabeleira lhe deu uma bocada boa. Disse-lhe que o pagamento dos empregados da obra em que trabalhava chegava sempre na hora do almoço, num Opala amarelo só com dois seguranças” (LINS, 1997, p. 147).

Em geral, a *diegese* apresenta uma progressão linear com núcleos que são narrativos e intercalados, os quais retomam seus desfechos logo na sequência ou um pouco além. Alguns núcleos apresentam uma regressão temporal, em geral, para contextualizar um evento, sem comprometer o desfecho do núcleo narrativo anterior. É o que acontece, com efeito, com o capítulo que discorre sobre a decisão de Damião em eliminar seu sócio e fugir com sua esposa, Fernanda. Depois de passar a noite na casa de Cunha, bebendo e usando drogas, Damião segue para sua casa. No caminho, avista o corpo de um viciado morto na noite anterior e, prevendo que a polícia logo chegaria para os procedimentos legais, caminha em direção ao bosque de eucaliptos. O bosque, além de possibilitar que Damião não fosse importunado, já que passara a noite consumindo drogas permitia, ainda, que ele pensasse melhor sobre a sua decisão. Entretanto, a morte de Cunha e a fuga com Fernanda só ocorrem em um novo núcleo narrativo, pois, nesse momento, a *diegese* insere outras ações, na ocasião, acerca da morte de um casal de amantes.

Nesse sentido, o capítulo regressa ao início do romance dos amantes, cerca de um mês antes e encerra-se com a descoberta dos corpos. A *diegese* regressa temporalmente um mês, período em que a cearense e a vizinha conversam sobre a prática do sexo anal: “Um mês antes, duas vizinhas conversavam na Quadra Catorze” (LINS, 1997, p. 131). Depois da conversa, a personagem propõe a prática sexual ao marido que, por considerar imoral, recusa e a agride fisicamente. Disposta a realizar o desejo, a cearense inicia um caso amoroso com o peixeiro, porém, ambos são mortos por seu marido. Ao fechar o capítulo sobre a morte dos amantes, a

narrativa volta ao momento em que Damião caminha rumo ao bosque. Todavia, ao avistar uma multidão de curiosos acompanhando o trabalho dos policiais no resgate dos corpos dos amantes, a personagem se distrai e não chega ao seu destino. A narrativa segue com Damião assassinando Cunha e fugindo com Fernanda. Em geral, a linearidade das ações é seguida pela linearidade temporal, demarcada por dias, semanas, meses e anos: “Bené havia morrido havia mais de um ano” (LINS, 1997, p. 397). Entretanto, há algumas rupturas nesse padrão, com o retrocesso ou avanço temporal, sem causar dano à narrativa, como no capítulo em que Busca-Pé e Barbantinho desafiam seus medos de fantasmas e adentram, à meia-noite, ao casarão mal-assombrado, com a sucessão temporal demarcando fases da vida humana:

O homem largou mão do escravo e se precipitou de chicote em punho contra os dois. Correram pelos labirintos do casarão, passaram por diversas salas numa corrida normal, esquecendo-se de que poderiam atravessar paredes e voar. Iam perdendo terreno quando ganharam a saída principal da fazenda e saíram na Estrada do Gabinal já crescidos, secundaristas iniciantes, ali fumando maconha enquanto cadáveres boiavam no rio (LINS, 1997, p. 178).

O capítulo explora as potencialidades das categorias espaço/tempo empreendidas pelo texto literário, uma vez que as personagens são alçadas a um período anterior ao tempo da narrativa, voltando ao Brasil Império que, além de romper com os espaços físicos, por atravessarem um cômodo ao outro da casa desestruturam, também, as leis da física, considerando que sobrevoam alguns espaços ficcionais:

Já iam embora quando a lua se transformou em sol de meio-dia, as casas e os apartamentos deram lugar a um imenso campo, os outros casarões tomaram a aparência de novos, o rio tornou-se mais largo, com água pura jacarés nas margens. Os dois ficaram com um grito estrangulado na garganta que não se permitia explodir. Viam os negros trabalhando nos engenhos de açúcar, nas fazendas de café. O chicote repenicava no lombo. O bosque de Eucaliptos avolumou-se, tinha agora um ar imperial. Lá na altura da praça Principal surgiu uma fonte onde dezenas de negras lavavam roupa. No casarão da Fazenda do Engenho D’água, observaram o entra e sai na cozinha de sinhá Dolores nos preparativos da festa de aniversário da esposa do barão da Taquara. [...] Podiam atravessar paredes, voar e ver através das coisas, descobriram eles entre atônitos e maravilhados. Era uma viagem ao passado em plena lua cheia do casarão mal-assombrado (LINS, 1997, p. 177-178).

Os cadáveres boiando no rio, avistados por Busca-Pé e Barbantinho, indicam a transição do medo de fantasmas, na infância, ao medo da violência e da criminalidade, na adolescência, ou seja, demarcam uma realidade mais objetiva, pois os corpos eram de vítimas dos confrontos entre quadrilhas, indicando o início de crimes desmedidos em Cidade de Deus:

Depois que a oração lhe abrandou a alma, Busca-Pé saiu da cama e abriu a janela de seu quarto. O mundo ainda era cinza, mas a chuva tinha passado. Olhou à esquerda, viu uma multidão na beira do rio. A depressão insistia, tinha de fazer alguma coisa para levar o pensamento por outros caminhos. Voltou-se ao interior do quarto, tudo ainda lhe causava temor. Que diabo de vida era aquela? O tique-taque do relógio de parede soava-lhe como um tiroteio. Dirigiu-se à sala, talvez escutando uma música o desespero passasse (LINS, 1997, p. 178).

A *diegese* de *Cidade de Deus*, por configurar um cotidiano de violência e criminalidade, requer que algumas personagens adentrem à narrativa apenas para impulsionar o correr da ação. É natural, nesse sentido, que algumas delas se restrinjam a um certo período temporal em que foram inseridas, não atravessando as três décadas contempladas pela obra e/ou não tenham suas histórias/ações pormenorizadas. O expressivo número de personagens do romance *Cidade de Deus*, adensa ao cotidiano de uma região periférica que está em constante movimento, resultado, em partes, do encadeamento dos núcleos narrativos, gerando o efeito de coletividade, pois, mesmo que haja um detalhamento da história de uma personagem específica, esses acontecimentos não conseguem dar vazão ao todo do universo ficcional. O elevado número de personagens do romance faz emergir, dentre outros aspectos, a diversidade cultural e linguística que compreende esses sujeitos, desde o português coloquial até às várias gírias, seja as do mundo do tráfico de drogas, até às do mundo do crime.

O capítulo que abre a ação propriamente dita do romance, o roubo ao caminhão de gás, inicia-se na página vinte e quatro e é interrompido na página seguinte, em: “*A História de Cabeleira*” e o crime é cometido pelos integrantes do Trio Ternura, Cabeleira, Alicate e Marreco. Já no capítulo seguinte, apesar de ter relação com o anterior, pois os acontecimentos acionam, em Cabeleira, lembranças de sua família, culmina em uma regressão, por meio da qual a personagem Cabeleira demonstra descontentamento com a orientação sexual do irmão, Ari, que se assumiu travesti, além do incêndio que resultou na morte da avó, quando ele ainda era criança.

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 da zona, e o irmão, viado. [...] Ter um irmão viado foi uma grande desgraça em sua vida. Imaginava o Ari chupando o pau dos paraíbas lá na Zona do Baixo Meretrício, dando o cu para a garotada do São Carlos, fazendo troca-troca com marinheiros e gringos na praça Mauá, comendo bunda de bacana nos pulgueiros da Lapa. Não aceitava que seu irmão passasse batom, vestisse roupas de mulher, usasse perucas e sapatos de salto alto. 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 para quê. Fora nesse dia que sua vovó rezadeira, a velha Benedita, morrera 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).

A regressão de Cabeleira é interrompida para a narrativa apresentar a fuga dos três assaltantes que, ao avistarem algumas crianças jogando futebol, interrompem a brincadeira para Cabeleira, depois de exibir suas habilidades futebolísticas, atirar na bola. Narrado em pouco mais de uma página, de vinte e cinco à vinte e seis, esse acontecimento pode ser ligado aos anteriores, considerando que traz ações com os integrantes do Trio Ternura. Todavia, o capítulo que é inserido na sequência ao da fuga dos bandidos, além de expor uma cisão com as personagens, também o faz com o espaço, pois Salgueirinho, Pará e Pelé, são inseridos na *diegese* fumando um baseado Lá Embaixo, à margem do rio. A expressão “Lá Embaixo”, a qual demarca um espaço na Cidade de Deus, resulta da ocupação do conjunto habitacional: “Cidade de Deus deu a voz para as assombrações dos casarões abandonados, escasseou a fauna e a flora, remapeou Portugal Pequeno e renomeou o charco: Lá em cima, Lá na Frente, Lá Embaixo, Lá do Outro Lado do Rio e Os Apês” (LINS, 1997, p. 17).

O núcleo narrativo em que Salgueirinho, Pará e Pelé fumam maconha à margem do rio, é usado pela *diegese* para dar conta do processo de socialização e criação de laços afetivos entre os moradores do conjunto habitacional, já que nem todos eles eram provenientes das mesmas favelas. Pelé, ao saber do roubo ao caminhão de gás, afirma que também praticará a ação, sendo, no entanto, desaconselhado por Salgueirinho, temendo que Cabeleira considerasse o gesto afrontoso. Resolvido o conflito, Cabeleira e Pelé tornam-se amigos e parceiros em vários crimes. Esses exemplos corroboram à afirmação de que a junção das ações/acontecimentos individuais, configuram a *diegese* de *Cidade de Deus*, considerando, com efeito, que Cabeleira e Pelé cometem assaltos, crimes, bem como outros tipos de violência, que formam o fio condutor da narrativa do romance. O efeito de simultaneidade, conseguido pela intercalação dos núcleos narrativos, também é aplicado ao espaço, gerando a sensação de espaços paralelos. Cabeleira e Marreco, após fugirem da polícia depois de um assalto frustrado, tomam rumos

diferentes, com a *diegese* narrando as ações de Marreco seguida as de Cabeleira:

Lá em Cima, Marreco trocava tiros com Cabeção. O policial militar não desistia de agarrar ou matar Marreco. Já havia municiado seus dois revólveres várias vezes e xingava quando Marreco devolvia os tiros. Ninguém foi atingido. Marreco tomou o carro dum homem, desceu pela rua Principal e pegou o caminho da Freguesia, onde abandonou o carro. Voltou para o conjunto por dentro do mato para encontrar Cabeleira e os outros (LINS, 1997, p. 31).

O movimento do universo fictício do conjunto habitacional, apreendendo o ritmo da periferia, configura a *diegese* de *Cidade de Deus* enquanto uma narrativa concisa e com ritmo, uma narrativa da velocidade. Esse fato resulta da capacidade do narrador em colocar a personagem vivendo a ação em primeiro plano, ou seja, de colocar a personagem agindo, quer seja assassinando, quer fugindo da polícia, para não ser presa em flagrante. Logo, isso permite que o narrador se exima em descrevê-las, inclusive de exprimir impressões e/ou juízo de valor, alcançando, assim, o efeito de realidade da velocidade, culminando na imagem de uma periferia violenta. Esse fluxo de ações simultâneas, características que pedem a cisão dos capítulos, bem como suas intercalações, gera o resultado final da *diegese* de *Cidade de Deus* e resulta, como sugere Pereira (2007), em: “[...] uma subversão dos valores tidos por assentados e bem-postos pela sociedade “normal”, questionando a validade das soluções lógicas e comuns” (PEREIRA, 2007, p. 141) ou seja, *Cidade de Deus* dita um ritmo próprio à sua narrativa.

Esse ritmo possibilita que o narrador insira, na primeira parte ou no primeiro bloco de capítulos, três excertos explicativos, os quais podem ser compreendidos como uma introdução, pois contém elementos que ajudam na compreensão de toda a *diegese*. O indicativo dessa importância destaca-se pela letra inicial da primeira palavra de cada excerto, grafada em negrito, mesma técnica utilizada no começo dos outros blocos de capítulos nos quais a obra é dividida: “Segundos depois de terem saído daquele casarão mal-assombrado, Barbantinho e Busca-Pé fumavam um baseado à beira do rio, na altura do bosque de Eucaliptos” (LINS, 1997, p. 11). Esse destaque não é verificado nos capítulos que se intercalam, o que confere certa relevância a esses excertos explicativos.

O primeiro excerto é a sequência do núcleo narrativo que contempla a passagem da infância à adolescência de Busca-Pé e Barbantinho, quando as personagens saem do casarão mal-assombrado e fumam maconha à beira do rio, onde presenciam os corpos dos traficantes boiando. Esse acontecimento, todavia, terá um detalhamento maior apenas no segundo bloco de capítulos, em: “*A história de Bené*”. Assim, a disputa por pontos de venda de drogas, que culmina com a morte de vários traficantes, não é narrada pela *diegese* e/ou presenciada pelas

personagens. Outros acontecimentos resultantes de conflitos violentos são inseridos no excerto sem contextualização, quer seja pela intercalação de outros acontecimentos que os complementam, quer com Busca-Pé e Barbantinho vivenciando-os, tal como o desespero da personagem Mané Galinha que avança rumo à casa de Zé Pequeno, com o propósito de vingar a morte de seu irmão.

Os acontecimentos resultantes de conflitos violentos, no entanto, só surgem na narrativa após Busca-Pé acionar seu passado de miséria e pobreza e constatar a impossibilidade de mudanças significativas em seu futuro; já que os serviços de carretos feitos nos mercados e feiras da região, no período da infância, além dos esforços investidos nos estudos, como aconselharam as professoras, no contexto em que se encontra, seriam ações incapazes de conferir-lhe a condição de sujeito com seus direitos assegurados. A partir das constatações feitas por Busca-Pé, bem como da imagem do horizonte de corpos boiando no rio, a narrativa retorna temporalmente, demarcando o passado recente do conjunto habitacional, período em que a violência era escassa e/ou controlada para, em seguida, se fixar no tempo da narrativa, de descontrole total da violência, seja por parte do Estado ou por parte dos traficantes.

Repousou o olhar no leito do rio, que se abria em circunferências por toda a sua extensão às gotas de chuva fina, e suas íris, num zoom de castanhos, lhe trouxeram flash-backs: o rio limpo; o goiabal, que, decepado, cedera lugar aos novos blocos de apartamentos; algumas praças, agora tomadas por casas; os pés de jamelão assassinados, assim como a figueira mal-assombrada e as mamoneiras; o casarão abandonado que tinha piscina e os campos do Paúra e do Baluarte — onde jogara bola defendendo o dente de leite do Oberom — deram lugar às fábricas. Lembrou-se, ainda, daquela vez que fora apanhar bambu para a festa junina do seu prédio e tivera de sair voado porque o caseiro do sítio soltara os cachorros em cima da menina. Trouxe de volta ao coração a pêra-uva-maçã, o piqueesconde, o pega-varetas, o autorama que nunca tivera e as horas em que ficava nos galhos das amendoeiras vendo a boiada passar. Remontou aquele dia em que seu irmão ralou o corpo todo quando caiu da bicicleta no Barro Vermelho, e como eram belos os domingos em que ia à missa e ficava até mais tarde na igreja participando das atividades do grupo jovem, depois o cinema, o parque de diversões... (LINS, 1997, p. 12).

Era a guerra que navegava em sua primeira premissa. A que se fez a soberana de todas as horas vinha para levar qualquer um que marcasse bobeira, lançar chumbo quente em crânios párvulos, obrigar bala perdida a se achar em corpos inocentes e fazer Mané Galinha correr, com o diabo do seu coração batendo forte, pela rua lá da Frente, levando uma tocha de fogo nas mãos para incendiar a casa do assassino de seu irmão (LINS, 1997, p. 14).

As lembranças de Busca-Pé evocam o início da ocupação de Cidade de Deus, quando o conjunto habitacional proporcionava espaços para os folguedos infantis e à sociabilidade dos moradores. Nesse período, presente em: “*A história de Cabeleira*”, os crimes, em geral roubos

e assaltos, além de outros pontuais, quase sempre eram relacionados a uma questão pessoal e/ou de descumprimento de uma regra e, geralmente, eram cometidos fora do conjunto habitacional. Há, também, a intervenção policial no sentido de coibir os crimes e as violências.

Seguida à constatação feita por Busca-Pé, há um novo regresso temporal na *diegese*, pois, no segundo excerto explicativo, o narrador volta ao período colonial em que demarca esse deslocamento: “Antigamente a vida era outra aqui neste lugar onde o rio, deixando o coração bater em pedras, dando areia, cobra-d’água inocente, risos-líquidos, e indo ao mar, dividia o campo em que os filhos de portugueses e da escravatura pisaram” (LINS, 1997, p. 16). Essa regressão contempla o processo de ocupação das terras por sujeitos brancos, na condição de proprietários e, os negros, na condição de escravizados, até chegar à destinação da área para o conjunto habitacional. Abundam, nessa parte, os espaços sem grandes interferências humanas, com aspectos de áreas rurais, constatados ainda no início da ocupação do conjunto habitacional, o que propiciava as brincadeiras e folguedos infantis por parte das crianças, inclusive com excursão e exploração dessas áreas.

Feita a regressão temporal, quer pela *diegese*: “Antigamente a vida era outra aqui neste lugar [...]” (LINS, 1997, p. 16), quer por intermédio de Busca-Pé: “Repousou o olhar no leito do rio, [...] e suas íris, num zoom de castanhos, lhe trouxeram flash-backs [...]” (LINS, 1997, p. 12), o narrador discorre sobre o seu ofício de relatar os acontecimentos e, na sequência, dimensiona a árdua tarefa de materializar, na narrativa, a escassez de relações de sociabilidade e interação cotidiana entre as personagens da Cidade de Deus:

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

À maneira dos escritores clássicos, os quais invocavam a inspiração/ajuda das musas à produção dos textos épicos, o narrador de *Cidade de Deus*, indicando um diálogo da obra com a tradição literária, evoca uma autoridade, ressaltando a importância de saber relatar as experiências alheias. Para tanto, não apenas se filia a uma categoria de contadores de histórias, mas, convoca, também, uma autoridade acerca do contexto do conjunto habitacional: as tias.

Ao empregá-las na substituição das musas, o narrador, além de trazer o contexto espacial da Cidade de Deus enquanto uma região composta por uma população predominantemente de afro-brasileiros, destaca, ainda, a atuação que as mulheres negras tiveram no processo de cuidado e reestruturação familiar dos povos negros e seus descendentes no período da escravatura e pós-abolição.

Dada à condição da mulher negra na sociedade escravocrata, geralmente empregada nos afazeres domésticos e, em fins do sistema de trabalho compulsório, como vendedora de quitutes e outros itens, a comunicação com os demais escravizados a colocou em um local de importância e de respeito. Em relação ao homem escravizado, as mulheres, principalmente as empregadas e as vendedoras ambulantes, tiveram mais êxito na compra de suas alforrias. Esse fato possibilitou que as mulheres negras alforriadas estruturassem, pois, o culto às divindades africanas em solo brasileiro, assim como que organizassem as famílias dispersas pelo sistema escravagista. Maria Lúcia de Barros Mott, em: “*A mulher na luta contra a escravidão*” (1988), discorre sobre as resistências dos povos escravizados durante o cativeiro, com um recorte especial à figura das mulheres, em que destaca o infanticídio, o suicídio e a alforria como uma das formas de resistência, salientando a importância religiosa e social adquirida por essas mulheres nas comunidades com um alto índice de pessoas negras/pretas. Ancorando nos escritos de Pierre Verger sobre essa importância, Mott (1988) dimensiona o papel dessas mulheres:

As mulheres libertas desempenharam um papel muito importante que pode ser avaliado pelas palavras de Pierre Verger: “as ex-escravas africanas da Bahia eram muito independentes. Foi em torno delas que se formou a família: viviam com companheiros e pais sucessivos de seus filhos, sem que se possa, por isso, tachá-las de libertinas. (...) Elas comandavam a casa e, os filhos de diversos pais, muitas vezes aí viviam (MOTT, 1988, p. 37).

Observação semelhante foi feita por Muniz Sodré em: “*Samba, o dono do corpo*” (1998), considerando a guarida para o surgimento do samba enquanto gênero musical conferido pelas religiões de matrizes africanas. Muniz (1998) toma, como referência de sua obra, a importância de Hilária Batista de Almeida, Tia Ciata, na sociedade carioca ao final do século XIX e início do século XX. Casada com João Batista da Silva, o qual era chefe de gabinete da Polícia no governo de Venceslau Brás, a casa¹⁷ de Tia Ciata realizava festas e cultos afro-

¹⁷ Mário de Andrade, em *Macunaíma*, dedicou um capítulo à “Macumba” na casa de Ciata. Considerando que o Modernismo, dentre outros aspectos, primava pela tematização dos aspectos tipicamente brasileiros, como o negro e suas manifestações culturais. Podemos referenciar, por exemplo, a casa de Tia Ciata, bem como suas festas, uma forma de Andrade validar sua importância e sua atuação. Em relação ao termo “macumba”, utilizado por Mário de Andrade, era o nome genérico que as autoridades policiais impingiam a todas as manifestações religiosas de matriz

brasileiros em um período em que as manifestações religiosas e culturais africanas e afro-brasileiras eram proibidas legalmente. A casa de Tia Ciata, conforme Sodré (1998), funcionou como uma espécie de biombo cultural, pois na sala tocava-se os ritmos socialmente aceitáveis: polca, valsa, dentre outros, ao passo em que, nos fundos do quintal da casa aconteciam os sambas de roda, sambas de partido alto, miudinho, maxixe e/ou cultos de matriz africana:

Não era à toa que a casa “matricial” (no sentido de “útero”, lugar de gestação) da Tia Ciata se situava na comunidade da Praça Onze, a única que escapou ao bota-abixo reformista do Prefeito Pereira Passos. Naquele território, reaglutinaram-se, à maneira de uma *pólis*, força de socialização. Estas, tangidas pela reforma do centro da cidade (com a consequente destruição de freguesias com vida comunitária intensa), abrigaram-se na Praça Onze de Junho ou, simplesmente, Praça Onze (antigo Largo do Rócio Pequeno), na Cidade Nova. A praça tinha esse nome desde 1865 [...], mas foi na virada do século que passou a apoiar a movimentação dos primeiros grupos de samba, reunidos em casas de famílias de origem baiana, chefiadas pelas famosas “tias” (zeladoras de orixás ou gente “de lei”, como se dizia), aglutinadas inicialmente na localidade conhecida como Pedra do Sal, na Gamboa (SODRÉ, 1998, p. 16).

A essa importância, de aglutinadora religiosa e social, às tias, pela estrutura narrativa são conferidas, também, o *status* de detentoras da palavra, aquelas que pela experiência de vida, podem falar e dar conselhos. Na *diegese* de *Cidade de Deus*, quando Bené passa seguidamente por alguns acontecimentos trágicos, o seu amigo, Zé Pequeno, o aconselha a fechar o corpo. Para tanto, recorrem à intermediação de Tia Vincentina que, além de conhecer as histórias das duas personagens, já que as conhecia desde pequenas sabia, ainda, em qual Pai de Santo levá-los:

Pequeno chamou tia Vincentina. Ela conhecia o traficante desde menino e havia lhe falado duma macumba boa em Vigário Geral. Foram de táxi depois do almoço no último dia daquele ano. O pai-de-santo fez um trabalho breve porque tinha de ir com os fiéis a Copacabana, onde romperiam.

Voltaram, também de táxi, acreditando que tudo correria “formosado” para eles no ano que estava por vir. Dinheiro e mulheres não iriam lhes faltar. Tia Vincentina achava que o trabalho tinha sido malfeito, insistia para os dois irem à praia fazer outro trabalho.

— Aí, minha tia, não vou não, sabe qualé? Já arnei com a cocotada uma festa na casa do Katanazaka, tô a fim de me divertir pra parar de pensar na Mosca... Vamo lá, Pequeno? (LINS, 1997, p. 381, aspas originais).

O conhecimento e a experiência de Tia Vincentina a capacita, por exemplo, para aferir

os fatos e concluir que o trabalho não surtiria o resultado esperado, aconselhando Bené a refazê-lo com outro(a) religioso(a) de matriz africana. Tia Vincentina e o narrador de *Cidade de Deus*, nesse sentido, detêm a mesma prerrogativa: a autoridade para falar e para manipular a palavra. Essa autoridade provém da experiência acumulada ao longo do tempo, ou seja, daquele que pela vivência conseguiu tornar-se sábio e capaz de aconselhar. Essa relação está contida no narrador calcado na oralidade, como sugere Pereira (2007):

Quando a épica era um gênero de prestígio e as histórias eram contadas em viva voz a um público atento, o narrador era um ser diferenciado porque a autoridade que tinha para narrar vinha de sua experiência e da sabedoria em dar conselhos e moralizar. Ele tinha valor como transmissor de uma cultura e de um saber, sua força residia, portanto, na memória (PEREIRA, 2007, p. 113).

A oralidade enquanto sustentáculo de conhecimento que automaticamente referenda a cultura, é evocada por Walter Benjamin em: “*Magia e técnica, arte e política*” (1987). Esse narrador calcado na oralidade, evoca um mundo ordeiro que contrapõe-se às transformações sociais, econômicas e tecnológicas verificadas na era da pré-modernidade que alteraram a relação do homem com o meio social, dificultando, assim, o acúmulo, a rememoração e a socialização das experiências com o impacto social positivo. Benjamin (1987) evoca a primeira “Grande Guerra Mundial” como um acontecimento que não contribuiu para o acúmulo e socialização de experiências sociais edificantes. Nesse sentido, Benjamin (1987) detecta um empobrecimento de experiências comunicáveis, pois considera a narração como a arte de apreender a utilidade das experiências e sua conseqüente socialização.

Conforme Benjamin (1987), os combatentes que foram à guerra voltaram mudos, calados, incapazes de socializarem experiências edificantes com as obras que versam sobre o conflito bélico relatando a degradação humana. Isso ocorre, porque o narrador, na concepção benjaminiana, retira: “[...] da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência de seus ouvintes” (BENJAMIN, 1987, p. 201). Nesse sentido, o narrador, ao ser atravessado pelas várias experiências de seus interlocutores, vice-versa, assume o compromisso de contribuir com a comunidade, ou seja, mediar experiências utilitárias: “[...] 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, 1987, p. 200).

O narrador de Lins (1997) e de Benjamin (1987) resultam, com efeito, de experiências de dor, pois enquanto este vê-se diante das atrocidades cometidas na “Primeira Guerra

Mundial”, como uma das consequências da pré-modernidade, o narrador de Lins (1997) encontra-se diante da guerra entre os traficantes na Cidade de Deus. Apesar de ser contemporâneo, o narrador de Lins (1997) tende a uma aproximação com o narrador calcado na oralidade, não apenas por adotar uma linguagem em que em vários momentos se distancia das regras da língua escrita, estreitando uma relação com a língua falada, mais especificamente da linguagem falada em regiões periféricas, tais como nas favelas cariocas, mas, também, pela abertura concedida aos discursos das personagens por intermédio do discurso direto livre. Em *Cidade de Deus* há, com efeito, a predominância desse tipo de recurso, considerando que muitas personagens falam e que suas falas são estruturadas obedecendo à gramática da oralidade.

Em relação às experiências dolorosas, o narrador de Lins (1997) encontra-se em um mundo estruturado por valores residuais amplamente utilizados no período escravocrata, o racismo, justificando, por exemplo, a eleição de um espaço afastado para a construção do conjunto habitacional, bem como a seleção de seus moradores, pobres e pretos. Desse modo, gestado em um mundo caótico e degradado, o narrador de Lins (1997), ao contrário do benjaminiano, não se eximirá de socializar os relatos de criminalidades e violências, considerando ser este o único mundo por ele conhecido. Entretanto, estar inserido no mundo de *Cidade de Deus* e fazer parte de sua estrutura, além de comungar de alguns de seus aspectos, tais como a linguagem, não ameniza a tarefa do narrador, considerando que este explicita sua dificuldade em materializar as experiências das personagens por meio da palavra em um mundo regido pela criminalidade e violência. Conforme o narrador (1997), a palavra nasce no pensamento, desprende-se dos lábios e ganha vida nos ouvidos, ou seja, é através da palavra que a personagem se constitui e interage com o outro. Entretanto, em um contexto de violência e brutalidade em que estas estão inseridas, é comum que as palavras morram antes de deixarem a boca e chegarem aos ouvidos, considerando que o narrador arrisca: “[...] a prosa mesmo com balas atravessando os fonemas. *É o verbo, aquele que é maior que o seu tamanho, que diz, faz e acontece*” (LINS, 1997, p. 23, grifos nossos).

Nesse contexto, o verbo: “cambaleia baleado” (LINS, 1997, p. 27), ou seja, as ações materializadas são violentas, criminosas, degradantes e protagonizadas, também, por seres degradados, seja no perfil físico, com “bocas sem dentes e olhares cariados” (LINS, 1997, p. 23), seja na configuração dos valores éticos e morais, pois são sujeitos que fazem “conchavos” nos “becos”, resultando sempre em “decisões de morte” de alguém (LINS, 1997, p. 23). Esse processo representa a impossibilidade de alguns sujeitos em se construírem pelo discurso, metaforizando a efemeridade da vida no conjunto habitacional, pois aos sons dos fonemas, juntam-se os ruídos das balas e, quando as menores unidades sonoras das palavras se

escasseiam, ocasionando a falha da fala, os sons dos tiros predominam.

Nesse sentido, os três excertos explicativos são finalizados com ações violentas e/ou com menção à violência, sem, como já esclarecido acima, descrevê-las, aclarando, mais uma vez, a violência como o fio condutor da narrativa. O que torna natural a convocação ou invocação de Exu para auxiliar Busca-Pé diante do contexto de pobreza, abandono social, violência e criminalidade, avisando a: “[...] Oxalá que um de seus filhos tinha a sensação de estar desesperado para sempre” (LINS, 1997, p. 15). Desse modo, a referência a Exu e a menção às “Tias”, reforça o universo ficcional de *Cidade de Deus* como destino habitacional de uma população majoritariamente afro-brasileira.

Na cosmogonia iorubá, Exu é o ser procriado, aquele que presenciou o processo de criação do universo e dos seres vivos, sendo, portanto, o responsável pela dinâmica que constitui as relações sociais, encarregado da comunicação entre os seres humanos e destes com as divindades. Tomando a tradução livre da palavra Exu: *esfera*, fica mais palpável entendê-lo como o responsável pela ligação de uma ponta à outra, seja nas relações humanas ou na relação entre homens e divindades. Portanto, quando a personagem Busca-Pé transfere a competência do poder público brasileiro em solucionar os problemas sociais que afetam os moradores da Cidade de Deus para Oxalá, enquanto divindade africana/afro-brasileira, a narrativa atesta o quão longe do sistema legal está essa parcela da população. As referências à violência continuam nos três excertos explicativos, considerando que o último termina com o acionamento da poesia, prosa, fonema e palavra, em uma clara referência a seu material de trabalho, utilizando, inclusive, a alternância dos fonemas /f/, de fala, pelo fonema /b/, de bala, indicando que a interação, por meio da fala, será alterada pela interação por meio da bala, em uma evidente alusão aos confrontos protagonizados pelos traficantes, em que o poder de fogo funciona enquanto uma tática argumentativa e, sobretudo, garantidora na resolução dos conflitos.

Após dimensionar sua função, o narrador inicia os relatos dos acontecimentos, com a intercalação dos núcleos narrativos, tal como o primeiro crime da *diegese*, o roubo ao caminhão de gás que, de uma certa maneira, se liga ao primeiro assassinato e à morte do cearense, delator do roubo praticado pelo Trio Ternura à polícia, sendo, por esse motivo, morto por Cabeleira. O roubo ao caminhão de gás e a maioria das ações praticadas são abordados nos momentos de suas execuções, permitindo que o leitor acompanhe o desenrolar em tempo real: “Marreco, Cabeleira e Alicate *passaram correndo* pelo Lazer, *entraram* na praça da Loura, *saíram* em frente ao bar do Pinguim, onde estava *parado* o caminhão de gás (LINS, 1997, p. 24, grifos nossos). Os verbos ‘passar’, ‘correr’, ‘entrar’ e ‘sair’, além de indicar movimentação dos

bandidos, os ligam a um espaço e uma trajetória, permitindo, por exemplo, que o leitor visualize o trajeto dessas ações. Em outro acontecimento, quando o detetive Touro vai ao baile à procura dos integrantes do Trio Ternura, o narrador, ao narrar a fuga de Cabeleira e Cleide, mulher de Alicate, faz uma ligação entre as personagens e com os espaços por elas percorridos, sem se ater à descrição dos ambientes circulados. A fuga de Cleide e Cabeleira é acompanhada pelo narrador, conduzindo o leitor pelo mesmo trajeto que as personagens, focando nos verbos ‘passar’, ‘alcançar’, ‘virar’ e ‘jogar’, os quais indicam as ações:

Cabeleira entrou no banheiro feminino, subiu numa das privadas, trepou na meia-parede que as separava, quebrou a telha de amianto a socos e saiu do clube. Do telhado, viu Cleide de rota batida lá para cima. Foi atrás da mulher de Alicate. *Passaram em frente à igreja, alcançaram a casa do padre, viraram à esquerda, à direita, à direita novamente, jogaram-se nas águas do rio na altura da Laminha.* A velha Bá viu os dois passarem, tratou de apagar as luzes e fechar a porta e as janelas, presumindo a polícia logo atrás. Cleide e Cabeleira ganharam o Outro Lado do Rio, atravessaram duas vilas, saíram do conjunto, chegaram ao Novo Mundo e pararam para descansar num terreno baldio (LINS, 1997, p. 37, grifo nosso).

Se os verbos de movimento desenrolam a ação, trazendo o comportamento dos integrantes do Trio Ternura na execução dos crimes, outros verbos, tais como ‘parar’, referem-se ao estado do caminhão de gás e indicia como as vítimas reagem a essas infrações: “— Todo mundo *quetinho*, senão leva tiro! — ordenou Marreco com dois revólveres na mão” (LINS, 1997, p. 24, grifo nosso). O verbo ‘quieto’, no sentido de ‘acalmar’, se ‘tranquilizar’ ou de ‘ficar estático’ e/ou ‘parado’, seguido do verbo ‘ordenar’, o qual obriga a execução da ação de ficar parado, indica uma ordem por parte dos bandidos e a execução por parte da vítima. Esse fato indica que a ação nem sempre terminará em mortes, considerando que os bandidos e/ou criminosos mantêm um certo respeito pelos seus iguais, escolhendo, como alvo, os moradores e/ou demais personagens que não têm envolvimento com a bandidagem.

A inserção na narrativa das personagens executando suas ações é empregada, também, nos folgedos infantis, em que as crianças são colocadas executando a ação, vivenciando os jogos, sem, com isso, precisar de descrição prévia das regras, por exemplo:

As crianças descobriam e se descobriam na bola de gude:

- Marraio, feridor sou rei!
- Tudo!
- Em cima dos quatro!
- Alti!
- Limpa aí!
- Buliu, morreu!
- Caí de palmo no tri!
- Bate corra aí!

- O jogo é duro!
No voo da pipa:
 — Não vai não, que tá com menas.
 — Vou tentar embolar.
 — Que nada! Pega rabiola e linha.
 — Não dá, meu cerol tá grosso.
 — Você tem que arrastar.
 — Vou sair suspendendo.
 — Ele vai te levantar.
 — Foi!
No jogo de carniça:
 — Simples que a carniça é nova!
 — Simples!
 — Eu dou e todo mundo dá!
 — Eu dou e ninguém dá!
 — Pular muro do cemitério!
 — Cemitério pegou fogo!
 — Cada macaco no seu galho!
 — Mandar carta pra namorada.
 — Acabou a tinta!
 — Fique onde está!
 — Simples que a carniça é nova.
 — Simples! (LINS, 1997, p. 19-20, grifos nossos).

Essa técnica narrativa credita, ao narrador, uma familiaridade com o espaço da Cidade de Deus com os núcleos de personagens e com as relações sociais estabelecidas entre elas, culminando em uma *diegese* mais palpável, em uma configuração mais fiel sobre o cotidiano do conjunto habitacional. A amplitude do discurso direto na *diegese* de *Cidade de Deus* resulta, pois, em um jogo de retração/sobressaliência entre o narrador e as personagens, pois este promove uma espécie de autoapagamento na medida em que intenciona projetar, com mais força, a sua fala. Pela posição em que as personagens ocupam na *diegese*, vivendo, praticando e/ou sofrendo as ações, é natural que elas contribuam para: “[...] a possibilidade de adesão afetiva e intelectual do leitor, pelos mecanismos de identificações, projeção, transferência etc” (CANDIDO, 1987, p. 54), ao que está sendo relatado/mostrado.

Dentre as categorias da narrativa, a personagem, tal como afirma Antonio Candido, em: “*A personagem de ficção*” (1970), é a que se torna mais palpável, uma vez que elas são as responsáveis por conferir vida ao universo ficcional, vivendo seu conjunto de ideias e de valores. Entretanto, esse conjunto de ideias e valores, vivenciados pelas personagens, chegam aos leitores intermediados pelo narrador, apontado por Tzvetan Todorov, em: “*As estruturas da narrativa*” (1970), como encarregado da parte organizacional dos relatos, características que propiciam a já mencionada identificação com a *diegese*.

A construção do universo ficcional de *Cidade de Deus*, ao abarcar um grande número de personagens e permitir com que elas se expressem com relativa frequência se constitui,

também, pelo plurilinguismo. O romance, pela sua própria configuração, conforme Mikhail Bakhtin, em: “*Questões de literatura e de estética*” (2010), é perpassado por múltiplas possibilidades de linguagem, se conformando como: “[...] uma diversidade social de linguagens organizadas artisticamente, às vezes de línguas e de vozes individualizadas” (BAKHTIN, 2010, p. 74), considerando que toda a estratificação da língua se torna um fato indispensável para o gênero romanesco. O efeito do plurilinguismo, pois, é constituído pelos muitos discursos que atravessam o romance, somando, a tais, a intercalação de demais outros gêneros.

Decorre, desse sentido, a importância do homem que fala no romance e sua palavra, considerando que este se configura enquanto: “[...] *um homem essencialmente social*, historicamente concreto e definido e seu discurso é uma linguagem social (ainda que em embrião) e não um ‘dialeto individual’” (BAKHTIN, 2010, p. 135, grifos originais). Logo, as várias personagens que compõem a *diegese* de *Cidade de Deus*, são historicamente definidas, ocupando um lugar e/ou posição na sociedade e que demarcam, esse aspecto, através da linguagem, formando o emaranhado de línguas que o compõem. Em relação à caracterização das personagens, apesar de levar em consideração suas subjetividades, esta é atravessada, também, por aspectos sociais, tais como os comportamentos, as linguagens, dentre outros, as colocando enquanto sujeitos eminentemente sociais, pertencentes a um universo fictício. O tensionamento desse universo ficcional vem, à tona, pelo emaranhado de personagens e suas diversas enunciações, considerando, sobretudo, a diversidade de intenções impregnadas nessas linguagens:

Todas as palavras evocam uma profissão, um gênero, uma tendência, um partido, uma obra determinada, uma pessoa definida, uma geração, uma idade, um dia, uma hora. Cada palavra evoca um contexto ou contextos, nos quais ela viveu sua vida socialmente tensa; todas as palavras e formas são povoadas de intenções (BAKHTIN, 2010, p. 100).

A inserção dessas várias linguagens no romance dá-se pelo: “[...] *discurso de outrem na linguagem de outrem*, que serve para refratar a expressão das intenções do autor” (BAKHTIN, 2010, p. 127 grifos originais), ou seja, o romance se constitui a partir do discurso de outrem, da personagem, na linguagem de outrem e, também, do narrador. Ou, ainda, constitui-se o outro falando pelo outro, via outro, com a intenção, ou não, de mudar e/ou quebrar a direção do discurso. A palavra desse discurso, ainda conforme Bakhtin (2010), é uma palavra *bivocal*, servindo simultaneamente, tanto ao narrador, quanto à personagem, exprimindo, ao mesmo tempo, duas intenções diferentes, mas que no fundo estão dialogicamente correlacionadas.

O plurilinguismo, além de eximir o narrador de usar uma linguagem única, se definindo

por ela possibilita, ainda, que este se expresse, tanto em sua própria linguagem, quanto na da personagem, mesclando: “[...] de falar *por si* na linguagem de outrem, e *por outrem* na sua própria linguagem” (BAKHTIN, 2010, p. 119, grifos originais). Já o discurso da personagem, como sendo um segundo discurso, apesar da autonomia semântico-verbal, pode refratar as intenções do autor e, no caso do romance, da narrativa e/ou do narrador. Assim, o discurso da personagem, apesar de sua autonomia, coaduna com o ideário da obra. Nesse sentido, em *Cidade de Deus*, ora o narrador se municia de diferentes linguagens que conformam o mundo da periferia e/ou da criminalidade, ora as próprias personagens o fazem, demonstrando ser essa uma característica presente em toda a narrativa.

No capítulo em que as personagens Busca-Pé e Barbantinho dividem um cigarro de maconha, por exemplo, o narrador apresenta as expressões: ‘baseado’, ‘bagana’ e ‘half’, termos comuns na linguagem dos viciados e usuários de droga para se referir ao entorpecente: “[...] fumavam um baseado à beira do rio [...], entreolhavam-se apenas quando um passava a bagana para o outro” (LINS, 1997, p. 11); “[...] Busca-Pé fez questão de apertar o half, gostava de executar essa tarefa, os amigos sempre o elogiavam” (LINS, 1997, p. 13-14). A esses termos, acrescenta-se, também, a palavra ‘catranco’, utilizada para o ato de tragar a fumaça do cigarro: “Ele mesmo acendeu o fininho, deu dois catrancos e passou para o parceiro” (LINS, 1997, p. 14). Os crimes relatados pelo narrador são expressos por meio de uma linguagem comum a esse mundo. E, em relação ao ato de roubar os pertences de personagens inconscientes pelo efeito do álcool, cometido por crianças, este recebe o nome de ‘balão apagado’, em uma referência ao estado do artifício usado nas festas juninas:

Dá-se também o nome de balão ao trabalhador que pega a semana toda no batente e, antes de chegar em casa, no dia do pagamento, vai acertar a conta do mês na birosca, aproveitando para encher a cara além do habitual, porque a quantia no seu bolso, na maioria das vezes, o infeliz acha que é muito. A bebida é a bucha que o vai fazendo encher, encher, encher, subir, subir, subir, e depois descer, descer, descer, completamente apagado. *É nessa hora que chegam os meninos para retirar-lhe os pertences e o resto do dinheiro* (LINS, 1997, p. 278, grifo nosso).

As funções e carreiras no mundo do tráfico são especificadas, também, pelo narrador com linguagem característica do morro, como observado por Pereira (2007), as quais variam entre ‘avião’, ‘olheiro’, ‘vapor’, ‘soldado’, ‘gerente’, dentre outras. Concernente às expressões chulas e de baixo calão, há um revezamento entre o narrador e as personagens, configurando a mencionada correlação dialógica entre os discursos. Ao se referir à relação adúltera entre a mulher do cearense e o peixeiro, o narrador utiliza alguns termos chulos para descrever a relação

sexual:

Em sua casa, o peixeiro deixava a língua escorregar, entrar e sair, *birimbolar na xereca da cearense*. A primeira vez que ela pediu para fazer sexo oral, ele contestou. Imaginava que havia resto de *porra* do marido, *gotas remanescentes da última mijada*. Na segunda vez, caiu de língua com mais vontade, chegou até a machucar a mulher. Na terceira vez, esfregou o nariz, depois lambuzou o rosto todo. Daí em diante ficava ali esfomeadamente. (LINS, 1997, p. 133, grifos nossos).

Em relação às personagens, Daniel e Rodriguinho, por exemplo, que abrem a terceira parte da obra, estes comentam sobre as mudanças operadas no conjunto, mencionando os amigos que morreram, bem como os que mudaram da favela, além dos que ainda continuam no conjunto, sem mencionar o fato do detalhamento de suas vidas amorosas, em especial a vida sexual:

— Tá pegando aquela mina ainda!

— Fudi gostoso ontem! *Botei ela pra mamar, depois comi o cuzinho dela...*

— É mermo, rapá! *Quando a gente come o cu de uma mulher, se ela não tiver ainda dado, ela só vai esquecer da gente quando outro comer e, se ela não der mais pra ninguém, ela nunca mais esquece a gente* (LINS, 1997, p. 393, grifos nossos).

O tensionamento de diversas linguagens em *Cidade de Deus*, uma característica do plurilinguismo, sugere o contexto de interação entre as várias personagens e pode ser expresso no sentido que um termo bélico assume ao ser ressignificado em um ditado popular. Tal termo, por ser usado em uma área permeada pelo contexto de guerra entre traficantes, com linguagens e ações que conformam essa disputa, adquire fácil entendimento entre os seus pares. Para dimensionar a velocidade com que se propagou a notícia da morte de Salgueirinho pelo conjunto habitacional, por exemplo, o narrador a equipara à rapidez de uma bala: “A notícia corria como bala perdida pela Cidade de Deus” (LINS, 1997, p. 111). O ditado popular, como o próprio nome indica, denota a popularidade da expressão, sugerindo a familiaridade dos moradores da Cidade de Deus com as armas de fogo. Popularmente, recorre-se ao ditado ‘mais rápido do que um rastilho de pólvora’ para aclarar a propagação de uma notícia, e que, na troca efetuada pelo narrador, alude à velocidade das balas.

O efeito do plurilinguismo e a permissão para que as personagens relatem as suas experiências, contribuem para uma aproximação do leitor com o mundo de *Cidade de Deus*, aceitando-o ou, quando muito, identificando-se com ele, considerando que esse mundo entra

em cena através do discurso e todas as suas variações linguísticas por ele abarcadas. Esse aspecto contribui, em suma, para que esse mesmo universo mostre a sua teia de relações, trazendo, dentro da configuração narratológica, a realidade de uma região periférica, marcada pela propagação da criminalidade, violência e abandono social que perpassa a vida de todos seus moradores.

Em “*A história de Cabeleira*”, por exemplo, o qual presenciou a morte de sua avó que foi queimada no barraco onde morava com a família, cruza-se com a história da personagem Pará, que presenciou a mãe ser arrastada por um bueiro em uma enchente na área central da cidade. Na Cidade de Deus, Cabeleira e Pará tornam-se amigos de Pelé, o qual muda-se para o conjunto habitacional após descobrir que a mãe era prostituta, abandonando-a. Às histórias trágicas de Cabeleira, Pará e Pelé, personagens bandidas com fortes atuações na primeira parte da obra de Lins (1997), acrescentam-se as experiências de Busca-Pé e de seus amigos, os quais “arrastaram a bunda” na primeira e segunda infância nas ruas esburacadas e enlameadas do conjunto.

O descaso e a brutalidade seguem permeando o cotidiano dessas personagens. Como é o caso do esquiteamento de um bebê, executado pelo próprio pai, como medida punitiva para a mãe, julgada por uma possível traição, já que o filho nascera sem características físicas semelhantes às do marido. Na tênue esteira da vingança conjugal, há, também, o assassinato do peixeiro e sua amante, quando esta, diante da recusa do marido à prática do sexo anal, envolve-se com um mulato, julgando que este era dotado. Em outro capítulo, um marido é obrigado a presenciar, também, a esposa ser violentada por um bicho-solto, o que o leva a emboscar e executar o violador.

Cidade de Deus, configura, assim, ações pautadas na lei do mais forte, sem se importar com os impactos que essas ações causam sobre o outro. No contexto da guerra deflagrada pelos traficantes, na Cidade de Deus, mata-se para não morrer, rouba e assalta-se para não ser roubado e assaltado ou para sanar suas necessidades mais imediatas, pois sem outras possibilidades, o futuro se configura incerto. Desse modo, o bandido que por um golpe de sorte, teve sua dívida com o maior traficante perdoada, executa o amigo que lhe aplicou um golpe menor. É o que acontece, por exemplo, com a personagem Jorge Gato, que vende um portão a Bigodinho na esperança de roubá-lo à noite e revendê-lo para outra pessoa:

Andava na felicidade da doideira de um baseado bom. Vez por outra trocava as ferramentas de mão. Acendeu um cigarro antes de atravessar a ponte, mas trocou com o sócio pelo portão que este trazia nas costas e encarregou-se de levá-lo até a casa de Bigodinho.

Fazia um mês que Jorge Gato e seu sócio estavam nessa atividade profissional, tempo suficiente para descobrir os artifícios e segredos da profissão. O principal artifício descoberto era o de colocar o mínimo de cimento no chumbamento e o segredo era o de arrancar o portão de madrugada, pintá-lo de outra cor e revendê-lo para outra pessoa.

- Qualé, Jorge Gato? Não tô muito a fim de aplicar o golpe no Bigodinho, não.

- Que nada, rapá! Bigodinho é bandido, mas não vai entrar numa com a gente, não. Ele não tem disposição pra isso, não... Como é que ele vai saber? É só chegar na madrugada e rancar o portão na encolha... Ninguém desconfiou de nada até hoje!

- Tu que sabe, morou? (LINS, 1997, p. 261).

Cerca de dois dias antes, Bigodinho havia perdido um revólver que emprestara de Zé Pequeno para os policiais que o detiveram e, ao saber do ocorrido, o traficante exigiu a mesma arma e uma quantia em dinheiro: “Quero o mesmo revólver ou então cinco milhão ou meio quilo de ouro em uma semana! Se tu não me der, vai cair fedendo, tá ligado? Tá ligado?” (LINS, 1997, p. 261). Como o exigido por Zé Pequeno é inviável para Bigodinho, não resta, ao traficante, outra alternativa senão matá-lo, fato este que não ocorre devido à interferência de Acerola. Zé Pequeno impõe uma condição inalcançável a Bigodinho que a princípio se ilude, pensando que se saísse todos os dias e fizesse bons assaltos, pagaria suas dívidas. Aos poucos, a personagem dá-se conta da impossibilidade de realizar a condição imposta por Zé Pequeno e vê-se sem chances de negociação com o traficante que, nesse sentido, é o juiz e o executor da sentença dada. Nesse sentido, Bigodinho vale-se da mesma lei em que o sentenciou, pois, nesse contexto, estava em uma posição superior a Jorge Gato quando o assassinou.

Essa experiência, tal como as demais, são narradas a partir do auxílio/permissão de uma instância com autoridade, personificada em *Cidade de Deus* como as tias. A partir de então, o narrador parte para o intercambiamento das experiências alheias, demarcando, todavia, a criminalidade como o teor de sua narração. Esse teor é inserido abruptamente no excerto explicativo em que o narrador faz uma regressão temporal para descrever o período de ocupação do espaço da Cidade de Deus, antes de tornar-se um conjunto habitacional. Os relatos de uma seguridade social, no início de sua ocupação, capaz de proporcionar folgedos infantis, serão substituídos por um espaço hostil e de insegurança para todos os moradores, seja crianças, adultos e, também, os mais idosos:

Repetiu a façanha várias vezes para delírio dos espectadores. Seus olhos lacrimejavam devido à velocidade, mas não desistiu de bancar o piloto. Tamanha foi sua empolgação que desceu novamente, aumentando a velocidade com dez pedaladas. Não prestou: passou num buraco, perdeu a

direção e foi perna para o alto; nariz ensanguentado; corpo ralado no barro, poeira entrando nos olhos... *Mas o negócio aqui é o crime, eu vim aqui por isso...* (LINS, 1997, p. 22, grifo nosso).

Mesmo demarcando a criminalidade como o teor das experiências contidas no romance de Lins (1997), o narrador não as classifica em utilitárias e/ou moralmente inaceitáveis. Sem um modelo contrastivo capaz de provocar autocrítica nas personagens em relação às suas ações e com o narrador se eximindo desse julgamento, não há, nesse sentido, um tensionamento entre a palavra do narrador e das personagens. Ou seja, ao trazer as experiências das personagens, o narrador não deixa transparecer partes de sua essência, seja nas experiências relatadas, seja em suas falas. Essa possibilidade, segundo pondera Bakhtin (2010), resulta dos confrontos sociais estabelecidos por meio do signo em que o ser refletido também pode se refratar.

No entanto, como a narrativa de *Cidade de Deus* dimensiona um mundo constituído por várias personagens, é natural que no decorrer da *diegese* apareça, por exemplo, um julgamento de valor, mesmo que este não interfira no desenrolar da história ou que parta de uma personagem circunstancial. É o que acontece, com efeito, com um dos pontos focais da obra de Lins (1997), que é o aumento do consumo de drogas, discutido a partir da personagem Busca-Pé. Aliás, é sintomático que a obra inicie com Busca-Pé e Barbantinho fumando maconha, ao mesmo tempo em que essas personagens sejam umas das poucas que não têm suas ações impulsionadas em consequência das drogas, seja no papel de usuários ou de traficantes. O ultimato da namorada para que Busca-Pé não faça mais uso do entorpecente, sob pena de término do namoro, é a deixa para a personagem exprimir sua noção sobre o uso da maconha: “[...] *fumar maconha não é coisa só de bandido*, se fosse assim, os cantores de rock não fumariam maconha” (LINS, 1997, p. 13, grifo nosso).

A partir desse ponto, Busca-Pé discorre sobre os caretas, pessoas que criticam o uso da maconha, incluindo sua namorada. Conforme este que: “Fumar maconha não significava que iria sair por aí metendo bronca. Não gostava dos caretas, o pior é que eles estavam em todos os lugares sacando se seus olhos estavam vermelhos, se estava rindo à toa” (LINS, 1997, p. 13). Para encerrar toda a discussão sobre o uso da maconha, a personagem argumenta que o entorpecente era: “[...] a luz da vida: dava sede, fome e sono!” (LINS, 1997, p. 13). Busca-Pé evoca a ativação das necessidades fisiológicas humanas a partir do uso da maconha, ou seja, o estímulo de atividades vitais para manter-se vivo.

Ao defender o uso que faz da cannabis/maconha, Busca-Pé se distancia, em termos comportamentais, das ações que outras personagens demonstram antes e/ou após o uso de drogas, tal como no planejamento que Dadinho e uns comparsas fazem antes de um assalto:

“Dadinho acordou muito depois do meio-dia na casa do parceiro, onde havia se ajeitado no sofá depois de tomar uma garrafa de uísque, cheirar vinte papetes de cocaína e fumar cinco baseados junto com Marimbondo e Cabeleira na noite anterior” (LINS, 1997, p. 193). Se o planejamento do assalto ao posto de gasolina requer, das personagens, o uso de drogas como um estímulo, a comemoração do êxito do assalto requer, também, o uso de mais drogas:

Os assaltantes levaram o dia dentro de casa, Bené encarregou-se de mandar um avião comprar cinco refeições, depois fumaram o digestivo, examinaram as armas conseguidas no assalto e, como já haviam observado, entre as cinco conseguidas, destacava-se uma das Forças Armadas” (LINS, 1997, p. 195).

A mesma tônica é seguida no planejamento do assalto ao motel, quando Cabeleira e os comparsas: “Apertaram as mãos várias vezes, brindaram em rodadas de cerveja e rabo de galo, fumaram no mesmo baseado, cheiraram em um só canudo, comemorando a possibilidade de arrumar muito dinheiro” (LINS, 1997, p. 74-75). A prática de crimes antecidas ou sucedidas pelo consumo de drogas, foi salientada por Schwarz (1999), estimulante para o crime:

Em plano menos palpável há a quase padronização das sequências, sinistramente monótonas em sua variação. Depois de uma droga ou diversão vem a saída para um assalto, com ou sem morte, para um estupro, para uma vingança amorosa, para eliminação de bandidos de outro bando, ou também de inimigos dentro do próprio etc (SCHWARZ, 1999, p. 165).

Ao dissociar a maconha com os estímulos que esta causa em algumas personagens para a prática de crimes, Busca-Pé subverte o uso que a maioria das personagens faz do entorpecente. No entanto, não escapa do julgamento que a sociedade macro tem em relação aos usuários de maconha, pois a personagem afirma que há um estado policialesco encenado pelos ‘caretas’ que tentam identificar os usuários de drogas pelos sintomas comuns: riso contínuo e sem motivo aparente e os olhos vermelhos. Se o narrador se exime de tecer qualquer juízo de valor e a obra não o faz, por intermédio do posicionamento de algumas personagens, esse fato não desviará o fio condutor da narrativa, já que a *diegese* se pautará pelo confronto de sujeitos imersos em um mesmo mundo, com as mesmas regras.

Essas regras são estabelecidas pelos mandos e desmandos de traficantes, com um forte poder bélico e disposição para matar, criando um ambiente regido por um conjunto de regras ambíguas, já que o sujeito que julga e sentencia uma infração, geralmente com a pena de morte, ao executá-la comete, também, uma infração. As normas e leis da Cidade de Deus são passíveis de um entendimento essencialmente pessoal, ou seja, da autoridade do local, impossibilitando, por exemplo, o mesmo tratamento dispensado ao conjunto de Leis que rege a sociedade macro,

com os sujeitos que se especializam em seu entendimento e interpretação, convencendo por meio de forte poder de argumentação. Esses fatores contribuem para que as experiências contidas em *Cidade de Deus* sejam ações criminosas e hediondas, colocando seus praticantes no limiar da humanidade.

Um dos núcleos narrativos mais marcantes do romance, o esquartejamento de um bebê, é praticado com requintes de crueldade. Para realçar a imagem no leitor desse crime, o narrador detalha a ação, estabelecendo, inclusive, uma relação entre a personagem e o ambiente, permitindo que as contradições que o ato premeditado provoca no assassino venham à tona. O crime, por si só, dimensiona o afastamento das personagens de *Cidade de Deus* das normas convencionadas que propiciam a convivência em sociedade. O fato de a vítima ser um bebê é agravante para o crime, considerando que esta pertence a um grupo social vulnerável, o que demanda, além do conjunto de leis que protege todos os cidadãos, a criação dos denominados estatutos, um conjunto de regras de organização e funcionamento, o que em tese propicia um cuidado maior dos tutelados. Isso implica dizer que quando um crime é perpetrado contra um sujeito resguardado por um estatuto, caso das crianças e dos idosos, o sentimento de crueldade, de desumanidade, aumenta, pois, via de regras, ao serem tutelados pelo Estado, pressupõe-se que esses sujeitos apresentem uma vulnerabilidade física e psíquica maior em relação aos demais cidadãos. Concernente ao bebê, a vulnerabilidade e, conseqüentemente a dependência de outras personagens, principalmente de sua mãe, é levada em consideração para que o assassino, por meio do esquartejamento, vingue-se da companhia.

O capítulo inicia-se com a narrativa referindo-se à criança de uma forma genérica, denominando-a de “um ser” (LINS, 1997, p. 79) que se movimenta com dificuldade sobre a cama. Ao desprover a criança do papel social de filho, o narrador expõe o afastamento afetivo do assassino com a criança, pois o bicho-solto julgava não ser o pai da vítima. Essa indiferença aliada às noites em claro, pensando na possível traição da esposa, juntamente com a ingestão de bebida alcoólica e cigarros fumados compulsivamente, funcionam como estimuladores para o prosseguimento do crime. A atmosfera do ambiente habitado pelo assassino contribui para a degradação da cena – cadeiras capengas –, juntamente com a mesa, guardam as marcas das enchentes pelas quais passaram, dispostas em um espaço repleto de teias de aranha no telhado. O acontecimento ganha um pouco mais de dramaticidade quando a geladeira, que está apoiada em tijolos e madeiras, estrebucha e silencia-se para sempre, prenunciando o que acontecerá com a criança um pouco mais adiante. O capítulo ensaia, com efeito, uma quebra de expectativa, pois o assassino, por um momento, aventa parar a ação:

Seu sentimento era uma caldeira pinguepongueando nas duas abas de seu coração. *Pensou em voltar atrás por um segundo, mas a determinação de fazer a mulher sofrer tinha bases sólidas, pois desde o dia em que vira aquele ser nojento um desejo de vingança se apoderara de seu íntimo, crescera amargamente, multiplicara-se à revelia e irreversivelmente se instalara ali dentro de seu peito.* Sabia que a ideia de deixar as coisas correrem frouxas voltaria, porém mulheres têm que sofrer todas as mazelas da eternidade quando fodem com outro homem. Aquela filha da puta tinha que pagar caro. Nunca lhe diria, *mas a amava feito um cachorro*, no entanto o ódio tomara a mesma proporção. *Era agora um cão doente* (LINS 1997, p. 80, grifos nossos).

Por um momento, o assassino parece ceder à razão. Entretanto, rapidamente o carrasco evoca a possível traição da esposa para alimentar sua ira, descartando: “[...] a hipótese de parar aquela empreitada. Sentia o prazer da vingança, ria só de pensar na cara que a mulher iria fazer [...]” (LINS, 1997, p. 81). Como forma de destituir a personagem de racionalidade, a narrativa emprega termos que contemplam noções mecânicas, automáticas: “*Agia de modo automático, como se a força de uma engrenagem o tragasse, como se fosse a graxa tragada pela força duma engrenagem*” (LINS, 1997, p. 81, grifo nosso). Todavia, suas ações voltam a ser impulsionadas por características sentimentais, mesmo que tais sentimentos fomentem a empreitada. Mediante à noção de ter a honra lavada por intermédio do crime, o bebê é esquartejado:

Teve dificuldades 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. Depois não conseguiu chorar alto, sua única atitude era aquela careta, a vermelhidão querendo saltar dos poros e aquele sacudir de perninhas. Cortava o outro braço devagar, aquela porrinha branca tinha que sentir muita dor. Teve a ideia de não utilizar o martelo, a criança sofreria mais se cortasse a parte mais dura vagorosamente. O som da faca decepando o osso era uma melodia suave em seus ouvidos. O bebê estrebuchava com aquela morte lenta. As duas pernas foram cortadas com um pouco mais de trabalho e a ajuda do martelo. Mesmo sem os quatro membros o nenê sacudia-se. O assassino levou a faca um braço acima da cabeça para descê-la e dividir aquele coração indefeso. O bebê aquietou-se na solidão da morte (LINS, 1997, p. 81, 82).

O empenho em fazer a mãe da criança sofrer, perpassa a forma brutal pela qual a criança foi assassinada, tendo seu corpo esquartejado e montado em uma caixa de sapatos, semelhante a um quebra-cabeça e entregue à genitora, que se encontrava na casa da sua mãe. A satisfação em ver o sofrimento da esposa ao encontrar o corpo do filho desmembrado confere, ao assassino, certo sadismo, colocando-o à beira da psicopatia, uma vez que os portadores dessa patologia, dentre outras características, apresenta comportamentos antissociais e impulsivos,

além de desprezo e falta de empatia para com os outros. Nesse sentido, a condição humana do algoz é questionada com regularidade pela *diegese*, trazendo termos que sugerem o estado primitivo do homem, como na tentativa de: “[...] acalmar as pancadas daquela víscera raivosa” (LINS, 1997, p. 82), nos momentos antes de entregar o corpo do filho à mãe.

O termo “víscera” pode remeter a um sentimento íntimo, profundo, primitivo e instintivo, o que novamente reduz e equipara o ser humano ao estado de animalização. A desumanização da criança e sua equiparação a um objeto, foi utilizada ao trazer o verbo ‘estrebuchar’ como última ação da geladeira e da criança. A lentidão episódica, causada pela sequência detalhada da cena, intenciona prender a atenção do leitor aos fatos narrados, visando, além da aceitação da ação descrita, a convivência por parte deste. Esse fato possibilita um certo avanço na leitura, pois atua enquanto uma espécie de anestésico para as cenas de violência que se tornarão corriqueiras ao longo de toda a narrativa. O assassinato do bebê está presente na primeira parte da obra em que a criminalidade consistia em roubos, assaltos e assassinatos sem meios cruéis. Esse fato adianta as atrocidades perpetradas a partir de então pelas disputas por territórios entre traficantes, em que os integrantes dos bandos, a maioria crianças e adolescentes, materializarão esses embates nas agressões aos corpos de seus oponentes.

A partir da instauração de guerra entre os traficantes, intensificam-se os ataques brutais, ocorrendo quase sempre de forma gratuita, às vezes dando-se por oponentes com total desconhecimento um do outro, ou por integrantes do próprio bando ou, ainda, por personagens ligadas por laços afetivos e/ou consanguíneos. Os embates decorrem, quase sempre, da tentativa de se estabelecer e se manter como autoridade. Essa condição está ligada, também, ao papel masculino das personagens, considerando que, em geral, as quadrilhas e/ou bandos, eram integradas exclusivamente por homens. Nesse sentido, ao líder caberia ser dotado de força física, como o traficante, o qual era: “[...] Grande de quase dois metros de altura, com disposição para encarar cinco ou seis homens na mão de uma só vez” (LINS, 1997, p. 206) ou ter coragem para matar o oponente, não importando a consanguinidade, como salientou Dadinho a Israel quando este o impediu de matar Bé: “Dadinho não deu ouvidos às palavras do irmão e o alertou para nunca mais meter a mão para ele, porque da próxima vez não teria esse negócio de irmão, não, o mandaria para os quintos dos infernos” (LINS, 1997, p. 212).

A partir disso, a desobediência e/ou contestação de uma ordem dada, indica que o desobediente não apenas desconhece a autoridade, mas questiona os atributos do líder, tais como a virilidade, a coragem e valentia, ocasionando a chamada emasculação masculina. Esse aspecto consiste, sobretudo, em imputar a outro, características e/ou comportamentos femininos ao equipará-lo a um ser frágil, sem coragem e/ou disposição para manter, a qualquer custo, a

condição de líder. Essa situação é aclarada no núcleo narrativo da morte de Filé com Fritas. Integrando a quadrilha de Sandro Cenoura com apenas oito anos de idade, a personagem, ao ser capturada pela quadrilha de Zé Pequeno, além de negar a localização de seus líderes, Sandro Cenoura e Mané Galinha, não acata as ordens recebidas:

- *Vai tomar no cu, filho da puta...* Eu não vou falar porra nenhuma.

Pequeno se aproximou com Pinha. Biscoitinho, irado com a resposta de Filé com Fritas, *mandou que ele se deitasse no chão. O menino disse que morreria em pé, porque sujeito homem morre é em pé.* Somente uma lágrima escorreu-lhe pelo rosto liso. É assim que choram os sujeitos homens de pouca idade: apenas uma lágrima muda na hora da morte. Pinha deu-lhe uma coronhada e disse:

- Não deita por bem, deita por mal.

Fritas caiu desmaiado, Biscoitinho pediu o fuzil a Pequeno, colocou o cano dentro da boca do menino e disparou oito vezes, movimentando em círculo o cano do fuzil para ele nunca mais xingar a sua mãe. Depois Pinha esfaqueou seu corpo para ele também nunca mais deixar de obedecer ordem sua. O corpo do menino era somente um amontoado de sangue (LINS, 1997, p. 418, grifos nossos).

Apesar de integrarem quadrilhas rivais, Filé com Fritas e Biscoitinho estavam inseridos no mesmo universo fictício, logo, debaixo dos mesmos códigos e normas. Assim, se a sugestão da prática de sexo anal ofendeu Biscoitinho, por estar associada à homossexualidade, o que descaracterizaria sua virilidade, a personagem Filé com Fritas também se ofendeu com a possibilidade de morrer deitada, em uma verdadeira ação covarde, de sujeito desprovido de valentia. A morte em combate não era desconhecida de nenhuma personagem que integrava os bandos de traficantes na Cidade de Deus. Aliás, a morte em decorrência da criminalidade era realidade, como expressou Busca-Pé ao recorrer a Oxalá, uma das divindades encarregadas da criação do ser humano, segundo a tradição iorubá, para consolá-lo em seu desespero que parecia eterno ou, nas mortes das personagens Bigolinha ou de Renata de Jesus, os quais morreram na primeira infância alvo de balas perdidas nos confrontos entre policiais e bandidos e entre traficantes, respectivamente.

A configuração de experiência degradante não está circunscrita à morte de Filé com Fritas na maneira em que foi executado, mas torna-se um elo de convergência entre sua vida e morte. Ao pedir uma arma de fogo como condição para integrar a quadrilha de Sandro Cenoura e Mané Galinha, Filé com Fritas é repreendido por este, sugerindo haver outras possibilidades para seu futuro, considerando que ele era, ainda, apenas uma criança. Todavia, sua resposta deixa entrever a situação a qual estava exposto, revelando a falência de um Estado que não

proporciona a mínima condição de seguridade social a uma criança:

- Vai formar bonde porra nenhuma! Tu tem que parar com essa onda de roubar e procurar uma escola... Tu é criança, rapá! - disse Galinha.

- *Meu irmão, eu fumo, eu cheiro, desde nenenzim que peço esmola, já limpei vidro de carro, já trabalhei de engraxate, já matei, já roubei... Não sou criança não. Sou sujeito homem!* (LINS, 1997, p. 410, grifo nosso).

A exposição da morte de Filé com Fritas, além de colocar o narrador imerso no mundo de *Cidade de Deus* acerca da criminalidade o apresenta, também, reconhecendo a configuração desse mundo, uma vez que apresenta Filé com Fritas como criança, ao mesmo tempo em que demonstra comportamento esperado por um integrante de quadrilha, de um sujeito homem, mesmo que de pouca idade: “Somente uma lágrima escorreu-lhe pelo rosto liso. É assim que choram os sujeitos homens de pouca idade: apenas uma lágrima muda na hora da morte” (LINS, 1997, p. 418). O narrador não se surpreende com a morte brutal do jovem, sugerindo plena consciência de que seu fim não poderia ser outro, porque além das privações relatadas a Mané Galinha, a personagem estava em uma disputa direta por territórios de venda de drogas com outras quadrilhas. A lágrima no rosto liso de Filé com Fritas o configura enquanto um sujeito que não se desespera ante à possibilidade da morte, situação que, em muitos contextos, é demonstrada pelo pranto, mas coloca-o portando-se com a atitude resignada de um ‘sujeito homem’ para, em seguida, reforçar sua condição de criança do “rosto liso”, sinal de quem ainda não passou pela puberdade.

Em uma espécie de teoria benjaminiana às avessas, o crime cometido por Biscoitinho é um fator de estímulo para os integrantes da sua quadrilha. As ações edificantes no universo fictício são os crimes, pois é a partir dessas práticas que os indivíduos galgarão as mais altas posições dentro das quadrilhas. Desse modo, a morte de Filé com Fritas será transmitida de boca em boca, considerando que, no mundo do tráfico: “- Todo bandido tem que ser famoso pra nego respeitar legal!” (LINS, 1997, p. 90), conceito presente na Cidade de Deus desde o início de sua ocupação, tal como salientou Cabeleira a Pretinho, referindo-se aos crimes noticiados pelo jornal. Esse fato impulsiona Zé Pequeno a elogiar Biscoitinho, tomando a experiência aviltante como a mola propulsora de uma realidade que só conhece apenas a degradação:

Lá nos Apês, o clima era de festa: apenas uma baixa. Biscoitinho contava com orgulho como a cabeça de Filé com Fritas foi se esfacelando. Zé Pequeno o elogiava, pagava cerveja para ele, abraçava-o, dizia que ele era o cara mais responsa da quadrilha, no intuito de incentivar os teleguiados (LINS, 1997, p.

419).

Biscoitinho, ao narrar a forma pela qual assassinou Filé com Fritas, detalha a violência praticada com o outro sujeito que não faz parte do seu bando e se coloca no patamar de sujeito capaz de obedecer a um propósito, dar fim à ameaça que o outro pode representar. Por isso, sua ação precisa ser socializada para que os demais mirem em seu exemplo, pois, conforme Pereira (2007) salientou, os integrantes do bando de Pequeno:

Nada são além de garotos que assumem papéis secundários no mundo do crime. Sua função é reafirmar o poder de Pequeno. São esquemáticos, o que importa são suas ações; suas reflexões interiores reduzem-se a poucos momentos. Funcionam apenas como impulsionadores do ritmo da narrativa. São homens-desenho, não têm nenhuma complexidade, querem apenas matar e punir os inimigos de Pequeno para ganhar consideração (PEREIRA, 2007, p. 108).

Ao elogiar Biscoitinho para os demais integrantes do bando, Pequeno espera influenciá-los em suas condutas, pois apesar de serem constituídas por suas individualidades as personagens têm, em comum, a aspiração de subirem hierarquicamente em suas quadrilhas. A individualidade e as aspirações comuns são materializadas por meio do discurso, considerando que o discurso das personagens é marcado por aspectos pessoais e, em certos momentos relacionados, também, a uma dada ideologia: “O sujeito que fala no romance é sempre, em certo grau, um *ideólogo* e suas palavras são sempre um *ideograma*” (BAKHTIN, 2010, p. 135). O discurso, enquanto constituinte da personagem, atua e influencia em seu conjunto de ideias, pensamentos, doutrinas, bem como visões do mundo, orientando suas ações sociais e políticas (BAKHTIN, 2010), aspectos constituintes do universo fictício de *Cidade de Deus*.

3.2 CALA A BOCA JÁ MORREU, QUEM MANDA NA MINHA BOCA, SOU EU: A PALAVRA AUTORITÁRIA E A PALAVRA PERSUASIVA EM *CIDADE DE DEUS*

O discurso, além de estabelecer a base da comunicação das personagens deixa entrever, também, o alicerce de suas bases ideológicas, trazendo um sentido que vai além de aclarar informações, regras e modelos, pois como assevera Bakhtin (2010), a palavra nos atravessa, enquanto sujeito, como palavra autoritária ou como palavra interiormente persuasiva, definindo a: “[...] base de nossa atitude ideológica em relação ao mundo e de nosso comportamento [...]” (BAKHTIN, 2010, p. 142). A palavra autoritária precisa da persuasão interior, ou seja, ela espera introjetar, no outro, a aceitação de uma ideia, atitude ou acerca da realização de uma

ação. A persuasão interior ratifica a autoridade da palavra, nesse caso, a palavra autoritária, a partir do reconhecimento e do convencimento, uma vez que esta já está dada e é emitida por uma autoridade reconhecida, enquanto a autoridade da: “[...] religiosa, política, moral, a palavra do pai, dos adultos, dos professores, etc. [...]” (BAKHTIN, 2010, p. 143). O reconhecimento da autoridade da palavra não implica acréscimo à sua carga de informações, porque sua finalidade consiste apenas em seu reconhecimento e, a partir daí, a sua aceitação.

Já a palavra persuasiva intenciona, também, a aceitação de um conjunto de ideias e/ou ideologias, porém, trabalhando no sentido de sempre acrescentar alguma informação, já que: “À diferença da palavra autoritária exterior, a palavra persuasiva interior no processo de sua assimilação positiva se entrelaça estreitamente com a nossa palavra” (BAKHTIN, 2010, p. 145). Desse modo, a palavra ‘persuasiva’, ao mesmo tempo em que oferece argumentos é atravessada, também, por argumentos e, ao mesmo tempo em que influencia é também influenciada, entrelaçando-se com nossas ideias, atitudes e/ou ações. Nesse sentido, enquanto constituídas pelo discurso, as personagens podem aclarar suas ações e posições ideológicas por meio da palavra, considerando que por motivos ideológicos:

O homem no romance pode agir, não menos que no drama ou na epopeia – mas sua ação é sempre iluminada ideologicamente, é sempre associada ao discurso (ainda que virtual), a um motivo ideológico e ocupa uma posição ideológica definida. A ação, o comportamento do personagem no romance são indispensáveis tanto para a revelação como para a experimentação de sua posição ideológica, de sua palavra (BAKHTIN, 2010, p. 136).

Nesse diapasão, as ações e os discursos das personagens em *Cidade de Deus*, deixam entrever suas posições ideológicas, seja atuando no mundo do crime, seja na formação de um Estado paramilitar, tal como ocorre com os policiais que atuam no conjunto habitacional. Ao lado dos traficantes, as personagens Cabeção e Touro, policiais, também contribuem para o estado de criminalidade e insegurança na favela. Enquanto agentes do Estado, as personagens corrompem seus deveres e obrigações, usando algumas prerrogativas que o cargo lhes conferem, como por exemplo, a presunção de veracidade de suas palavras e a legitimidade de suas ações para intimidar e agredir os moradores do conjunto habitacional, recebendo, por parte destes, o mesmo tratamento dispensado aos bandidos, o que esclarece a atitude de Cabeção, já que:

[...] o policial que dava tapa na boca de qualquer um, forjava flagrante, passava a mão nas mulheres com desculpa de estar dando geral. Todos sabiam que poucos dias antes, ele revirara com o cano do revólver a marmitta 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, grifo nosso).

O *modus operandi* dos policiais compreende desde assassinatos até extorsões, vitimando as personagens criminosas, bem como moradores comuns, principalmente os que faziam uso de entorpecentes, sem ligação formal com as quadrilhas de traficantes. Nesse sentido, policiais e bandidos têm ações semelhantes em vários contextos, tal como o assassinato dos desafetos, uso da linguagem das gírias, dentre outros fatores. Em perseguição a Cabeleira, o policial Cabeção considera uma questão de honra matá-lo, atitude que facilitaria seu trabalho, porém, impossibilitaria que a lei prevalecesse:

- Cabeleira, filho da puta! Tá pensando que me deitar é fácil? Vamo ver quem é quem nessa questão! Vem trocar, vem trocar tiro, seu viado!

Os outros policiais vieram socorrer o colega, queriam entrar na perseguição ao bicho-solto imediatamente. *O policial retrucou, disse que aquela questão era somente sua e iria resolvê-la naquele mesmo dia. Voltou para o posto, apanhou a metralhadora, deixou a bolsa num canto qualquer e saiu cortando pelas vielas sem dar bola para o azar* (LINS, 1997, p. 166, grifos nossos).

[...] Cabeção na Quadra Treze, arrombava portas, dava tiros nas janelas. A velha que morava com os netos jogou-lhe um prato de alumínio na cabeça, *o policial revidou com um tiro, acertando a perna do neto mais novo* (LINS, 1997, p. 65-66, grifos nossos).

Um dia pegaria um bicho-solto com mais de 10 milhões roubados, tomaria a boa e pediria baixa (LINS, 1997, p. 174, grifo nosso).

A personagem Cabeção, todavia, não hostiliza todas as demais moradoras do conjunto habitacional, demonstrando, no caso dos conterrâneos, um tratamento diferenciado. No espaço ficcional de *Cidade de Deus*, as relações sociais entre as personagens migrantes, geralmente nordestinos, com os demais moradores, negros e mulatos, comumente chamados de crioulos, são pautadas por hostilidades entre ambos. Esse conflito se estende, também, para as relações entre as personagens crioulas e os policiais. Em muitos capítulos, as ações violentas entre os grupos mencionados são antecedidas por tratamento hostil, com o uso de uma linguagem bem ofensiva, com referências pejorativas e xingamentos, ou seja, traz um conjunto de ideias, pensamentos e doutrinas ou de visões de mundo, dentre outros aspectos. Essa tensão fica evidente quando Cabeção constata que a personagem que delatou os crimes de Cabeleira e que por isso foi morta, era um migrante nordestino:

Desconfiou ser *um conterrâneo*. Sua desconfiança não o traiu, pois ao examinar a carteira de identidade, constatou que o presunto era natural do

Ceará. Revitalizou-se a raiva, acendeu-se a chama da vingança (LINS, 1997, p. 65 – grifos nossos).

O coitado deveria ter vindo pra essa porra de cidade grande pelo mesmo motivo que ele, *e esses crioulos o deitam assim dessa maneira*. Arrombou a porta de Lúcia Maracanã e a viu deitada, completamente despida. Uma tranquilidade mentirosa desprendia-se dos olhos de Lúcia, que puxou o lençol para cima dos seios. Cabeção, por um momento, aliviou-se do ódio admirando aquele corpo forte, porém se recompôs rapidamente:

— *Cadê seus macho, sua crioula filha da puta!?*

— Não tenho macho não, e é o seguinte: você não pode invadir a casa dos outros assim, não. *Por isso que eu não gosto dessas porras de PM, morou? Ainda mais samango paraíba!* (LINS, 1997, p. 66, grifos nossos).

Com a confirmação de que a vítima era um conterrâneo, Cabeção emprega mais violência nas abordagens policiais abusivas e hostiliza Lúcia Maracanã pelo fato de a personagem pertencer ao grupo dos prováveis assassinos do cearense, levando em consideração o aspecto regional enquanto um item congregador. Nesse sentido, o policial tende a agir emocionalmente considerando fatores que, de uma certa maneira, o ligam a outras personagens, tais como o geográfico e cultural, comportamento definido como sendo um processo de paroquialismo. Esse comportamento foi identificado por Zaluar, no já mencionado artigo: “*Para não dizer que não falei de samba*” (1998). Ao constatar que os moradores das cidades grandes limitavam os interesses, atividades, pensamentos e opiniões a uma esfera puramente local, ou seja, pertencentes ao mesmo grupo, creditando ao outro: “[...] o que não pertence ao seu estado, cidade, raça, etnia, classe social, bairro, família ou grupo (ZALUAR, 1998, p. 248) as mazelas sociais, sem atenção a fatores externos e/ou fatores mais amplos. Zaluar (1998) constatou esse comportamento na cidade do Rio de Janeiro-RJ, quando a violência foi percebida como culpa do outro, do sujeito que difere em algumas características, principalmente cultural, geralmente imputada a nordestinos, negros, pobres e favelados:

Entre os habitantes da cidade, o medo que acompanha as explicações para as experiências concretas de violência tem seguido numerosas direções, conforme a natureza do fato noticiado com destaque pela imprensa falada, escrita e televisiva. Uma delas é a direção paroquial, mencionada acima, quando se culpa a presença de nordestinos em São Paulo ou de pobres favelados e negros em outras capitais brasileiras, ou ainda quando transfere a responsabilidade de uma cidade para outra, como foi o caso das imagens da cidade do Rio de Janeiro veiculadas na imprensa de outros estados, principalmente na de São Paulo (ZALUAR, 1998, p. 252).

No universo de *Cidade de Deus*, o sentido de paroquialismo é verificado, inclusive se processando às avessas, pois se Zaluar (1998) constata que há um sentimento de aversão ao

estrangeiro, aquele que não é do local, ao migrante, no conjunto habitacional o policial Cabeção age demonstrando afeição ao cearense pelo fato de serem conterrâneos e hostiliza as demais personagens. Logo, se Cabeção hostiliza as personagens negras e/ou mulatas, denominando-as pejorativamente de crioulas, o mesmo recebe, por parte dos demais moradores, um tratamento semelhante. A narrativa de Lins (1997) traz a personagem Lúcia Maracanã ofendendo duplamente Cabeção, expressando repulsa pela sua condição de policial, ao denominá-lo de samango e, de nordestino, chamando-o de paraíba. Em sentido contrário, Lúcia Maracanã é a personagem que, metonimicamente, representa os moradores crioulos de Cidade de Deus, hostilizados pelas autoridades policiais, Cabeção e Touro, bem como pelos nordestinos que moram no conjunto habitacional, tal como a personagem Francisco. Francisco, além de creditar, aos negros e mulatos, a responsabilidade pela parte negativa da cidade do Rio de Janeiro-RJ tenta diferenciar-se destes, também, através das vestimentas e hábitos com o seu corpo.

Essas atitudes, bem como nos discursos e nas ações das personagens, além de constituí-las no romance, trazendo seu mundo ideológico indicam, também, qual o comportamento esperado pelo outro. Os discursos, como assevera Bakhtin (2010), atuam em nossa constituição e influenciam na constituição do outro. Assim, a *palavra autoritária* e a *palavra persuasiva* de outrem, interfere nas bases de nossas ações e comportamentos em relação ao mundo, ou seja, interfere em como vemos e percebemos o mundo, além de como nos situamos em relação ao mundo, como vemos o outro e como situamos o outro, sobretudo, no mundo.

Em *Cidade de Deus*, a palavra autoritária ganha contornos diferentes dos aventados por Bakhtin (2010), pois ela não é expressada pelas figuras respeitadas socialmente pela sua importância e pelas suas ações pautadas na ética e moral vigentes. No universo ficcional de *Cidade de Deus*, a figura do traficante se impõe enquanto autoridade pela sua periculosidade. Nesses termos, a figura do traficante, enquanto detentor da palavra autoritária, não está dada socialmente, ela precisa ser imposta. Com isso, na concepção bakhtiniana, os detentores da palavra autoritária são adultos, o que pressupõe uma experiência de vida e que estão dentro de uma tradição respeitada e afiançada socialmente, ao passo em que, no conjunto habitacional, o detentor da palavra autoritária será o sujeito com disposição para matar e crescer no mundo do crime, sendo, em sua maioria, adolescentes e crianças.

No romance de Lins (1997), a ‘palavra autoritária’ está presente no cotidiano de todos os moradores, mostrando sua força no mundo da bandidagem, mundo configurado a partir de uma hierarquia que, enquanto aspecto do poder paralelo que o constitui, torna escassa a argumentação. A argumentação pressupõe a controvérsia, a discussão, a disputa e a dissuasão na formação de ideias e conceitos, fatos que não coadunam com a palavra autoritária, pois o

questionamento, neste caso, implica na tentativa de dissuadir uma autoridade já imposta e estabelecida, uma autoridade que não nasceu da interação. O uso da palavra autoritária, em detrimento da palavra persuasiva, vice-versa, caracteriza a formação ideológica do sujeito e indica, também, como esse sujeito quer ser percebido no mundo, como ele atravessa o outro por seus argumentos e, com efeito, no caso da palavra interiormente persuasiva, como ele é, ao mesmo tempo, atravessado pelos argumentos alheios ou, ainda, como o sujeito faz uso de uma palavra autoritária plenamente constituída, sem a interferência de outrem. A narrativa de Lins (1997) traz a personagem Grande como um traficante que se impôs enquanto autoridade, sendo, por isso, reconhecido na cidade do Rio de Janeiro-RJ, com seu lugar social demarcado e incontestável:

A boca era de Sérgio Dezenove, também conhecido como Grande, bandido famoso em todo o Rio de Janeiro pela sua periculosidade e coragem, pelo seu prazer em matar policiais. Grande também fora morador da extinta favela Macedo Sobrinho, mas não foi para Cidade de Deus, porque achava que ali seria muito fácil a polícia o encontrar. Gostava de morro, de onde se pode observar tudo de sua culminância. Havia se escondido em quase todo o Rio de Janeiro, dos morros da Zona Sul até a Zona Norte, mas a polícia já o encontrara em todos eles. Por esse motivo, chegara ao morro do Juramento, no subúrbio da Leopoldina, dando tiro em tudo quanto era bandido, derrubando barraco aos pontapés, gritando que quem mandava ali agora era o Grande: o Grande que tomou a maioria das bocas de fumo dos morros da Zona Sul; o Grande de quase dois metros de altura, com disposição para encarar cinco ou seis homens na mão de uma só vez; o Grande que tinha uma metralhadora conseguida na marra de um fuzileiro naval em serviço na praça Mauá; o Grande que teve sangue frio para cortar o seu próprio dedo mindinho e colocá-lo num cordão; o Grande que matava policiais por achar a raça a mais filha da puta de todas, essa raça que serve aos brancos, essa raça de pobre que defende os direitos dos ricos. Tinha prazer em matar branco, porque o branco tinha roubado seus antepassados da África para trabalhar de graça, o branco criou a favela e botou o negro para habitá-la, o branco criou a polícia para bater, prender e matar o negro. Tudo, tudo que era bom era dos brancos. O presidente da República era branco, o médico era branco, os patrões eram brancos, o-vovô-viu-a-uva do livro de leitura da escola era branco, os ricos eram brancos, as bonecas eram brancas e a porra desses crioulos que viravam polícia ou que iam para o Exército tinha mais era que morrer igual a todos os brancos do mundo (LINS, 1997, p. 205-206, grifos nossos).

Enquanto autoridade de um mundo paralelo, a personagem Grande volta-se às autoridades do mundo da ordem, ressentindo-se contra tratamentos que fogem às questões relacionadas ao tráfico, por exemplo, bem como outros crimes. Nesse sentido, considerando que sua autoridade é caracterizada, também, a partir do comportamento do outro, o juízo de valor e o comportamento, tanto dos brancos, quanto dos policiais em relação aos negros, podem ter influenciado sua atitude ideológica em relação ao mundo e, nesse caso em específico, em

relação aos brancos e à autoridade policial (BAKHTIN, 2010). Ao voltar-se contra os sujeitos brancos e os policiais, Grande traz, à tona, os malefícios perpetrados por esses sujeitos, tanto no passado, quanto no presente para os sujeitos negros, mulatos e pobres, os quais moradores de áreas periféricas. Logo, a condição social de traficante da personagem Grande é reforçada por suas palavras e ações, considerando que outra personagem, também traficante, Chinelo Virado, apresenta comportamento destoante em relação a ele. Ao assumir a boca-de-fumo da qual fora avião, em decorrência da morte do líder, Chinelo Virado não usa de sua condição de traficante para se impor, reclamando para si a posição de autoridade:

Chinelo Virado estava suficientemente escolado para comandar uma boca de fumo e, apesar de ter vivido sempre ao lado de bandidos, era discreto, bem educado. *Não tinha a necessidade da maioria dos bandidos de fazer ruindade; dificilmente o traficante mostrava-se armado, tratava bem os fregueses de qualquer área do conjunto. Os doces de Cosme e Damião que distribuía eram da melhor qualidade. Além dos doces, dava roupas, livros infantis, brinquedos e material escolar; estava sempre comprando chuteiras, meióes, camisas para o Oberom Futebol Clube, time dali mesmo dos Blocos Velhos. Com isso, ganhou a simpatia dos moradores.* Sua boca era discreta, nada de muito bandido na endolação para não dar na pinta, nada de parceiros para não haver traição. Vivia sem inimigos. Estava sempre mandando umas trouxinhas de maconha para os assaltantes da área e para a rapaziada do conceito. Era considerado (LINS, 1997, p. 206-207, grifo nosso).

Diferente de Grande, que constituiu sua autoridade a partir de ações violentas e inquestionáveis, Chinelo Virado conquista o respeito dos moradores do conjunto a partir de ações conciliadoras, não impositivas. No entanto, o modelo de traficante com ações similares às de Chinelo Virado, não se estabelecerá no conjunto habitacional, pois a própria dinâmica da guerra e disputa por espaços exigirá, dos chefes de quadrilhas, ações parecidas com as de Grande. Logo, o comportamento de Grande e de Cabeleira são os modelos nos quais Dadinho se inspira para alcançar o patamar de maior traficante do conjunto habitacional. Dadinho, na infância, liderava um bando de crianças que cometiam roubos e furtos com uma capacidade de liderar que vinha de: “[...] sua periculosidade, vinha de suas entranhas, da sua vontade de ser o maior, assim como [...] Grande o fora na Macedo Sobrinho” (LINS, 1997, p. 208). A efetivação da condição de autoridade incontestável de Dadinho dá-se quando este passa da adolescência à maioridade. A maioridade é a condição legal em que ao indivíduo é atribuída plena capacidade de suas ações, alcançada a partir de uma idade cronológica definida. Essa mudança ocorre, também, na maneira como a personagem é/quer ser percebida, pois de Dadinho muda-se para Zé Pequeno:

Sim, iria agora chamar-se Pequeno, Zé Pequeno, já que a polícia sabia da

existência de um tal de Dadinho que não poupava as vítimas nos assaltos, que era tido como perigoso desde o tempo de Cabeleira. “Mudar de nome: ideia responsa.” Passou a falar que Dadinho havia morrido, que a boca de fumo dos Blocos Novos agora era de um tal de Pequeno. Outros bandidos o observavam com medo e admiração. Alguns sentados no meio-fio, outros encostados na parede do Bloco Sete. Nenhum deles tinha disposição para tomar tal atitude, por isso mesmo passaram a respeitá-lo como todos os bandidos da Macedo Sobrinho respeitaram Grande. Dinheiro, iria ganhar muito dinheiro: gente viciada pipocava em toda parte, assim como o número de matutos para vender-lhe a droga (LINS, 1997, p. 213).

O nome próprio ou, no caso da personagem, o apelido pelo qual era conhecida, indica a alteridade, o *Eu* da personagem, considerando que, ao mesmo tempo, a individualiza e a especifica. O nome próprio carrega a identidade do ser e a sua história, denotando toda a constituição desse *Eu*. A mudança de nome indica uma mudança radical da posição da personagem, considerando que o nome anterior não dá mais conta da sua constituição enquanto ser humano. Logo, se a *diegese* narra uma nova constituição da personagem, esta precisa ser renomeada, sinalizando que não é mais o que era antes:

Ao chegar à boca-de-fumo, apertou a mão de Biscoitinho, que o conhecia desde menino. Conversaram amenidades, ganhou uma trouxa a mais na consideração. Não viu Pequeno, sentado com as costas coladas à parede do Bloco Sete. Este se pronunciou escarnecido:

— Não fala mais com os amigos, não?

— Qualé, Dadinho?! Tinha nem te visto aí.

— Dadinho é o caralho, rapá, eu sou Zé Pequeno! *Dadinho era aquele que tu uma vez tomou a pipa lá na Macedo e depois enfiou a porrada!* Chega aí! — disse, já de arma engatilhada. — *Tu me tomou a pipa, agora vou te tomar teu dinheiro* (LINS, 1997, p. 274, grifo nosso).

A mudança de nome praticada por Zé Pequeno, está ligada à nova posição de poder, simbolizado, inclusive, no novo nome adotado, o antônimo de grande, em uma referência à admiração que sentia pelo traficante: “[...] falava que ali era a Macedo Sobrinho, que fora de um cara grande, agora era de um pequeno, mas que, mesmo sendo pequeno, tinha disposição igual ou maior que a do Grande” (LINS, 1997, p. 212-213). Entretanto, antes de se constituir enquanto uma autoridade e ter a sua palavra incontestável, a personagem, em vários momentos, fará uso da persuasão, intencionando, por meio da palavra, convencer os comparsas de sua periculosidade, um dos requisitos para estabelecer-se como um traficante, logo, uma autoridade:

Dadinho, o que mais arrumava dinheiro, era o líder do bando. *Mentia para os amigos, numa tentativa de ganhar respeito, dizendo já ter mandado mais de*

dez pro inferno nos assaltos feitos sozinho. Admirava Cabeleira, mas tinha adoração por Grande, bandido que mandava na favela Macedo Sobrinho. Se conseguisse chegar a ser igual a Cabeleira, rapidinho ficaria igual a Grande: temido de todos e querido pelas mulheres (LINS, 1997, p. 59, grifo nossos).

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 às 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 a 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, já 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, grifos nossos).

Dadinho segue na prática de crimes, seja com o seu bando, seja sozinho, até perceber que a atividade do tráfico de drogas era mais rentável e menos perigosa. É a partir dessa percepção que ele intenciona convencer seus amigos a tomarem o ponto de tráfico de Napoleão e Chinelo Virado, os quais assumiram a boca de Grande e Miguelão, respectivamente:

O que é que estava esperando então para tomar a boca do Napoleão e a do Chinelo Virado? O que esperava para tomar conta dos Apês, já que ali era a sua área? *Pois, se desse uma ideia maneira aos parceiros que assaltavam com ele, teria apoio imediato* (LINS, 1997, p. 210, grifo nosso).

Além dos parceiros de crime, Dadinho precisava, também, convencer a ‘rapaziada do conceito’ sobre seu plano de matar o traficante Bé e assumir o controle da sua boca-de-fumo: *“Falava para o pessoal do conceito sobre sua pretensão de sentar o dedo em Bé”* (LINS, 1997, p. 211, grifo nosso). Para conseguir tal intento, Dadinho começou a utilizar um discurso mentiroso, afirmando que o ponto de venda de drogas dos Blocos Sete estava esculachado e argumentava que, caso estivesse no comando, não teria reclamação por parte dos viciados e fregueses. A ‘rapaziada do conceito’, compreendia desde às personagens que praticavam algumas contravenções, tais como pequenos assaltos e/ou uso de maconha, às que não faziam uso de entorpecentes, como Aluísio que: “[...] era da rapaziada do conceito” (LINS, 1997, p. 52): “[...] tocava tamborim na escola do conjunto, estudava no mesmo colégio que alguns maconheiros da rapaziada do Laranjinha” (LINS, 1997, p. 52), mas não fazia uso de substâncias ilícitas.

Esse núcleo de personagens representa uma intermediária entre os bandidos e os moradores não envolvidos com a criminalidade. Além das pequenas contravenções, a

‘rapaziada do conceito’ primava pelas práticas criminosas longe do conjunto habitacional, atitude que consistia em um duplo benefício, pois com a ausência de práticas criminosas no conjunto, as batidas policiais eram escassas, evitando, assim, a prisão dos bandidos e a importunação dos moradores comuns nas abordagens policiais, considerando que não havia muita diferença no tratamento policial empregado para bandidos e moradores comuns.

O capítulo em que narra a morte da personagem Haroldo, aclara a relação empreendida pela ‘rapaziada do conceito’, da qual fazia parte, com os bandidos e os demais moradores comuns. A personagem, depois de passar a noite toda jogando ronda nos bares e zonas do Estácio, pernoitado com uma ‘cabrocha’ em um motel, deixa parte do dinheiro proveniente do jogo, marcado pela trapaça, para pagar cerveja aos seus amigos. No caminho, Haroldo solta pipa com as crianças do conjunto e interage com as personagens que encontra, ao longo ao longo do o trajeto, desde amigos de jogos e boemia, a outros membros que integravam a comunidade:

Por volta do meio-dia abaixou a pipa, deu-a para o menino que passara cerol em sua linha, atravessou a ponte, pegou a rua do rio e vasculhou com os olhos a Quadra Treze, não viu nenhum dos amigos. Imaginou que estivessem no Bonfim; continuou, sem muita pressa, pela beira do rio. Ia olhando as mulheres que passavam, *dava bom-dia aos homens mais velhos, pedia benção aos idosos*. Parou na porta do seu Valdir, amigo que fizera nos cabarés da praça Mauá e que por coincidência fora morar no conjunto, para cumprimentá-lo pelo nascimento de sua filha (LINS, 1997, p. 43, grifo nosso).

Dentre as contravenções praticadas pela rapaziada do conceito, estavam as trapaças empregadas nos jogos de ronda e sinuca, em que as vítimas perdiam quase todos os seus rendimentos. As vítimas preferidas dos jogadores eram os trabalhadores, pois, mesmo com a baixa remuneração, essas personagens, às vezes, acreditavam que dispunham de uma boa quantia monetária que as permitam usufruir dos prazeres sexuais e da jogatina, fato este que lhes rendia a alcunha de otários. Semelhante a Haroldo, que mantinha uma boa relação com a comunidade, a personagem Salgueirinho atuará, também, na mediação entre os bandidos e os demais moradores do conjunto, a exemplo da intermediação do ressarcimento feito por Cabeleira a Aluísio.

A importância de Salgueirinho é expressada pela influência exercida no conjunto, pois “Até o Grande, bandido mais perigoso da cidade do Rio de Janeiro, tinha-lhe consideração” (LINS, 1997, p. 32). Como o nome indica, a personagem era mestre-sala da Escola de Samba “Acadêmicos do Salgueiro”, compartilhando com os demais moradores do conjunto, bandidos e moradores comuns, a paixão pelo carnaval. Salgueirinho fazia uso de entorpecentes e

maconha, mas praticava a maioria dos assaltos fora do conjunto habitacional, além de aconselhar, aos amigos, a evitarem as brigas entre si: “— Um tem que respeitar o outro. Cada um tem que sentir que o inimigo é a polícia, sabe qualé que é? Não quero meus amigo de rixa não” (LINS, 1997, p. 27-28).

A influência da rapaziada do conceito, em um primeiro momento, impede que Dadinho invada e tome algumas bocas-de-fumo, provocando uma verdadeira guerra. Todavia, a personagem, estrategicamente, usa a lei do crime que permite, em situações de conflito, matar o oponente em legítima defesa. Desse modo, Dadinho começa a comprar drogas fiado com Bé, além de tomar dinheiro emprestado e não pagar. O estopim à invasão e tomada da boca-de-fumo de Bé dá-se quando a personagem Camundongo Russo queixa a Dadinho que o traficante tomou sua arma. Dadinho, então, espera que seus amigos se reúnam e os comunica que tomará as dores de Camundongo Russo, convencendo-os, assim, de que havia um motivo para invadir a boca-de-fumo de Bé:

Naquela mesma hora pediu ao parceiro para tomar a carga do vapor do Bé. Ficou o dia todo de vapor, na alegria dos vencedores. Sempre com um baseado aceso na boca, revólver na cintura, *Dadinho atendia os fregueses. Quando chegava um conhecido, fazia questão de dar uma trouxa a mais de cortesia, falava que ali era a Macedo Sobrinho, que fora de um cara grande, agora era de um pequeno*, mas que, mesmo sendo pequeno, tinha disposição igual ou maior que a do Grande (LINS, 1997, p. 212-213, grifo nosso).

Enquanto chefe da boca-de-fumo, Dadinho coloca em prática seu discurso de atender bem aos clientes, oferecendo, inclusive, combos e/ou descontos, além de várias outras medidas para estimular o retorno de seus consumidores. A partir da tomada da boca-de-fumo de Bé, Dadinho começa a planejar o tomada da boca-de-fumo de Chinelo Virado, usando a mesma tática de convencer, por meio da palavra persuasiva, os integrantes do bando. A personagem recorre, ainda, a um discurso atravessado pelos valores pregados pela rapaziada do conceito, de não praticar crimes no conjunto para não chamar à atenção da polícia:

— O caso é o seguinte, morou? Nós tamo de bobó com esse tal de Chinelo Virado, aí, sabe qualé? Neguinho já me fez um monte de queixa dele aí, que ele fica doidão de goró e fica esculachando freguês, as trouxa de bagulho dele vêm malhadinha, fica prendendo mulher na marra aí, tá ligado? — *Olhava para todos, mas esticava o olho para Bené sempre no final das frases com o intuito de ele reforçar a sua argumentação.* — A rapaziada tá sempre a fim de cafungar uma brizola e ele não bota uma brizola na boca. Quando não tem brizola na minha boca, neguinho vai na dele e nunca encontra, e o pior é que ele anda currando e assaltando aqui nos brocos novos, sabe qualé? Aí, a gente tem que passar ele, senão trabalhador, aí, dá queixa aí ó, quem se fode é a gente... Vamo passar ele, vamo passar ele...

Bené pegou a deixa e concordou com o amigo, apesar de saber ser mentira todo o seu relato (LINS, 1997, p. 213, grifos nossos).

À medida em que vai tomando o controle de mais pontos de venda de drogas, Dadinho, aos poucos, substitui a tentativa de, pelo seus discursos e ações, persuadir as personagens de seu entorno, passando a usar um tom imperativo em seus discursos. Essa mudança acompanha a transição que a personagem faz de Dadinho para Zé Pequeno, ou seja, passa de criminoso habilidoso para traficante temido: “Sim, iria agora chamar-se Pequeno, Zé Pequeno, *já que a polícia sabia da existência de um tal de Dadinho que não poupava as vítimas dos assaltos, que era tido como perigoso desde o tempo de Cabeleira*” (LINS, 1997, p. 213, grifo nosso). Aproveitando-se da fama consolidada na condição de Dadinho, a personagem, agora na condição de Zé Pequeno, reveste-se de autoridade e troca a tentativa de convencer as demais personagens que integram seu bando a fazerem suas vontades, pelo uso expressivo de ordens. A partir dessa transição, algumas personagens de seu entorno, tais como Sandro Cenoura, que o conhecia de longa data, afastou-se do grupo desde que Zé Pequeno: “[...] começara com a mania de dar ordens, dar esporro em todo mundo” (LINS, 1997, p. 220).

Com a autoridade consolidada, Zé Pequeno estabelece algumas regras que permitem a prosperidade do negócio, tais como a proibição de roubos e assaltos no conjunto habitacional, intencionando agradar aos seus moradores. Como forma de fazer cumprir de fato essa regra, a personagem parte à procura de Sandro Cenoura para alertá-lo de que alguns de seus ‘vapores’ estavam roubando e assaltando no conjunto. No trajeto, Zé Pequeno grita, indagando a todos que encontra sobre o paradeiro de Cenoura, até que um garoto afirma tê-lo visto. A personagem ordena que o menino vá chamá-lo:

- Vai lá, corda ele lá, rapidinho.

-Posso não, tenho que ficar...

- Não pode é o caralho, rapá! - gritou Pequeno, *aproximando-se do menino para dar-lhe um tapa no rosto*. Depois perguntou-lhe:

- Não vai, não?

- Vô, vô, vô! (LINS, 1997, p. 220-221, grifo nosso).

A autoridade do traficante no universo fictício de *Cidade de Deus*, permite-lhe julgar, sentenciar e aplicar a pena, como no caso do garoto, que descumpriu uma ordem direta. Nesse sentido, a sujeição à pena de morte aparece, também, como punição para os faltosos que cometiam roubos no conjunto habitacional. É o que acontece com os meninos da Treze, área

em que Cenoura comandava uma boca-de-fumo, e que estava assaltando nos Apês, área de domínio de Zé Pequeno. Mediante à sugestão de Pequeno para Cenoura repreender os meninos, este responde que: “[...] cuido da minha vida, não quero saber da vida dos outros, não. *Não tô nessa de ficar dando ordem e nem ficar dando uma de polícia não, tá ligado?*” (LINS, 1997, p. 221 – grifo nosso). A resposta de Cenoura passa a ser considerada uma afronta, situação a qual contribuirá para aumentar a sanha de Zé Pequeno em invadir a boca-de-fumo da Treze.

Aos poucos, a autoridade de Zé Pequeno começa a tomar feições fixas pelo alinhamento de seu discurso às suas práticas, seja em situações premeditadas quando planeja tomar as bocas-de-fumo alheias, seja em situações instintivas, tais como a ocorrida após o esfaqueamento da personagem Bené, seu melhor amigo. Ao tomar conhecimento do acontecido, o traficante sai à meia noite, sozinho, pelo conjunto habitacional e, ao passar pela casa da personagem Bá, única mulher a traficar no conjunto: “[...] mandou que ela parasse o movimento das drogas [...]” (LINS, 1997, p. 224) e chegando na Treze “[...] grosseiramente e de arma engatilhada deu a mesma ordem a Sandro Cenoura [...]” (LINS, 1997, p. 224).

Bené, além de ser a única personagem integrante da quadrilha de Zé Pequeno a ter participação nos lucros exercia influência, ainda, sobre o traficante, impedindo-o, em determinados momentos, que ele usasse o assassinato como a única solução possível para a resolução dos conflitos com os desafetos. Com a repentina saída de cena da força contentora de algumas ações violentas de Zé Pequeno, no dia seguinte ao esfaqueamento de Bené, o traficante e seus subordinados saem em busca do agressor e, encontrando-o, ordena que o mesmo deite ao chão. Nesse momento, a personagem que agrediu Bené reconhece, em Zé Pequeno, a única autoridade capaz de condená-lo e/ou absolvê-lo e teme, em suma, por sua vida: “— Qualé, Pequeno?... Não faz isso, não... Que que a gente fizemo? Pelo amor de Deus! — disse um dos traficantes já defecando, sentindo o corpo todo se apertar no desespero de quem caminha para a morte” (LINS, 1997, p. 225).

O traficante, enquanto uma autoridade capaz de julgar e sentenciar o responsável pelo esfaqueamento de Bené, imputa-lhe a pena capital, bem como a outras personagens que não tiveram relação com o evento. Algumas personagens que integravam o bando de Zé Pequeno, por exemplo, percebendo o uso indiscriminado que este estava fazendo de sua autoridade, aventaram a possibilidade de desertar: “Mas quem teria coragem de ir contra Pequeno?” (LINS, 1997, p. 225). Rebelar-se contra o líder do bando, pois, equivalia em assinar a sua sentença de morte, semelhante ao fim das personagens amigas dos traficantes assassinados que, ao saberem da sua execução, vão ao encontro do traficante com o intuito de pedir clemência:

— Veio fazer pedido, veio fazer pedido? Não tem pedido, não! Não tem pedido, não!

Tá de ferro aí? Tá de ferro aí? — perguntou Pequeno.

— Tamo, mas vinemos numa de paz.

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

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

— Joga lá no rio, joga lá no rio!

Caminharam Lá em Cima por toda parte dando tiros para o alto, mandando fechar biroschas. *Pequeno, como sempre, dava tapas no rosto de quem não ia com a cara, avisava que era o dono do pedaço, qualquer um que botasse boca ali iria cair fedendo.* Avisou a Tê que ela poderia vender toda maconha e brizola que tivesse, mas depois só iria vender para ele. Ainda ficou ali um tempo e depois se dirigiu para a Treze atrás de Sandro Cenoura. (LINS, 1997, p. 226, grifo nosso).

Ao se recuperar e retornar ao bando, Bené continua influenciando as ações do líder. Ele impede, por exemplo, que Butucatu, personagem que sequestra, estupra e assassina a ex-namorada, seja sentenciado à morte por Pequeno. Butucatu, por intermédio de Bené, é castigado fisicamente por todas as demais personagens integrantes do bando e, decorrido um tempo, intencionando vingar-se de Pequeno, alveja, por engano, Bené. A morte de Bené, de uma certa maneira, contribuirá para a efetivação da guerra entre os traficantes na Cidade de Deus, pois seu assassino morava na região em que Zé Pequeno ainda não havia dominado, Lá de Cima, e que, por isso, o traficante hostiliza os moradores do local:

Bené tinha morrido havia mais de um ano. Sempre que podia, Pequeno esculachava alguém de Lá de Cima para desferrar a morte do amigo. Se já não gostava daquele povo de Lá de Cima, passou a detestá-lo depois que Bené morreu. Achava que todos eram parceiros de Butucatu. Se soubesse que alguém dali roubara na favela, prendia o ladrão e obrigava-o a lavar louça, roupas, e a arrumar a sua casa ou a de algum amigo seu; às vezes matava, ou dava surras de corrente. Dizia-se bárbaro (LINS, 1997, p. 397).

Sem a única personagem capaz de persuadir o traficante, Zé Pequeno passou a comportar-se como o dono da Cidade de Deus. Soberano do local e, mediante à autoridade que seus discursos e ações lhes conferiam, a personagem sente-se no direito de ter todas as vontades acatadas por parte dos moradores, inclusive no quesito afetivo. Nesses termos, o traficante encantou-se com uma mulher loira de olhos verdes e passou a segui-la, com o intuito de ser notado por ela, montando, inclusive, guarda com seus subordinados para vê-la:

Passou perto do homem: era um negro alto, porte atlético, cabelos encaracolados, olhos azuis. *A beleza do homem causou-lhe ira, a ira dos feios, mas não demonstrou ao amigo.* Abaixou a cabeça, deu alguns passos e, quando a levantou, viu a loura toda de preto vindo em sua direção.

— Coisa linda! — disse com voz macia.

— *Vê se te enxerga!* (LINS, 1997, p. 398, grifos nossos).

A ofensa causada a Zé Pequeno ganha contorno duplo, pois a personagem em que se recusa em dar-lhe atenção, o que se configura como a primeira ofensa, ainda namorava um rapaz bonito. Com a autoridade ferida, Zé Pequeno e um subordinado que o acompanhava, dominam o casal e o traficante estupra a garota. A partir desse ponto, a narrativa centraliza-se na guerra entre os traficantes, porque além de estuprar a namorada de Mané Galinha, Zé Pequeno assassina, também, seu avô e seu irmão, respectivamente. Com isso, Mané Galinha passa a pautar suas ações na tentativa de se vingar-se de Zé Pequeno, matando-o. Para tanto, tornou-se membro do bando de Sandro Cenoura, traficante o qual comandava uma boca-de-fumo Lá em Cima. Logo, Cenoura, para evitar que Pequeno tome sua boca-de-fumo de assalto, alia-se a Mané Galinha. A rixa entre os bandos se intensifica com o fato de Mané morar em Lá em Cima, o que fez com que a personagem Zé Pequeno tomasse, por inimigo, todos os moradores daquela área.

Esse desfecho, aliado à morte de Bené, acentua a rixa entre os bandidos da Cidade de Deus, tal como a própria personagem atesta: “Se Bené estivesse vivo, talvez não tivesse estuprado a mulher de Galinha e nada daquilo estaria acontecendo; na certa, estaria com muito mais dinheiro e sem inimigos” (LINS, 1997, p. 483). Salgueirinho, na primeira parte da obra de Lins (1997), tentou evitar que os bandidos da Cidade de Deus brigassem entre si, mediando, inclusive, o encontro de Cabeleira e Pelé, os quais começavam a se destacar enquanto bandidos perigosos e, por isso, ameaçaram impor-se um sobre o outro¹⁸. Salgueirinho tinha noção de que uma disputa entre os bandidos, além de causar uma cisão no grupo dos criminosos atrairia, ainda, a atenção do poder público para o conjunto habitacional. O encontro, entretanto, ocorre em um período em que os conflitos ainda podiam ser resolvidos através do diálogo:

- Aí, cumpádi, onde tu arrumou essa merreca toda?

- Que que tu...

¹⁸ Esse acontecimento, inclusive, é usado pelo narrador para descrever o processo de ressocialização ocorrido em Cidade de Deus, pois, como destacado na narrativa, algumas famílias e pessoas ligadas por afetividades nem sempre foram para o mesmo local no processo de realocação da população da região central da cidade do Rio de Janeiro.

- Vai me dando, que eu vi bem você de pinote na hora que os samango pintou, e é o seguinte, quem ia sabargar era a gen...

- Vai tomar no cu, rapá! Tá pensando que birimbau é gaita? - disse Pelé sem gaguejar.

- Não tem caô, nem lero-lero. Vai me dando tudo, senão o bicho vai pegar pra cima de você!

- Qualé, Cabeleira? Qualé, Pelé? Tão lombrando por caso de quê? Cabeleira abaixou a arma, Pelé fez o mesmo ao escutar a voz de Salgueirinho. - Ainda bem que vocês não se cruzaram antes. Eu sabia que ia riscar fogo. Vamo ali tomar um birinaite - convidou Salgueirinho (LINS, 1997, p. 31).

- Calma aí - interrompeu Salgueirinho -, ninguém é culpado de nada e sem essa de arengação, sabe qualé? Se vocês ficar se arengando à toa, quem vai se dar bem é os homi. Tem pra todo mundo... *Não quero meus amigo de rixa, não, e é o seguinte: tem que ser amigo. Se começar esse papo de rixa, daqui a pouco a área fica suja rapidinho* (LINS, 1997, p. 32, grifo nosso).

Cabeleira, por ter sido o primeiro a roubar o caminhão de gás, sentia-se com direito exclusivo nessa empreitada, fato contestado pela personagem Pelé. Após o diálogo mediado por Salgueirinho, as personagens tornaram-se amigas, praticando, inclusive, alguns roubos juntos. A mediação de Salgueirinho foi importante, porém, um conflito armado não se mostrava iminente, mesmo portando revólveres, as personagens tentavam resolver o impasse pela conversa. Nesse sentido, elas não reconhecem a autoridade do rival e, além de não acatar a ordem do adversário, tentam persuadir, ainda, o oponente por meio da palavra. Com a efetiva rixa entre os bandos, os diálogos e suas implicações, são substituídos pela palavra autoritária, reafirmada pelo uso da arma de fogo quando há a mínima tentativa de desobediência. Sandro Cenoura, por exemplo, se mune de autoconfiança a partir da entrada da personagem Mané Galinha em seu bando, considerando que este era bom estrategista e habilidoso no uso de armas de fogo. A partir desse contexto, Cenoura começa a se impor como Zé Pequeno, pautando seus discursos e ações no mandonismo e, quando descobre que o irmão de um dos integrantes de seu bando é alemão, um possível delator, exige que seu subordinado o mate:

- *É teu irmão, mas é alemão, cumpádi! Sabe qualé? Não tem essa de família, não! Tem que passar, tem que passar!* - disse Cenoura a Cebion, de apenas treze anos.

- Eu sei, cumpádi! Só que eu vou pegar ele de dia, morou? De noite, minha mãe tá em casa.

- *Então, vamo dar um ataque agora, se ele tiver lá, a gente passa ele.*

- *Tu vai também?*

- *Craro!*

Correram pelos becos como determinara Cenoura. Rodaram por todos os cantos e nenhum inimigo na rua. Para mostrar que era fiel a Cenoura, Cebion mesmo sugeriu:

- Vamo lá em casa, de repente aquele safado tá dormindo.

E estava. *Foi acordado com o cano do revólver na nuca, foi levado para a rua, sua única defesa foi ameaçar o irmão:*

- *Se mamãe souber que tu me matou, ela vai ficar puta contigo!*

- Foda-se! Quem mandou tu virar alemão?

Alexander foi levado para a beira do rio e o próprio irmão desfechou três tiros naquele corpo de apenas dez anos (LINS, 1997, p. 530-531, grifos nossos).

A personagem Alexander, ao invocar a autoridade da mãe, sugerindo que ela brigaria com o irmão caso este o matasse, aciona a autoridade dos pais e, portanto, sua palavra funciona como uma palavra autoritária, reconhecida e respeitada, conforme a definição bakhtiniana (2010). No entanto, o mundo da marginalidade, em que a personagem e o irmão Cebion estão inseridos, confere a outras figuras a autoridade e a palavra autoritária, nesse caso, os traficantes. A palavra dos pais, professores, líderes religiosos, dentre outros, emerge enquanto palavra que segue uma tradição de reconhecimento, que independe da autenticação do sujeito e funciona em um sistema regido por um conjunto de leis, distinto ao do universo ficcional de *Cidade de Deus*. O conjunto de leis que impera nesse universo ficcional, em suma, semelhante às leis que imperam na sociedade macro, exige de seus integrantes a sua prática e o reconhecimento, sob pena de incorrer no erro de Alexander, que mesmo reconhecendo o código vigente, teve sua prática destoante do esperado.

As personagens de *Cidade de Deus*, em geral, reconhecem os códigos vigentes da criminalidade, bem como o compartilhamento de suas ideologias, inclusive as personagens crianças que, por estarem totalmente integradas nesse meio, não hesitam em matar seus desafetos, mesmo ligadas por laços consanguíneos. A familiaridade com as armas de fogo, além do domínio no manejo dessas armas, demonstra como o cotidiano dessas personagens é atravessado pela lei do crime, o que não ocorre, por exemplo, com outras que não estão inseridas nesse contexto. Pereira (2007), nesses termos, contrasta o ponto de vista interno das demais personagens moradoras da Cidade de Deus que, inseridas em um cotidiano permeado pela violência, normalizam a ingestão abundante de bebidas alcoólicas, dentre outras drogas, bem como as diversas violências, espancamentos e assassinatos, na maioria das vezes estimuladas

pelos efeitos do consumo de drogas e/ou pela emasculação masculina, com personagens que, em geral, têm a violência intermediada pelos jornais e/ou outros veículos de comunicação contemporâneos:

A personagem Gordurinha, por exemplo, pode ilustrar essa relação conflituosa e complicada existente entre a perspectiva de alguém que cresceu em meio à marginalidade e à violência e o ponto de vista de uma pessoa que foi criada num ambiente em que a criminalidade está presente em sua vida apenas quando assiste aos noticiários jornalísticos ou em momentos pontuais de sua vida quando o crime se realiza por alguém que nunca faria parte do grupo de pessoas com quem convive. Gordurinha “tinha o segundo grau completo, era branco, nunca morara em favela, sentia-se o maioral entre aqueles analfabetos” (p. 439). Ele começa a fazer parte da quadrilha de Galinha e Cenoura graças à influência de Messias, bandido que foi seu companheiro de cela no presídio. A distância de valores entre ele e os negros favelados é acentuada num momento em que, a fim de certificar se estava diante de inimigos, Gordurinha ordena a dois criminosos que coloquem suas armas no chão (p. 440-1). Sem ter consciência da ingenuidade de sua atitude, ele quase inicia guerra com a quadrilha de um traficante perigoso não fosse a explicação de Galinha. Ao colocar que a solução da circunstância, que seria a prevenção de uma nova guerra, foi dada pelas mãos de um negro e excluído socialmente, a narrativa questiona validade dos pontos de vista dominantes, recusando os conceitos de certo errado apresentados na sociedade brasileira (PEREIRA, 2007, p. 128, grifos nossos).

Ao mudar-se para o universo ficcional de *Cidade de Deus* e integrar a quadrilha de Sandro Cenoura e Mané Galinha, Gordurinha não se atenta aos códigos e normas vigentes nesse mundo. A personagem, na dúvida se os dois vapores avistados eram da quadrilha de Zé Pequeno, tenta desarmá-los. O seu líder, mediante à investida de Gordurinha, reúne toda a sua quadrilha e inicia um ataque contra o bando de Cenoura e Galinha. Torneira, mesmo não estando envolvido na guerra entre o bando de Pequeno e de Cenoura e Galinha, estava inserido na marginalidade, onde a lei o colocava como a autoridade de seu bando e de sua área. Portanto, a atitude de Gordurinha exige que Torneira se restabeleça enquanto o chefe da área, atacando o bando que deu guarida à personagem perpetradora do desagravo.

O confronto entre as quadrilhas de Torneira e de Cenoura/Galinha, com possíveis mortes de ambos os lados, é resolvido com a intervenção de Mané Galinha. Apesar de fazer parte do bando de Sandro Cenoura e assumir um certo protagonismo em termos de estratégias e habilidades no trato com armas de fogo, a personagem, a todo momento, afirma que não é bandida, que está nessa guerra apenas para vingar a morte de seu avô e de seu irmão. Todavia, por conhecer os códigos que imperam na favela, esta tem êxito ao resolver a situação com Torneira:

- Porra, cumpadi, não tenho nada contra você, não, morou? Na verdade, eu não tenho nada contra ninguém, morou? A minha questão é com Pequeno, só com ele... Se ele fosse homem pra me encarar na mão, eu nunca botaria a mão numa arma, e mesmo se ele quisesse resolver no tiro, eu resolveria, mas só nós dois... *Não sou bandido não, rapá! Não vou tomar boca de ninguém, sempre fui trabalhador, o cara que me obrigou a tá nessa aí que tu tá vendo...* (LINS, 1997, p. 442, grifo nosso).

O incidente com Gordurinha reforça a atuação do discurso e das ações, contribuindo efetivamente para a condição de autoridade da personagem, pois esta era branca e desconhecia o cotidiano de uma favela. Além disso, provavelmente nunca presenciou e/ou cometeu atos violentos, portanto, sem um histórico de convívio direto com a violência. Nesse sentido, integrar uma quadrilha não lhe confere automaticamente uma autoridade. Pela condição social, Gordurinha tivesse, talvez, o conceito comumente propagado pela mídia, o de que todo o quadrilheiro fosse perigoso, logo, uma autoridade no mundo do crime. Nessas condições, a personagem, fazendo parte de um bando, considera-se quadrilheiro, logo, uma autoridade, o que a leva a agir dessa maneira. No entanto, ser quadrilheiro na Cidade de Deus equivalia ao mesmo *status* de ser torcedor de uma Escola de Samba e/ou de um time de futebol, ou seja, a menos que ocupe uma posição de destaque no bando, será apenas mais um quadrilheiro. O universo da criminalidade exige alguns códigos, condutas, meandros, dentre outros, os quais são passíveis de conhecimento empírico, impossível de ser apreendido pela mediação de outrem ou, no caso de Cidade de Deus, pelos meios de comunicação, por exemplo.

Outro espaço fictício que funciona com leis próprias, aquém das que regem a sociedade macro e constante no romance *Cidade de Deus*, são os presídios e penitenciárias. A personagem Cabelo Calmo ao ser presa, não se inteirou das regras e procedimentos daquele espaço. Fazendo jus à alcunha de calmo, a personagem permaneceu no canto onde dormia por uma semana. Depois de algum tempo, foi acordado e apresentado ao xerife da cela. Tentando usar a fama da Cidade de Deus para não ser importunado, Cabelo Calmo afirma não estar interessado nas perguntas que o xerife lhe fazia, chamando-o de ‘cumpadi’, ao pedir para não ser importunado. Xerife, enquanto uma autoridade daquele local, reafirma a obediência às leis locais e o pagamento dos tributos necessários, como uma das primeiras normas do ambiente. Pela afronta, à personagem Cabelo Calmo, foi estipulado que este pagasse uma quantia monetária. Quando esta alegou não ter dinheiro, o tributo consistiu em destituí-lo das características masculinas, de virilidade, obrigando-o a prática do sexo anal, ou seja, emasculando-o:

Calmo se deu conta de que o bicho ia pegar diante da voz alterada do xerife em sua última fala. Preparou-se para uma eventual briga. [...]

- *Como é que tu chega na cadeia e fica um montão de tempo sem saber quem é o xerife? Não dá ideia a ninguém, não faz uma presença pra ninguém. Se tu tá duro, como é que tu tem cigarro? Tu tá de mancada! E é o seguinte: tem uns cara lá na de Deus que fizeram uma parada aí uma vez, tá sabendo? — mentia o xerife. — E essa dívida é tu que vai pagar, tá me entendendo?*

Ficou calado um certo tempo e continuou:

- *De hoje em diante você vai ser Bernadete, e tá casadinha comigo! - concluiu o flamenguista numa intensidade de voz suficiente para acordar os outros internos da galeria em que estavam (LINS, 1997, p. 266-267, grifos nossos).*

Assim, a *diegese* de *Cidade de Deus* deixa entrever, não apenas o mundo da violência e a configuração exigida, com leis e normas próprias as quais culminam em uma hierarquização rígida, mas revela, também, a escassa influência que os conceitos morais e éticos da sociedade macro exercem na vida das personagens que habitam esse espaço de exclusão social. Tomando a condição de abandono social à qual estavam expostos, os argumentos de Mané Galinha, intencionando que Filé com Fritas abandone o mundo do crime e procure uma escola, soou mais estranho do que a resposta da personagem, a de que desde ‘nenenzim’ fumava e cheirava. A resposta de Filé com Fritas lembra a Mané Galinha que o acesso à educação perpassa a disponibilização de um prédio físico tal como o da escola. Requer, sobretudo, políticas públicas que garantam o acesso e a permanência, pois no caso específico de Filé com Fritas, a personagem esteve ocupada em sobreviver às custas de seu próprio esforço, engraxando, limpando vidro de carros, roubando, cheirando cola, dentre outras atividades. Ao afirmar que fumava e cheirava desde ‘nenenzim’, a personagem traz, ainda, o uso do cigarro e outros entorpecentes, tais como a cola de sapateiro, por exemplo, amenizadores da fome em crianças que não têm uma refeição completa por dia. Desse modo, se a personagem Mané Galinha deslumbrava um possível futuro através de seu comportamento pautado na ética abrangente, de não roubar ou cometer outros delitos, Filé com Fritas conhece outras urgências, tais como alimentar seu corpo para que este seja o mais tardiamente possível alvo de balas que, em *Cidade de Deus*, nunca são perdidas.

A configuração do universo ficcional de *Cidade de Deus* não enseja, pois, que suas personagens façam um retorno ao mundo da ordem, ao mundo regido pela ética. Ressalvando a diferença conceitual entre malandros e bandidos, em : “*A dialética da malandragem*” (1993), de Antonio Candido, aclara o conceito de cooptação. Conforme o Candido (1993), a narrativa, nesse sentido, tem a finalidade de trazer qualquer personagem que, por um motivo ou outro, tem comportamento destoante do esperado socialmente. Candido (1993) recorre à obra

intitulada: “*Memórias de um Sargento de Milícias*”, de Manuel Antônio de Almeida¹⁹, lançada em 1853, demonstrando o impulso que há na narrativa em trazer a personagem transgressora para o mundo da ordem. Leonardo, que durante a maior parte da obra vale-se de tramas ardilosas para se dar bem, considerando que era avesso ao trabalho, ao final, integra o mundo ordeiro, inclusive assumindo as funções sociais de marido e trabalhador. O romance *O Cabeleira*, de Távora (1998), como já demonstramos, primou por esse retorno, recorrendo no primeiro momento à família, em sua constituição efetiva, como Joana e Joaquim e, na família possível, com Luisinha, a qual a narrativa indicia ser a esposa de Cabeleira e, depois à sociedade, metaforizada no conjunto de Leis, quando o bandido é julgado, sentenciado e punido.

A impossibilidade desse impulso na *diegese* de *Cidade de Deus*, fica mais evidente com a situação da personagem Mané Galinha que, apesar de residir no conjunto habitacional e, por isso, em alguns contextos, sujeitos às ordens do local, prima pela ordem da sociedade macro. Mané Galinha é o sujeito que não parte para o ataque imediatamente, ao contrário, busca, pelo menos nos primeiros momentos, resolver as questões por intermédio da palavra persuasiva, ou seja, dos argumentos, tal como ocorre na tentativa de fazer com que a personagem Filé com Fritas desista da criminalidade. Ao tentar compensar um crime cometendo outro, ou seja, vingar os males causados por Zé Pequeno matando-o, Mané Galinha tenta, ainda, se municiar de valores contrários àquele vivenciado, salientando, inclusive, que não era bandido, em resposta ao convite de Cenoura, de cometerem assaltos para comprar mais armas:

- Não sou bandido não! Não vou roubar nada não! - retrucou Galinha.

- Meu irmão, tu não era, agora tu é e teu inimigo só vai ficar tranquilo quando matar você. Ele estruprou tua mina, matou teu avô, metralhou tua casa e tu já passou quatro, morou? Se tu não é bandido, rapa fora e leva tua família, senão ele vai matar todo mundo — disse Sandro, com o tom de voz alterado. Ao se calar, fingiu que se retirava.

- Pera aí, pera aí. O caso é o seguinte: eu só tô a fim de matar ele, só não vou sair com ninguém para roubar, nem assaltar, nem ficar com esse negócio de boca de fumo, não!

- Se é assim, assim vai ser, mas a boca é minha e isso vai ser assim também. Tá certo? — afirmou Cenoura e passou os olhos nos demais.

- É contigo mesmo! — disse Galinha (LINS, 1997, p. 409-410).

A princípio, a Mané Galinha acredita que matando Zé Pequeno estaria apenas compensando as malezas sofridas, a exemplo do estupro da namorada e o assassinato do avô, e

¹⁹ A obra *Memórias de um sargento de milícias* foi lançada em 1853. A edição a qual tivemos acesso é a de 1997.

não cometendo um crime. A questão com Zé Pequeno, tal como asseverou Mané Galinha, era extremamente pessoal, o que lhe impedia de assaltar pessoas que não conhecia e que não tinha nenhum desafeto, bem como a respeito de vender drogas, ação que alimentaria o vício e desestabilizaria os dependentes. Esse comportamento demonstra certa oposição das atitudes da personagem, ou seja, ao tentar fazer justiça com as próprias mãos, assassinando Zé Pequeno, Mané Galinha adentra o mundo do crime que julga, sentencia e executa a sentença, destoando do conceito de justiça adotado pela sociedade macro, com uma instituição especializada nessa função. Desse modo, ao mesmo tempo em que a personagem atenta contra Zé Pequeno para resolver, por conta própria, seus desafetos, ela resiste, também, em assaltar e/ou traficar, uma vez que essas ações maléficas seriam perpetradas contra personagens que não tinham feito nenhum mal a ela. Contudo, Mané Galinha descobre que para executar sua vingança, precisará abrir mão de alguns conceitos morais, usando as mesmas táticas que Pequeno:

Sem trabalho, Galinha se viu obrigado a fazer seu primeiro assalto. Fez, mas alertou os parceiros para não atirarem nas vítimas de forma alguma, porém, como no terceiro assalto que praticara fora cercado por vários seguranças, acabou tendo de matar um deles na hora da fuga (LINS, 1997, p. 422).

Dessa maneira, à medida em que Galinha vai se integrando mais a fundo ao mundo da criminalidade, há algumas trocas de valores, em que a personagem vai absorvendo alguns comportamentos propícios a esse universo e neutralizando outros que coadunam com a sociedade macro. Os atenuadores utilizados à prática dos crimes começam, nesse sentido, a caírem por terra:

Sandro era contra esse negócio de assalto por ser perigoso. Ofereceu, de novo, metade do lucro da boca de fumo. Bonito aceitou porque sabia que em assaltos o risco de matar inocentes era muito grande. Diante das opções que agora tinha diante de si, vender drogas era o mais seguro. Além disso, só comprava drogas quem queria (LINS, 1997, p. 422-423).

À prática dos crimes antes considerados repudiados, soma-se, ainda, ao assassinato de Gordurinha empreendido por Galinha. A personagem assassinada sentia-se superior aos quadrilheiros pelo fato de ser branca e ter o segundo grau completo. Gordurinha passou a questionar as ordens de Cenoura e Mané Galinha, acreditando, inclusive, que a política de não atacar a quadrilha de Zé Pequeno durante o dia e sem aviso prévio, adotada por Mané Galinha, não condizia com a atitude de bandido. Essa política é resquício, ainda, da influência das normas da sociedade macro, pois Mané Galinha julgava, com isso, evitar que as personagens não envolvidas com a guerra morressem. Além dos questionamentos, Gordurinha atira, também,

em Ratoeira, integrante do bando que se recusou em atender sua ordem para comprar comida. O motivo para a personagem atirar em um integrante do próprio bando, parte do preconceito que esta nutria em relação às personagens moradoras de Cidade de Deus, pelo fato de Gordurinha acreditar que Ratoeira, mais cedo ou mais tarde: “[...] faria uma merda qualquer, pois não sabia transmitir um recado, contar, muito menos ler. Um verme. Apertou o gatilho e acertou o alvo” (LINS, 1997, p. 446). Ao se inteirar do acontecido, Mané Galinha questiona o comportamento da personagem cobrando, inclusive, o respeito ao próximo:

- Ô, rapá, comé que tu quer que o cara compre comida pra você? O cara é bandido, rapá! Tem essa de querer esculachar os parceiros que tá formado com a gente, não!

- Vai tomar no cu! Tá pensando que eu sou esses moleques que tu teleguia aí? Eu sou é cadeeiro, cumpádi! Não vou ficar aqui aceitando ordem, não!

- Tu sabe que eu não gosto desse negócio de palavrão, e se quiser ficar aqui vai ter que seguir o que eu ou Cenoura falar!

- *Quer dizer que tu é bandido e não gosta de palavrão? Nunca vi isso... Aí, tu tem mais é que perder avô, pai, mãe e o caralho, morou? Pra aprender a ser esperto!*

Galinha deu o primeiro tiro na barriga. Gordurinha, sabendo da pontaria do atirador, não sacou as pistolas, atravessou a Quadra Quinze correndo, mas ao seu final caiu estrebuchando com sua toalha enrolada no pescoço. Bonito caminhou a passos firmes e desfechou mais três tiros na cabeça. Cabisbaixo, saiu dali sem olhar para os parceiros, foi para a casa de sua nova mulher. Não queria fazer aquilo, mas o desgraçado bem que poderia respeitá-lo e não tocar no nome de seu avô e nem botar a mãe no meio (LINS, 1997, p. 446, grifos nossos).

O fator que comprometeu Gordurinha causando, inclusive, a sua morte, foi o questionamento das atitudes de liderança de Mané Galinha em relação à guerra, com o acionamento da família, do avô e do irmão, os quais foram assassinados, contribuindo à iminente fúria do chefe. A morte de Gordurinha, somada à morte de um bebê de sete meses, vítima de balas perdidas oriundas de um ataque surpresa à quadrilha da Treze, operam uma profunda mudança na personagem Mané Galinha:

Depois da morte da menina, houve uma trégua espontânea. Galinha ficou dois dias sem falar com Cenoura por ele ter defendido a ideia de atacar de dia. O resultado disso era uma criança morta por balas de sua quadrilha; na verdade, ninguém sabia quem havia acertado, mas só ele, seu irmão, um teleguiado, Fabiano e Parazinho estavam armados de escopeta. Não seguiria mais sugestões com as quais não concordasse verdadeiramente, e o remorso por ter matado Gordurinha sumiu para sempre. Com o outro crime não se conformara. Para isso não mais acontecer, toda vez que saía para atacar

mandava um menino avisar à quadrilha da Treze e à dos Apês o dia e a hora do ataque. Pequeno ria e dizia para os amigos que o bruto do Galinha era otário, pois só um otário avisaria ao inimigo quando iria atacar. Certa vez, Huguinho avisou que na seguinte sexta-feira, à meia-noite, Galinha iria aos Apês dar um sacode. Pequeno armou tudo para surpreendê-lo e Galinha não foi, porque a polícia cercou tudo Lá em Cima. Quando Huguinho apareceu para dar um novo aviso, levou três tiros de escopeta na cabeça (LINS, 1997, p. 448, grifo nosso).

Outro acontecimento que sugere a completa imersão de Mané Galinha, no mundo da criminalidade, é a vingança pela morte de Filé com Fritas. Julgando que Monark era o responsável pela morte do quadrilheiro, Mané Galinha vai ao cemitério onde aquele fora sepultado, desenterra o corpo de Monark e dispara várias vezes em sua cabeça, reconstruindo a forma como Filé com Fritas foi morto, já que o assassino disparou uma rajada de tiros contra sua cabeça. A ação de Mané Galinha é uma referência ao Código de Hamurabi, conjunto de leis implementado na Mesopotâmia, por volta do século XVIII a.C. Baseado na Lei do Talião, esse código previa a punição de um criminoso de forma semelhante ao crime cometido, ou seja, “*olho por olho, dente por dente*”.

O Código de Hamurabi, apesar de ser considerado com um dos primeiros compêndios de leis da história da Humanidade, na atualidade, é considerado controverso, pois a punição de um crime resulta na prática de outro. O ato de fazer justiça com as próprias mãos no universo de *Cidade de Deus*, em suma, atende apenas a uma satisfação pessoal, não impactando positivamente a sociedade de uma maneira geral. As oscilações de Mané Galinha frente às situações criminosas apresentadas, como as que foram mencionadas, ocorrem pelos conflitos entre a ordem, em que a personagem a todo instante evoca fazer parte, com a desordem, da criminalidade, à qual a personagem está inserida. Essas oscilações, no entanto, não o tornam um ser incongruente, ao contrário, evidencia-o enquanto personagem, pois, para Anatol Rosenfeld (1978), a literatura é:

[...] o lugar em que nos defrontamos com seres humanos de contornos definidos e definitivos, em ampla medida transparentes, vivendo situações exemplares de um modo exemplar (exemplar também no sentido negativo). *Como seres humanos encontram-se integrados num denso tecido de valores de ordem cognoscitiva, religiosa, moral, político-social e tomam determinadas atitudes em face desses valores. Muitas vezes debatem-se com a necessidade de decidir-se em face da colisão de valores, passam por terríveis conflitos e enfrentam situações-limite em que se revelam aspectos essenciais da vida humana: aspectos trágicos, sublimes, demoníacos, grotescos ou luminosos* (ROSENFELD, 1987, p. 45, grifo nosso).

A personagem, para Rosenfeld (1987), é a principal responsável pela ficcionalidade da

obra, consagrando-se enquanto a categoria que torna a ficção verdadeiramente possível, pois é, por intermédio da personagem, que o estrato imaginário ganha uma maior visibilidade e corpo. Semelhante às pessoas reais, que são apreendidas por alguns predicados, já que nosso sentido não consegue captar a totalidade do ser, as personagens, também, nos chegam fragmentadas, seja no aspecto físico, seja no psíquico. Todavia, esses aspectos podem, e são, enfatizados, contribuindo para um bom entendimento desses sujeitos. Considerando as assertivas de Rosenfeld (1987), é natural que as personagens do universo fictício de *Cidade de Deus* reflitam o mundo a qual estão inseridas, comungando com seus valores, quando estão totalmente postas na criminalidade ou, então, oscilando entre esses dois mundos, como é o caso de Galinha. Todavia, pertencentes ao universo da exclusão social e da criminalidade, essas personagens não vislumbram uma conciliação com a sociedade macro, representante das normas vigentes. Mané Galinha, por exemplo, adentra ao mundo crime em busca de justiça, em uma alusão à falência do Estado em alcançar todos os cidadãos. Similar a Mané Galinha, outras personagens fazem o mesmo para remediar os agravos recebidos:

Os irmãos de Cabelo Calmo engrossaram a quadrilha da Treze, assim como os irmãos menores de Galinha engrossaram a sua quadrilha. Irmãos, primos, tios e toda sorte de parentes, e também os amigos dos quadrilheiros, entravam para essa ou aquela quadrilha porque se sentiam na obrigação de vingar o estupro, o assalto, o roubo ou qualquer outra ofensa e para isso tornavam-se soldados.

Também houve casos em que os futuros quadrilheiros não tinham crime algum para vingar, contudo entravam na guerra porque a coragem, aliada à disposição para matar exibida pelos bandidos, lhes conferia um certo charme aos olhos de algumas garotas. Julgavam assim impressioná-las. Elas admiravam fulano ou sicrano por estar empenhado em defender a área, eles se sentiam poderosos e enfim compreendidos. No entanto, a rapaziada do conceito dizia que eram teleguiados natos, a encarnação da antítese de bandidos natos. *Jovens insuspeitos tornavam-se bandidos e estavam guerreando, às vezes, somente com um pedaço de pau na cintura enquanto guardavam o seu revólver* (LINS, 1997, p. 469, grifos nossos).

Essas atitudes, pois, demonstram a falência do Estado em vários segmentos, tornando a falência judicial mais visível e perceptível. Recorrer ao sistema legal brasileiro é uma atitude ineficiente, por isso as personagens acionam as leis do local para sanarem todos os seus conflitos. Com a configuração de um estado paralelo no universo fictício de *Cidade de Deus*, as personagens, criminosas ou não, o tomam enquanto a única solução existente, a ponto de engrossarem as quadrilhas para resolverem todos os tipos de conflitos:

Antigamente, comentavam pasmados os moradores, somente os miseráveis, compelidos por seus infortúnios, se tornavam bandidos. Agora estava tudo

diferente, até os mais providos da favela, os jovens estudantes de famílias estáveis, cujos pais eram bem empregados, não bebiam, não espancavam suas esposas, não tinham nenhum comprometimento com a criminalidade, caíram no fascínio da guerra. *Guerreavam por motivos banais: pipa, bola de gude, disputas de namoradas*. As áreas dominadas pelas quadrilhas viraram verdadeiros fortes, quartéis-generais dos soldados, cujo acesso era dado a bem poucos; os que ignoravam esse fato viam-se expostos à humilhação pública, ao esculacho, por morarem em área desse ou daquele inimigo ou por serem amigos de um quadrilheiro também inimigo. A guerra, assim, tomou proporções maiores, o motivo original não significava mais nada (LINS, 1997, p. 469-470, grifo nosso).

Nesse sentido, não apenas o sistema legal se mostra intangível às personagens que habitam a *Cidade de Deus*, mas também, o direito à vida promovido pelo Estado, pois, quando este não garante minimamente condições de vida digna às personagens, estas precisam criar estratégias para sobreviver em um ambiente em que o ciúme de uma possível traição pode custar a vida de uma criança recém-nascida. Nesse ambiente, ainda, a preocupação maior consiste em se manter vivo. Por isso, as personagens que estiveram envolvidas no mundo da criminalidade, às vezes o único mundo a que tiveram acesso, pela dinâmica da *diegese*, nem se deram ao trabalho de buscar uma conciliação e/ou algum ajuste com a sociedade dominante.

Mané Galinha, a única personagem a tentar esse movimento, acaba sendo tragada à marginalidade, passando pelo processo de negação desse mundo, em um primeiro momento, ao processo de aceitação, apesar de em várias situações acionar os valores que o diferenciava das demais personagens criminosas. Entretanto, as ações da personagem acabam pendendo à prática da criminalidade, sendo que este universo, com suas próprias leis, não admite a presença de outras leis que não sejam as suas. Desse modo, essa constatação é feita por Galinha no processo das tentativas de assassinar Zé Pequeno, que se mostra inviável sem a adesão completa ao mundo do crime.

As tensões entre usar os recursos que o mundo da criminalidade dispunha para matar Zé Pequeno e/ou a tentativa de consumir a vingança por conta própria, com os poucos recursos disponíveis, o que poderia dificultar ou inviabilizar a empresa, são constantes nas ações de Mané Galinha. Por isso, comumente, suas ações propõem um equilíbrio entre os dois mundos verificados, inicialmente, na sua postura em legitimar a morte de Zé Pequeno a partir dos danos que este lhe causou, ou seja, fazer justiça com as próprias mãos. E, nesse mesmo sentido, consagra-se o fato de não assassinar qualquer pessoa sem uma justificativa plausível, tomando como parâmetro as ações cometidas pela personagem Zé Pequeno.

Desse modo, os assaltos se apresentam enquanto uma ótima opção para Mané Galinha, pois, além de ser uma ação rápida, poderia ter, como alvo, um desconhecido, alguém sem

nenhuma interação com a personagem. Com o fracasso no primeiro intento, já que assassinou um segurança durante um assalto, a personagem começa a traficar, usando a máxima de que não abordaria os viciados, pois estes viriam até ele, consistindo em uma maneira de se sentir menos culpado. Para Mané Galinha, essas alternativas não o colocavam como um transgressor das normas vigentes, não o igualando aos bandidos. Contudo, o motivo inicial da entrada da personagem na criminalidade começa a ganhar opacidade e suas ações, aos poucos, vão convergindo à manutenção da guerra. Quando Félix, personagem adolescente que integra a quadrilha de Galinha é assassinado, o líder parte para uma retaliação ao bando oponente motivado pela baixa em sua quadrilha e, não necessariamente, pela morte da personagem em si, tal como ocorreu com a vingança pela baixa de Filé com Fritas:

Imediatamente Galinha foi avisado de que Félix havia morrido. *Não se lembrava de quem era o soldado, mas significava uma baixa a mais em sua quadrilha.* Muito nervoso, juntou seu pessoal e desceu direto pela rua do Meio à frente de uns setenta homens. A fuzilaria já durava três horas quando Galinha penetrou nos labirintos da Treze, sozinho metia o pé nas frágeis portas de madeira. O menino Othon, de nove anos, atirou com um 32 debaixo da mesa assim que a porta de sua casa foi abaixo, *acertando de raspão o braço esquerdo de Galinha, que pulou para o lado e, só com uma mão, retalhou todo o corpo de Othon com tiros de escopeta, voltou para perto dos amigos e juntos bateram em retirada* (LINS, 1997, p. 471, grifos nossos).

Corria o boato de que Galinha, depois da morte de Gelson, ficou meio perturbado das idéias, não comia, não dormia, *dera para consumir cocaína demasiadamente* (LINS, 1997, p. 495, grifos nossos).

Nesse movimento, Mané Galinha, aos poucos, aprofunda no universo da degradação humana da *diegese* de *Cidade de Deus*, adentrando em um sistema em que a morte figura como a única certeza que se tem. A morte, enquanto punição, é o ápice do estado paralelo nesse universo fictício, considerando que o Estado Brasileiro não usa essa sentença para os crimes e/ou delitos cometidos. Figura, nesse universo fictício, uma espécie de padronização das mortes das personagens relevantes. Cabeleira, Bené, Mané Galinha e Zé Pequeno têm suas histórias encerradas no mesmo instante em que suas vidas são ceifadas, uma vez que o sistema se retroalimenta nas personagens que são inseridas na *diegese*, seguindo o curso da criminalidade. É o que sucede, por exemplo, com Zé Pequeno, assassinado por personagens adolescentes que integraram sua quadrilha e que, pelas habilidades aprendidas e aperfeiçoadas, enquanto quadrilheiros sob seus domínios, continuarão as ações da criminalidade no mundo fictício de *Cidade de Deus*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A violência e a criminalidade são os fios condutores da *diegese* de *Cidade de Deus*, de Paulo Lins (1997), romance que coloca, em foco, o universo fictício do conjunto habitacional Cidade de Deus, na região periférica da cidade do Rio de Janeiro-RJ. O sentido de periferia, expresso na narrativa, ultrapassa a distância do conjunto em relação ao centro, considerando que além de ser construída em um local afastado, sua população estava, por exemplo, aquém de políticas públicas garantidoras de bem-estar social. Desse modo, as ações e comportamentos das personagens, tais como a violência corriqueira, a linguagem que conforma o mundo da criminalidade, as gírias do mundo do tráfico de drogas, as variantes linguísticas que indicam baixa escolaridade, as palavras chulas e/ou de baixo calão, dentre outras características, conformam o sentido de periferia.

A configuração do mundo fictício de *Cidade de Deus*, está diluída no processo histórico de formação e transformação pelo qual o bairro carioca passou, contemplado no período de três décadas, em torno do qual os capítulos estão organizados. A primeira parte ou bloco de capítulos, “*A História de Cabeleira*”, compreende o período da década de 1960 e discorre sobre a formação do conjunto habitacional, contando com vários núcleos narrativos e de personagens. Além do nascimento do conjunto habitacional, a narrativa enfatiza, também, as diversas ações criminosas dos adolescentes, em especial dos integrantes do Trio Ternura, Cabeleira, Alicate e Marreco. Essas ações representam, pois, o começo de uma nova abordagem criminosa, pois os roubos e assaltos eram praticados no próprio conjunto durante à luz do dia e à mão armada. Esse *modus operandi*, era repudiado pelos bandidos mais velhos que praticavam os roubos e assaltos fora da comunidade, além de usarem entorpecentes escondidos ou à noite.

Dentre as mudanças ocorridas na década seguinte, 1970, constantes em: “*A História de Bené*”, constam as transformações de algumas das personagens. Com a morte dos principais bandidos da primeira parte do romance, as crianças, agora adolescentes, serão os novos bandidos do conjunto habitacional. Bené, a personagem que nomeia esse bloco de capítulos, passa de comparsa dos crimes praticados por Dadinho, quando criança, a sócio das bocas-de-fumo de Zé Pequeno. Os assaltos, roubos, contravenções e os parques assassinatos, anteriormente praticados, agora são substituídos pelo tráfico e pelas constantes mortes que decorrem das disputas dos pontos de venda de drogas. Ao crescimento do número de crimes à mão armada, acrescenta-se o abundante uso de sofisticadas armas e com maior letalidade, além do aumento significativo das bocas-de-fumo.

Esse é o ponto em que a narrativa concentra as ações constantes no bloco de capítulos

que formam a terceira parte, “*A história de Zé Pequeno*”. Compreendendo a década de 1980, essa parte da narrativa discorre sobre uma espécie de esquizofrenia social, pois o conflito culmina na divisão do conjunto em duas áreas: a que é habitada por Zé Pequeno, denominada de Os Apês; e Lá em Cima, área livre da influência de Zé Pequeno. Lá em Cima, é a região onde mora Mané Galinha, personagem que, para vingar as desforras sofridas por Zé Pequeno, adentrará o mundo da bandidagem e se tornará o maior inimigo do traficante.

Esses acontecimentos são estruturados em capítulos curtos que se encadeiam, dando a sensação de movimento e continuidade. Nesse movimento, o capítulo do assalto ao caminhão de gás é substituído imediatamente pelo capítulo que discorre sobre a fuga dos bandidos que, por sua vez, dá lugar aos relatos que tratam sobre a trama para um roubo, um assassinato ou ao consumo e/ou tráfico de drogas. Essa configuração de movimento resulta, em partes, da posição do narrador em tomar, *Cidade de Deus*, como um ponto central de sua narrativa, dando uma centralidade aos acontecimentos que nela se dão. Essa centralização da narrativa no conjunto habitacional, sem um modelo contrastivo, confere uma nova abordagem da periferia, da pobreza e da marginalidade. Todavia, discorrer sobre o cotidiano permeado por expressiva violência e criminalidade não confere, ao romance *Cidade de Deus*, o ineditismo na temática, pois, via de regra, a literatura brasileira já pautou esses conteúdos em algumas obras. Esse aspecto fica bem evidente com a caracterização da personagem Cabeleira, bandido constante na primeira parte da obra, o qual traz um diálogo com a tradição literária brasileira, mais especificamente com o romance *O Cabeleira*, de Franklin Távora (1998).

A referência à personagem de Távora (1998) ultrapassa o apelido Cabeleira e converge para as ações, a caracterização física e etária, pois, semelhante ao bandido carioca, o criminoso nordestino foi responsável pelo terror contido na *diegese* da obra, o qual se passa no sertão pernambucano do século XVIII. O romance de Távora (1998), *O Cabeleira*, é a primeira obra a tematizar o mundo da bandidagem e da marginalidade, pois traz o sertão nordestino enquanto um espaço distante dos grandes centros, funcionando, muitas vezes, como um estado paralelo. Semelhante ao romance de Távora (1998), *Cidade de Deus* perspectiva, também, a violência e a criminalidade enquanto operadores os quais impulsionam a criação de um estado paralelo formado no conjunto habitacional.

Nos dois romances, as personagens se destacam em seus respectivos bandos pela astúcia, pela força física, pela periculosidade, dentre outras características. Apesar dessas confluências, a personagem de *O Cabeleira* (1998), José Gomes, bem como Cabeleira, de *Cidade de Deus*, diferem nas relações que mantêm com seus entornos. Enquanto no romance de Távora (1998), o bando de criminosos age sempre no sentido de tirar proveito da

comunidade, em *Cidade de Deus*, na primeira parte da obra, os bandidos guardam, ainda, um sentido de comunidade. Esse aspecto é verificado em vários acontecimentos em que Cabeleira demonstra uma certa cordialidade, como no franqueio de botijão de gás à comunidade, assim como na devolução da quantia roubada a uma de suas vítimas.

Todavia, enquanto no romance *O Cabeleira*, a narrativa se pauta pelo retorno da personagem ao caminho das atitudes socialmente aceitas, com a família e a sociedade atuando nessa ressocialização, a *diegese* do universo ficcional de *Cidade de Deus* não enseja esse movimento. Desse modo, quando a família de José Gomes, metaforizada em Joana, sua mãe, falha nessa ressocialização, Luisinha, seu amor de infância, entra em cena para atuar nesse processo, que se completa com a atuação da sociedade, através do julgamento, sentenciamento e aplicação da pena pelas faltas cometidas. Em *Cidade de Deus*, esse movimento se mostra impossível, pois a família de Cabeleira, sua amada e o Estado Brasileiro, representado na *diegese* pelas polícias Militar e Civil estão, também, imersos no mesmo mundo da bandagem e criminalidade.

Esse universo reserva, a seus moradores, casas de alvenaria com água encanada, em uma clara diferenciação dos barracos das favelas das áreas centrais e antigas moradias das personagens. Essa diferenciação permite que o narrador defina o conjunto habitacional de 'neofavela'. Se essas moradias se diferenciavam das antigas, construídas com destroços de demolição de antigos casarões, latas, papelões e outros materiais reutilizados como constantes nas crônicas de Rio, por exemplo, os moradores eram constituídos por antigos sujeitos. Nesse sentido, além de aspectos da cultura afro-brasileira, tais como Exus, Pomba Giras, guias nos pescoços e orixás, esse sujeitos levaram, também, seus corpos para acordar cedo e tomar duas conduções para chegar ao trabalho, além dos dentes cariados e das barrigas, abrigando milhares de vermes, que constituíam os corpos para a polícia bater e serem encontrados por balas a eles endereçadas.

Esses sujeitos, confinados em um espaço em que o Estado não garante políticas públicas básicas, como a integridade física e o direito à vida, por exemplo, pautam suas ações na lei do mais forte, sem considerar, por exemplo, os impactos causados ao próximo. Resulta, nesse sentido, a submissão de todos os moradores do conjunto habitacional às normas do universo fictício, tais como as crianças que antes de completar uma década de vida, já assassinaram, roubaram, cheiraram cola de sapateiro, fumaram maconha, dentre outras coisas consideradas ilícitas. E a degradação não se verifica apenas na condição de vida dessas personagens, mas, também, em suas mortes, pois as leis de Cidade de Deus não exigem apenas a execução do adversário, mas que se barbarize o corpo daquele que não pertence ao seu bando. Não admira,

assim, que ao ser capturado pela quadrilha rival, Filé com Fritas tenha sua cabeça esfacelada por uma rajada de tiros de fuzil, disparados em sua boca, quando este estava caído.

E, pela dinâmica desse universo permeado pela criminalidade e violência, a notícia do assassinato de Filé com Fritas é propagada como um exemplo a ser seguido pelos demais quadrilheiros. Nessa lógica, a dinâmica do conjunto sofre duplo impacto, pois os amigos do assassino copiarão seu exemplo, abatendo o inimigo e criando a possibilidade de subir na hierarquia do bando, podendo chegar à posição de líder e, os amigos da vítima, além dos motivos referidos primarão, também, pela vingança do abatido. Nesse sentido, quem ganha com os confrontos entre as quadrilhas é a narrativa, pois as baixas impulsionam sempre o revide, a vingança, ao passo que a vitória estimula sempre um novo ataque.

A diegese não se alimenta apenas dos crimes e/ou violências impulsionadas pelo consumo e/ou venda de drogas, mas, também traz, em seu bojo, crimes passionais, tais como os contidos na primeira parte da obra. Nesse período, a guerra pelo domínio e expansão das bocas-de-fumo não havia tomado, ainda, grandes proporções, influenciando diretamente no aumento dos crimes violentos. Por isso, quando o marido enterra a esposa viva na mesma cova em que jaz o amante morto à facadas; ou quando um cônjuge decapita o amante da esposa e a presenteia com a cabeça deste; ou, ainda, quando um bebê é esquartejado pelo marido de sua mãe, como suspeita pela paternidade, são acontecimentos que, além de reafirmar *Cidade de Deus*, enquanto um espaço calcado *na e pela* violência, em que as personagens agem por impulsos pessoais funcionam, ainda, com uma espécie de bálsamos para os acontecimentos que virão nas próximas décadas.

Para conseguir esse efeito balsâmico, o narrador detalha uma das ações mais violentas do romance: o esquartejamento do bebê. Nessas condições, há um alongamento do capítulo, permitindo que o leitor acompanhe todo o processo relatado, de maneira a visualizar a ação do assassino e a reação da vítima. Dessa forma, há uma pseudo convivência do leitor, conferindo em um impulso de avançar na leitura, conduzindo o leitor às próximas ações violentas e degradantes. como na captura e morte de gatos a pauladas, por crianças que comercializavam suas carnes; ou no capítulo em que um bicho-solto retira a ex-mulher do velório do ex-sogro, a leva para um terreno baldio e a violenta sexualmente, inclusive introduzindo um cabo de vassoura em seu ânus, como punição pelo fato da vítima ter se relacionado com um integrante de uma quadrilha rival.

Os capítulos que narram as ações violentas que perpassam toda a diegese de *Cidade de Deus*, além da brutalidade empregada conta, também, com um denominador comum que, mais uma vez, denuncia o conjunto habitacional como um estado paralelo com leis próprias, a saber,

a autoridade que o perpetrador da violência se reveste em relação à vítima. Diante do agravo pela possível traição da amada, o bicho-solto se reveste de autoridade, julga, sentencia e esquarteja o bebê como execução da pena pela possível falha de sua genitora. Da mesma forma, o estupro e assassinato da ex-namorada é permeado, também, por uma autoridade revestida pelo assassino. Esses dois crimes, como a maioria dos crimes contemplados pela *diegese*, estão perpassados pela emasculação masculina, ou seja, o questionamento da virilidade e atitudes impostas ao sujeito homem. Desse modo, quando a esposa e a ex-namorada procuram outros parceiros, na concepção dos algozes, elas os procuram para compensar uma falta no atual ou ex-parceiro. Logo, um quesito que estes não possuem e os tornam menos viris que os sujeitos procurados.

A autoridade, enquanto um atributo que permite à personagem mandar sem ser questionada, comprovando, assim, sua superioridade em relação ao outro, está presente nos crimes passionais e/ou estimulados pelo consumo/venda de drogas e demais entorpecentes. Um dos impulsionadores para a brutalidade empregada na morte da personagem Filé com Fritas, foi sua recusa em obedecer uma ordem recebida. Além de questionar a autoridade, não delatando o paradeiro de Sandro Cenoura e Mané Galinha, líderes da quadrilha à qual pertencia, Filé com Fritas sugere, ainda, a Biscoitinho, a prática do sexo anal, uma condição que o ligava automaticamente à homossexualidade.

Esse comportamento é o responsável para que a vítima seja atingida por um golpe de coronhada de revólver, desferido em sua cabeça, caia sem sentidos e tenha seus miolos espalhados pelo chão em consequência da rajada de tiros desferidos em sua boca. Se os tiros disparados na boca de Filé com Fritas era uma punição por ter xingado a mãe de Biscoitinho, o corretivo pela desobediência a uma ordem dada foi o esfaqueamento de seu corpo, mesmo já sem vida: “Depois Pinha esfaqueou seu corpo para ele também nunca mais deixar de obedecer ordem sua. O corpo do menino era somente um amontoado de sangue” (LINS, 1997, p. 418).

Ao revoltar-se com a associação de sua mãe à condição de puta, Biscoitinho prima pela figura da imagem sacra materna, atitude que, vindo de um quadrilheiro, de um sujeito imerso em outras normas e convenções, deixa entrever a contradição que deixa o universo ficcional de *Cidade de Deus* mais palpável. A sacralização materna automaticamente coloca a figura da mãe em um patamar de veneração, logo, uma autoridade acima do filho. Todavia, em um outro capítulo, quando a autoridade da mãe é evocada, ela simplesmente não é reconhecida no universo dos quadrilheiros. Quando Sandro Cenoura descobre que a personagem Alexandre, irmão de Cebion, um integrante de sua quadrilha, é um possível informante, exige que este o mate. A atitude de Sandro Cenoura, nesse contexto, é demonstrar que há uma nova configuração

da figura da autoridade em *Cidade de Deus*.

A autoridade, conforme assevera Bakhtin (2010) sobre o discurso no romance, se materializa pelo discurso e ação da personagem no universo ficcional. Nesse sentido, Sandro Cenoura mostra-se enquanto uma autoridade pelo poder que sua palavra tem aliada a ação, ou seja, de fazer valer sua vontade. A autoridade dos pais, assim como a autoridade das palavras religiosas, dos representantes da lei, dentre outras, comumente são reconhecidas e respeitadas pela sociedade macro. Nesse sentido, a palavra autoritária não é atravessada pela tentativa de persuadir o outro, o sujeito quem a recebe. À vista disso, no contexto de *Cidade de Deus*, há uma reconfiguração da palavra autoritária, pois, quando Alexandre percebe que o irmão, Cebion, está acatando a ordem de Sandro Cenoura, seu chefe, ele imediatamente evoca a figura da mãe enquanto uma autoridade capaz de sobressair a do traficante. Porém, essa tática não surtiu efeito, considerando que esse universo reconhece, como autoridade, a palavra do bandido, do traficante, daquele que faz valer sua lei, seja pela ação, quando pune seus desafetos, seja pelo discurso, quando ordena que seus desafetos sejam punidos. Dessa forma, a ordem de Sandro Cenoura: “Não tem essa de família, não! Tem que passar, tem que passar!” (LINS, 1997, p. 530), sobressai-se ao: “— Se mamãe souber que tu me matou, ela vai ficar puta contigo!” (LINS, 1997, p. 531).

Sandro Cenoura acaba se moldando ao universo de *Cidade de Deus*, pois enquanto líder de uma quadrilha, sua postura precisava ser de uma autoridade, atitude anteriormente criticada em Zé Pequeno, o traficante mais perigoso do conjunto habitacional. Zé Pequeno se constitui enquanto uma autoridade pela sua periculosidade e disposição para matar qualquer um que se mostrasse um entrave para a realização de seu objetivo. Nesses termos, qualquer ordem do traficante era prontamente atendida, sob pena de ser considerada uma afronta. O mandonismo de Zé Pequeno, além de outras atrocidades cometidas pela posição em que ocupava, foram responsáveis pelo afastamento de algumas pessoas de seu convívio, inclusive Sandro Cenoura. Todavia, para se constituir enquanto um traficante e fazer frente a Zé Pequeno, Sandro Cenoura precisa se revestir da autoridade que a posição lhe confere, demonstrada em suas ações e práticas.

Outra personagem que acaba se conformando, também ao universo regido pelas leis do crime e do tráfico, é Mané Galinha. Quando ele passa a integrar a quadrilha de Sandro Cenoura, Mané Galinha se recusa a cometer roubos e assaltos, pois, assevera que não era bandido, que sua intenção era apenas vingar o abuso sexual da namorada e a morte do avó, ambos cometidos por Zé Pequeno. Ao recorrer ao mundo do crime para fazer justiça, Mané Galinha, além de atestar a ineficiência do Estado em atuar na prevenção e punição de práticas criminosas o

coloca, também, se inteirando das normas locais, ou seja, a possibilidade de fazer justiça com as próprias mãos.

Aos poucos o universo de *Cidade de Deus* vai mostrando, a Mané Galinha, que ele não poderia integrar uma quadrilha, matar Zé Pequeno e, ainda, não se considerar um bandido. Ou seja, para conseguir seu intento, a personagem precisava se entregar por inteiro. Desse modo, o primeiro assalto, para conseguir armas para a quadrilha, foi seguido pelo primeiro assassinato, para se defender, que sucedeu as investidas contra a quadrilha de Zé Pequeno, em que para chegar ao líder, Zé Pequeno e Mané Galinha mataram vários bandidos e chegaram, inclusive, ao uso de drogas, ação anteriormente criticada por Mané Galinha.

A *diegese* de *Cidade de Deus*, como salientado acima, é pautada a partir da degradação de um universo periférico, abandonado pelo Estado Brasileiro e, por isso, funcionando com leis e normas próprias. Esse universo, todavia, é narrado como um ponto central e primordial do romance, com os aspectos que o configura, mesmo que sejam os aspectos que o tornam degradante. E, nesse movimento, esse universo fecha-se em si mesmo, não trazendo outra realidade contrastiva e/ou primando para o retorno das personagens aos caminhos das ações edificantes, moralmente aceitas. Nesse sentido, o preço, para Mané Galinha, de consumir sua vingança, foi o de adentrar ao mundo do rival, usando todas as prerrogativas que podia para obter êxito na ação, tais como roubos, assaltos, assassinatos, tráfico de drogas, consumo de drogas, dentre outros fatores. Ao apresentar a Mané Galinha como o único que pode possibilitar a vingança, o universo da criminalidade não oferece garantias de êxito na ação, pois a única certeza dos quadrilheiros é a morte prematura e violenta.

REFERÊNCIAS

AZEVEDO, Aluísio de. **O cortiço**. São Paulo: Renovada, 2011. p. 312.

AZEVEDO, Ricardo. **Abençoado & danado do samba: um estudo sobre o discurso popular**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013. p. 777.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. O plurilinguismo no romance. *In*: BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. 6. Ed. São Paulo: Hucitec, 2010. p. 107-133.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. A pessoa que fala no romance. *In*: BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. 6. Ed. São Paulo: Hucitec, 2010. p. 134-163.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. Epos e romance: sobre a metodologia do estudo do romance. *In*: BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. 6. Ed. São Paulo: Hucitec, 2010. p. 439.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. 6. Ed. São Paulo: Hucitec, 2010. p. 439.

BARRETO, Lima. **Clara dos anjos**. São Paulo: Scipione, 1997. p.108.

BECHARA, Evanildo C. *et.al.* **Dicionário Escolar da Academia Brasileira de Letras: língua portuguesa**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2011. p. 1312.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nicolai Lescov. *In*: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. 2. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 197-221.

BETTING, Graziela. Seleção e apresentação das crônicas de João do Rio. *In*: RIO, João do. **Crônica**. São Paulo: Carambaia, 2015. p. 7-17.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 2004. p. 528.

BROCA, Brito. **Românticos, pré-românticos, ultra-românticos: vida literária e romantismo brasileiro**. São Paulo: Polis; (Brasília): INL, 1979. p. 356.

BROOKSHAW, David. **Raça e cor na literatura brasileira**. Tradução de Marta Kirst. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983. p. 266.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. *In*: CANDIDO, Antonio. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1987. p. 53-80.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. 11. Ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010. p. 201.

CANDIDO, Antonio. O discurso e a cidade. *In*: CANDIDO, Antonio. **De cortiço a cortiço**. São Paulo: Duas Cidades, 1993. p. 123-154.

CANDIDO, Antonio. O discurso e a cidade. *In*: CANDIDO, Antonio. **Dialética da malandragem**. São Paulo: Duas Cidades, 1993. p. 19-54.

CUNHA, Euclides da. **Os sertões**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016. p. 596.

DAMATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro**. 2. Ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997. p. 350.

DUTRA, Eliane Aparecida. **Cidade de Deus: a banalização da violência como discurso**. Dissertação (Mestrado em Literatura), Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-Graduação em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Florianópolis: UFSC/CCE/CPGL, 2005. 90 p. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/101857>. Acesso em: 20 março 2020.

GENETTE, GERAD. **Discurso da narrativa**. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Veja, 1971. p. 277.

JESUS, Carolina Maria de. **Quarto de despejo: diário de uma favelada**. São Paulo: Ática, 1993. p.173

LEITE, Dante Moreira. **O caráter nacional brasileiro: história de uma ideologia**. 6. Ed. São Paulo: Unesp, 2002. p.450.

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

MACEDO, Joaquim Manuel de. **As vítimas-algozes: quadros da escravidão**. São Paulo: Scipione, 1988. p. 314.

PEREIRA, Graziela Bachião Martins Colombari. A construção narrativa em Cidade de Deus de Paulo Lins. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários), Universidade Estadual Paulista, Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara: UNESP/PPGEL/FCL, 2007. 181 p. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/91572>. Acesso em: 20 mar. 2020.

PEREIRA, Lúcia Miguel. **A leitora e seus personagens**. Rio de Janeiro: Graphia Editorial, 1992. p. 340.

RIO, João do. **Crônica**. São Paulo: Carambaia, 2015. p. 270.

RODRIGUES, Raymundo Nina. *Os africanos no Brasil*. Biblioteca Virtual de Ciências Humanas. Rio de Janeiro: Centro Edelstein de Pesquisa Social, 2010. 303 p. ISBN 978-85-7982-010-6. Disponível em: <https://static.scielo.org/scielobooks/mmtct/pdf/rodrigues-9788579820106.pdf>. Acesso em: 20 mar. 2020.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. *In*: ROSENFELD, Anatol. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1987. p. 9-49.

SCHØLLHAMMER, Karl Eric. **Ficção brasileira contemporânea**. São Paulo: Civilização Brasileira, 2009. p. 175.

SCHWARZ, Roberto. **Sequências brasileiras**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p.249.

SERRA, Tânia Rebelo Costa. **Joaquim Manuel de Macedo ou os dois Macedos**: a luneta mágica do II Reinado. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2004. p. 397.

SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como missão**. São Paulo: Brasiliense, 1983. p. 257.

SOARES, Fábio Eduardo Grünwald. **De Rubem Fonseca a Paulo Lins**: a violência na literatura dos 90. Tese (Doutorado em Literatura), Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-Graduação em Literatura, Florianópolis: UFSC/CCE/CPGL, 2011. 201 p. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/95413>. Acesso em: 20 mar. 2020.

SODRÉ, Muniz. **Samba o dono do corpo**. 2. Ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998. p. 111.

SÜSSEKIND, Flora. As vítimas-algozes e o imaginário do medo. *In*: Joaquim Manuel de Macedo. **As vítimas-algozes**: quadros da escravidão. São Paulo: Scipione (XXI- XXXVIII), 1988. p. XXI-XXXVIII (21-38).

TÁVORA, Franklin. **A cabeleira**. São Paulo: Ática, 1999. p. 143.

TODOROV, Tzvetan. Análise estrutural da narrativa. *In*: TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. 2. Ed. São Paulo: Perspectiva, 1970. p.79-89.

VENTURA, Roberto. **Estilo tropical**: história cultural e polêmicas literárias no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. p. 207.

ZALUAR, Alba. Para não dizer que não falei de Samba. *In*: SCHAWRCZ, Lilia Moritz. (org.). **História da vida privada no Brasil**: contrastes da intimidade contemporânea. São Paulo: Companhia das Letras, v. 4, 1998. p. 245-318.

SITES ACESSADOS

MENA, Fernanda. “Cidade de Deus” gera discriminação, dizem favelados. *In*: **Folha de São Paulo**, 13 jan., 2003. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/folha/cotidiano/ult95u66480.shtml>. Acesso em: 20 fev. 2020.

MICHAELIS. **Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa**. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/margem>. Acesso em: 20 jan. 2022.

NUNES, Tarcílio Divino; ALMEIDA, Paulo Roberto de. A expansão neopentecostal transformando o espaço urbano brasileiro: uma análise sobre a Igreja Universal e a exacerbação da Teologia da Prosperidade. **Horizonte Científico**, v. 3, n. 1, p. 01-30, 2010. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/horizontecientifico/article/view/4286>. Acesso em: 03 fev. 2022.

O GLOBO. Favela da Catacumba, na Lagoa, sofre incêndio em 1967 e apavora moradores. In: **GLOBO.COM**. Disponível em: <https://acervo.oglobo.globo.com/em-destaque/favela-da-catacumba-na-lagoa-sofre-incendio-em-1967-apavora-moradores-21656639>, acessado em 19/04/2020.

UOL. Nova versão do livro “Cidade de Deus” rebatiza personagens. In: FOLHA DE SÃO PAULO. Disponível: <https://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u26966.shtml>. Acesso em: 20 fev. 2020.

Folha de S. Paulo - Uma aventura artística incomum. Disponível em: <https://www.google.com/url?q=https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1997/9/07/mais!/24.html&sa=D&source=docs&ust=1663244692460926&usg=AOvVaw1JT4Mbgsc6HUjYICN6rBW5>. Acesso em: 20 fev. 2020.

ANEXO A: ENTREVISTA COM PAULO LINS

ANEXO A - Entrevista com Paulo Lins realizada em 05 de agosto de 2020, pelo Canal do PPGEL - Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, da Universidade do Estado de Mato Grosso - UNEMAT, em parceria com a Universidade de São Paulo - USP: <https://www.youtube.com/watch?v=o93AXtMZnM&t=1664s>.

LIVE: A LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA: CONVERSA COM PAULO LINS

Coordenadores: Professora Dra. Walnice Aparecida de Matos Vilalva - UNEMAT; Professor Dr. Emerson Inácio - USP. Apresentador: Professor Dr. Edson Flávio. Entrevistadores: Doutorandos José Carlos Patrício - UNEMAT, e Fábio Barreto - USP²⁰.

Apresentação: Fábio Barreto

Paulo Lins é autor de uma das obras mais contundentes da literatura brasileira atual. Em 1986 publicou pela Editora da Universidade Federal do Rio de Janeiro o livro de poesia *Sobre o Sol*. Participou do projeto *Crimes e criminalidade no Rio de Janeiro*, coordenado pela antropóloga Alba Zaluar. *Cidade de Deus*, livro lançado em 1997, pela Companhia das Letras, contou com relatos obtidos a partir desse projeto, bem como matérias jornalísticas de *O Globo*, *O Jornal do Brasil* e *O Dia*. Em 2012, lançou pela Editora Planeta a obra *Desde de que o samba é samba*, livro que versa sobre o nascimento do samba e da Umbanda. *Cidade de Deus* foi adaptado para o cinema em 2002, alcançando grande sucesso de público nacional e internacional. Como roteirista, destacam-se *Cidade dos Homens*, série da TV Globo; *Quase dois irmãos* (2005), de Lúcia Murat; também *Suburbia* (2012), em parceria com Luiz Fernando Carvalho; e *Faroeste Caboclo*, filme (2013), de René Sampaio. Carioca, Lins morou nos bairros do Estácio de Cidade de Deus, espaços geográficos constantes em seus romances, *Desde de que o samba é samba* (2012) e *Cidade de Deus* (1997). Seja muito bem-vindo, Paulo Lins.

Paulo Lins: Oi, tudo bem? Boa noite para todos, agradeço muito pelo convite. Agradeço à Divanize Carboniere que me colocou junto com vocês. Espero que eu possa aqui... é, informar, passar alguma coisa, falar um pouco desse momento que a gente está vivendo, e que a gente viveu, quando começou, quando comecei a escrever o livro, a forma que ele foi escrito. Estou aqui para tentar passar para vocês.

PPGEL (José): Paulo, boa noite, mais uma vez obrigado em nome do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, da parceria Unemat e USP.

Paulo, *Cidade de Deus* é sua obra de maior projeção, tanto dentro quanto fora do Brasil, né? Ela foi lançada em 97. Em 2002 ela foi adaptada para o cinema e em 2003 ela foi selecionada

²⁰ A entrevista seguiu um roteiro previamente aprovado pelos professores coordenadores. Todavia, em algumas perguntas foram suprimidas ou acrescentadas algumas informações por parte dos entrevistadores, sem, no entanto, prejudicar o contexto das perguntas estabelecidas no roteiro.

para concorrer, para disputar uma vaga e concorrer ao Oscar de melhor filme estrangeiro. A partir de então, o livro ganhou uma projeção muito grande, né, foi reeditado várias vezes no Brasil, fora do Brasil e chegou ao patamar de *Best-seller*. E assim, comumente, a gente acredita que o escritor, ele começou a produzir a partir da obra de grande sucesso dele, o que nem sempre é verdade, como o seu caso, né? Então, assim, a gente gostaria que você desse uma, você explanasse para a gente a sua trajetória antes e depois de *Cidade de Deus*.

Paulo Lins: É, profissionalmente, trabalhando como profissional, eu comecei fazendo samba, lá em Cidade de Deus mesmo. Ia para a quadra de samba porque era o espaço na favela, dentro de uma favela, no conjunto habitacional que a arte, né ..., tinha os artistas que se reuniam, né, não só os sambista, os instrumentistas, os carnavalescos, e era um espaço que a gente podia produzir alguma coisa de arte. Antes tinha a escola. Na escola, eu cantava no Orfeão, cantava ali, tinha festival de música, eu já fazia música. Eu comecei fazendo poema, ainda criança, e depois eu participei fazendo poesia nos concursos da escola, da própria escola, ainda no primário, depois no ginásio. No primário, não, mas no ginásio e no segundo grau. E depois, os meus amigos sambistas..., então um lugar que..., o samba é tudo. O samba é a nossa..., o nosso carro-chefe da cultura, vamos dizer assim. Na cultura o samba carioca é a coisa que mais aglutina as pessoas. Então eu comecei a, lá, fazendo samba. Ganhei dois samba-enredo. Não, ganhei dois, fiquei em segundo lugar em um. E comecei fazendo samba e tal. Daí, quando eu já ia para a faculdade, eu comecei a militar na poesia. Aí veio a poesia, veio o Cidade de Deus, né?, que foi por encomenda. Eu não pensava em ser romancista, não tinha essa pretensão. A minha pretensão era a poesia, né?, num momento muito bom da literatura brasileira. Um momento muito bom, depois eu falo o porquê. Mas..., e também era muito desafiador, né?, fazer poesia, fazer, escrever romance, trabalhar com literatura, foi muito desafiador.

PPGEL (Fábio Barreto): Boa. Paulo Lins, dando continuidade à discussão, eu queria chamá-lo para falar sobre em *Desde que o samba é samba*, sobre arte negra, lucro branco. O poeta Sérgio Vaz, no seu famoso Manifesto da Antropofagia Periférica, afirma que, “a arte que liberta não pode vir da mão que escraviza”. De alguma forma, podemos fazer uma associação entre o verso do poeta mor da Cooperifa e o livro de sua autoria.

Sua trama é um tributo ao samba, ao candomblé, a Umbanda, à cultura popular, ao povo... Ao menos ao modo como o samba foi concebido, como música popular brasileira de grande expressão, especialmente a partir da Era do rádio, uma vez que há variações de diferentes ordens dessa música de matriz africana e identidade brasileira... Um tributo especialmente a Estácio, a primeira escola de samba do Rio, a BIDE e a INVENÇÃO DO SURDO... à genialidade de ISMAEL SILVA... *Ipsis litteris*, lá no seu romance, lá no final, quando já se está falando da fundação da Escola: "Então nós não somos professores de Samba? [...] A gente não inventou a música nova e ensinamos ao pessoal da Mangueira, Vila Isabel, Oswaldo Cruz e todo mundo?" Mas também sarcasticamente no decorrer, no transcorrer da narrativa, você fala sobre como os brancos e o capitalismo assaltam a cultura negra, especificamente o Alves, o Francisco Alves, grande músico da época, que gravou a música *Me faz carinhos*, Ismael de Silva, e *Malandragem*, de Bide, que se popularizaram... Alves foi buscar o samba em Estácio, e afirma que "suas músicas são divinas [...] esse ritmo é novo", que nascia para consolidar ainda mais sua carreira..., a carreira de Alves. Alves diz para Silva, olha só: "Mas fala pros teus parceiros que, se vender pra mim, não dou parceria, não. Eu pago bem, divulgo o samba. Mas não vai nome nem na partitura nem nas gravações. Tá certo?"

Poderia me estender aqui, mas passo a palavra a você, Paulo Lins, para que, como autor da obra, possa falar sobre essas questões relacionadas à arte negra e ao lucro branco dentro do seu romance e em tudo que você vê e vivencia no seu dia-a-dia.

Paulo Lins: Bom, o Cidade de Deus foi um livro feito de encomenda, num momento que o Brasil passava por um diálogo muito grande na literatura, né? É, quando eu comecei a fazer o romance, fazia 30 anos da poesia concreta. Tava aquele debate intenso da..., de Augusto de Campos, de Haroldo de Campos, Roberto Schwarz, Afonso Romano de Sant'anna, sobre a poesia concreta, sobre o que era a vanguarda, né?. Tinha acabado, acabado um pouco a poesia marginal, tinha pouco tempo, né?, do seu lançamento. Depois veio a questão do mimeógrafo. Depois veio a poesia independente, que eu participei. Então, Cidade de Deus foi uma encomenda, que depois eu vou voltar a falar nisso, mas foi muito difícil de começar a fazer, como eu ia fazer, que forma eu ia dar. Mas aí, desse que você me perguntou agora, vou responder sobre ele. Eu estava lendo Octávio Paz, O arco e a lira, eu estava lendo não, eu já tinha lido há muito tempo o arco, o Octávio Paz, O arco e a Lira. Ele fala que na vida é, tudo é substituível, tudo. Ai, ele fala que a casa, o apartamento substitui a caverna, que o navio substituiu o bote. Eu vou inventar aqui também porque eu não lembro tudo, ele fala que a metralhadora substituiu o tacape, sei lá, a catapulta, o canhão substituiu a catapulta, vai substituindo. Mas, é..., Guimarães Rosa não substituiu Machado de Assis, da mesma forma que, é..., São Jorge, não vai substituir Ogum. E fazendo uma avaliação, né, como o negro ele entra na sociedade brasileira, que foram os primeiros aglutinadores, né, que aglutinaram, os negros, ainda mais depois, no pós-abolição. No começo teve o pessoal do quilombo, muitas revoltas. Eu tô escrevendo sobre isso agora, né?, sobre abolição. Acabei de participar dum trabalho sobre, é..., sobre abolição, sobre Queritê, livro da Ana Maria Gonçalves, que vai tá adaptado como Maria Camargo e..., estudei muito sobre isso. Então, é a gente vê que o negro deveria entrar na sociedade brasileira como povo, como um outro povo, né?, além do europeu e do indígena, entrar pelo trabalho, né?, pelo que produziu nesses quatrocentos e tantos anos. Mas acabou tendo que entrar pela cultura, acabou pela cultura, né? E a gente tem que entender..., a gente, eu entendo assim, que..., a força, né?, de qualquer ser humano é sua cultura, é onde que ele pode falar do passado, é aonde que ele têm os remédios, têm as histórias, é o que une o ser, a sua cultura, e cultura envolve religião, envolve tudo. Tanto que até hoje os terreiros de umbanda e candomblé são atacados, tem essa briga no mundo todo, a briga dos mulçumanos com o judeus, essa coisa toda que continua essa guerra, né? E, a gente vai ver que no início do século, ali, junto com o modernismo, pouco antes que o modernismo, é..., a cultura brasileira, ela ganha força na Pequena África, né?, ela ganha força, se organiza, já com o negro livre, depois da abolição, ela ganha força, ali, nessa área do Estácio, a Pequena África, junto do negro. E é tão importante isso, porque quando, é, havia proibição, teve uma proibição da cultura negra, a cultura negra não podia ser manifestada em hipótese alguma, e a polícia quebrava os terreiros e prendia quem?, prendia os sambistas e prendia as mães-de-santo. E quando o negro começam a votar, os políticos vão procurar quem?, as mães-de-santo e os sambistas, os pais-de-santo. Então, a pauta da cultura é que deu a existência pra gente, né? A questão do racismo no Brasil, ela nunca teve dentro das pautas políticas, nem o partido de esquerda, né? O movimento negro no Brasil trabalhou sozinho, foram os negros que lutaram sozinhos, que criaram o movimento, né, e que tão lutando até hoje. A gente falava que a questão do racismo no Brasil, era uma questão de luta de classe. E não é. E não é só isso. Lógico, lógico que tem dinheiro envolvido. A gente pode muito bem, é..., o livro do Flávio Gomes, fala que a base da economia moderna, europeia, foi feita com trezentos anos de escravidão. Então resolvi escrever esse livro, Desde que o samba é samba, pra também trazer Ismael Silva, Brancura, Bide, esse pessoal que inventou uma nova música. A primeira música popular brasileira. As outras estavam todas vindo de fora. O samba nasce assim, né? Realmente criada no Brasil, no Estácio, dentro dos terreiros de candomblés e umbanda. Na verdade, a umbanda e o samba nascem dentro dos terreiros de candomblés. Lógico que já havia antes, dentro das irmandades, essas irmandades que tinha negras, das igrejas negras, já havia manifestação da umbanda. Mas ela pega e ganha força no início do século. Tem até o Movimento Modernista, Mário de Andrade,

a procura pelo homem profundo, que seria a cultura indígena e o negro, né? Ele vai para o Rio de Janeiro, o Mário de Andrade, ele conhece Ismael Silva, ele vai para lá, leva o Manoel Bandeira, leva o Drummond para conversar com esse povo e nasce o samba junto com o modernismo.

PPGEL (José): O significado da pobreza na sua arte está expresso pela personagem e pela linguagem. Como foi construir o Cabeleira? Nesse diálogo direto com o romance de Franklin Távora (de 1876), O Cabeleira, o primeiro bandido da Literatura Brasileira. Fala pra gente um pouco sobre esse personagem.

Paulo Lins: Na verdade, quando a gente vai escrever um livro... Eu fiquei um bom tempo aí. A Alba Zaluar, que faleceu ano passado, a antropóloga. Era uma pesquisa aplicada na Unicamp, eu era assistente de pesquisa dela e entrevistamos umas pessoas ligadas ao crime. Então, tava, como eu falei, tava, fazia trinta anos da poesia concreta, tava no momento todos vivos. O Drummond tava vivo, o João Cabral tava vivo, o João Ubaldo Ribeiro tava vivo, o Leminski tava vivo, né? E, eu tava ali, militando na poesia, na poesia independente, né? Tinha acabado o movimento da poesia marginal. Depois veio a poesia do xerox, do mimeógrafo, e depois veio a poesia independente, quando, aí, os poetas começam a produzir seus próprios livros. E, tinha acabado a ditadura. Então, as expressões, aí iria surgir um monte de coisas, como surgiu um monte de coisas, sobretudo nas favelas. Também é importante frisar isso. E, ali eu anda atrás do Paulo Leminski, ia pra lá. Nas palestras do João Cabral de Melo na faculdade. O Drummond tava ali, andando, fazendo os poemas dele, escrevendo, né? Ele escrevia no Jornal do Brasil. Tudo muito pulsante, né? É, Antonio Candido tava vivo, produzindo. Roberto Schwarz que, na verdade foi ele o pontapé, o segundo pontapé pro Cidade de Deus ser lançado, tava escrevendo, tava na ativa, dando aula ainda, na Unicamp. Eu fui fazer um curso na parte de pós-graduação em Linguística aplicada, eu adorava linguística, ainda adoro, justamente pra descobrir a linguagem. Então, sabe aquela coisa da vanguarda ainda estar em falta. Tinha..., o Leminski tinha acabado de escrever é, O catatau. Tinha saído aquele livro do Haroldo de Campos, Galáxias. Então, todo mundo falava como é que eu vou escrever esse livro, que linguagem eu vou usar. Todo mundo falava que eu tinha que ser de vanguarda, que tinha que ser, que eu tinha que escrever uma coisa diferente, é, com números. Ah, escreve com números, só pra ser diferente, pra ser vanguarda. Escreve só com personagem, número um, número dois, número três. Escreve parágrafo, um parágrafo só. Faz uma coisa assim, e tal. E eu to vendo a poesia ali, e tal. Eu comecei, é... Eu era muito mais o animal poético, eu lia muito mais poesia, porque eu tava falando de poesia, li O Chacal, lá no CEP vinte mil, no círculo voador, aquela coisa da poesia. Na universidade, todo mundo escrevendo, eu estava na UFRJ, nessa época, era estudante da graduação. E, depois, quando eu li José Lins do Rego, quando eu entrei naquela linguagem, né, regional, vamos dizer assim. A linguagem de José Lins do Rego, Fogo Morto. E eu fiquei assim pensando, e conversando. Morava na Cidade de Deus, e tal, aquela linguagem, da favela, a gíria da favela. Eu falei assim, não, o narrador, ele vai ser, vou tentar fazer uma linguagem poética, o narrador, e os personagens vão falar o discurso direto e pode ser a linguagem da favela. E até o narrador, de vez em quando, ele pega, em terceira pessoa, ela pega, ele entra na linguagem da favela. Ele vai entrando, vai entrando, vai entrando, no fim ele tá falando quem nem os bandidos, as pessoas que moravam na favela. Então, assim, foi difícil para tomar essa decisão. Mas aí tinha aquela coisa do Guimarães Rosa também, né? Guimarães Rosa ainda era uma coisa mais recente, eu estava estudando na faculdade Guimarães Rosa. Ao mesmo tempo tinha lá, voltava, a poesia concreta trouxe muita coisa pra gente, né? Baudelaire, Ezra Pound e Maiakóvski, Dostoiévski, aquela coisa de ter que ler esses sujeitos todos pra descobrir minha linguagem. E José Lins do Rego me ajudou muito nisso, em Fogo Morto, sobretudo. Eu peguei, eu roubei tudo do Fogo Morto, eu escrevi o livro em três partes. Coloquei um personagem, um

Dom Quixote, um personagem que atravessa três histórias, que é o Buscapé, né?, e que vai narrando, que é o narrador, justamente que é o (inaudível) o ponto de vista dele e fiz a história assim, mudando e trabalhando. Em cada década, são três décadas, são trinta anos de Cidade de Deus, eu mudei, fui mudando a linguagem de acordo com o que se falava. Uma loucura.

PPGEL (FÁBIO BARRETO)

Emerson da Cruz Inácio, professor da USP, é meu orientador. Questões ligadas a gênero, especialmente LGBTI, fazem parte de suas investigações. Vou trazer uma passagem de um artigo dele, o “Literatura e sexualidades: o que pode o corpo”, publicado na Revista Alere, da Unemat, ligada ao Programa de Estudos Literários da UNEMAT, para tratar sobre questões ligadas ao corpo... Segundo Emerson, “literatura e sexualidades, seja em que dimensão for, mais ensejam diálogos que necessariamente se excluem como campo de saber e poder distintos” (INÁCIO, 2011, 101-102). Na esteira de Inácio, é preciso, endossando as reflexões desta pesquisa, “garantir que todos tenham direitos, mesmo, ao biscoito fino da literatura” (INÁCIO, 2011, 113). Personagens como Silva (que representa Ismael Silva) e Almeida (que é Hilária Batista de Almeida) têm relevância para formação do samba.

Peço que você fale sobre a mistura entre pesquisa (real) e ficção (literatura) no romance, dividindo minha pergunta em duas partes: 1) sobre questões relacionadas à Ismael Silva e homossexualidade (no romance, vou lembrar duas passagens: em diálogo com Bide e Brancura, quando Silva, ou Ismael Silva, põe melodia na letra do amigo que estava saindo do relacionamento com Ivete, em certo momento afirma que o corpo ser “dele e ele dá pra quem quiser”)... Muitos capítulos à frente, o narrador afirma: "Quem diria que aquele sífilítico, homossexual, negro, pobre iria trabalhar com o maior cantor da época" ... (e aproveita comenta sobre Mário e as aventuras sexuais com marinheiros e Ismael na noite carioca); 2) Sobre Tia Ciata (que vivencia o como Miranda o ano de 1928, mas segundo consta faleceu em 1924, devendo-se o fato de você ser um ficcionista ter liberdade para trabalhar com essa questão).

Paulo Lins: (risos...) A questão da homosssexualidade de Ismael Silva e Mário de Andrade, eu achava que o Brasil tinha que saber que o pai do samba brasileiro e o pai do Modernismo brasileiro, eram, são homossexuais. E eu fiquei muito na dúvida de entrar nessa questão. Mas, como até tá havendo muita agressão aos homossexuais e eu tava em dúvida e eu não sabia que Ismael Silva era homossexual, quem me falou foi Elton Medeiros. Ele falou e me pediu, olha, não fala que fui eu quem te falei. Depois que eu morrer você pode falar. Então, como ele faleceu ano passado, eu posso falar. Eu estava fazendo uma entrevista com o Elton Medeiros, na minha casa, eu levei ele pra minha casa. Tava eu, Marcelo Paixão e Flávio Gomes, entrevistando o..., e João Baptista. João Baptista que foi meu professor de samba na universidade, João Baptista Vargas, que me ajudou muito com esse livro, minha pesquisa. E, eu fiz até um curso de samba na universidade, como optativa, sobre samba pra escrever esse livro. Uma pessoa queridíssima, manda até um abraço para o João Baptista Vargas. E, ele que me levou até o Elton Medeiros. E eles falaram sobre essa questão da homossexualidade, e eu tava em dúvida se colocaria isso, porque, pra que colocar isso, né?, pra que colocar, porquê motivo vou colocar. Eu tava morando em São Paulo, aí eu fui no Rio e fiz essa entrevista e tal. Quando eu cheguei, é, ali na Paulista, eu saí ali no metrô e teve uma agressão a um homossexual, um sujeito com uma lâmpada, daquelas lâmpadas grandes, uma lâmpada. Esse fato foi muito discutido. Ele atacou dois rapazes que vinham abraçados, um casal que vinha abraçado. Eu falei assim não, eu tenho que botar isso, tenho que falar sobre essa questão. E, eu acho que o Brasil precisa saber que, que a modernidade precisa saber, não só a modernidade brasileira, a contemporaneidade brasileira, que nós somos modernistas. Teve vários movimentos literários, mas nós somos ainda, nossa base está no modernista, que é o movimento mais importante, mais perto da gente. Então eu fui

e, e por outro lado, a questão da homossexualidade, eu comecei no Estácio. Eu nasci no Estácio. Nasci e tinha ali, perto da minha casa, na rua Maia Lacerda, tinha um bar que, quando a gente saía, eu tinha sete pra oito anos, começando a sair de casa, pra ir à padaria comprar pão. Minha mãe falava que eu não podia parar perto de um bar, que o bar funcionava vinte e quatro horas. Não podia parar perto do bar, não podia receber bala de ninguém dali, não podia falar com ninguém, não podia, ah, só passar correndo, eu passava correndo ali. E eu olhava lá pra dentro e tinha sempre um samba, tudo escuro, assim, né?. Com o passar tempo, eu fui descobrindo, fui saber que os bandidos que estavam ali eram Nelson Cavaquinho, era Cartola. O próprio Ismael ia ali, né? Era o lugar do samba. E a questão da prostituição, né?, o Estácio, ali tinha a zona do baixo meretrício. Então era uma coisa muito visível, até pra gente que era jovem. Eu vivia entre as prostitutas, eu nasci, eu fui criado nesse meio, que respeitava muito as crianças. Mas você vai crescendo, você vai vendo, e depois, quando você fica mais velho, você começa a rever seu passado e vai ver o lugar onde você estava. Então, é..., e Tia Ciata? Tia Ciata já, ela vem dignificar, de uma certa forma, ela vem dignificar, dignificar, não. Ela vem proteger de uma certa forma a umbanda e o candomblé, porque o marido dela, era, ele era funcionário do governo, e tal, e na casa dela tudo podia funcionar, né?, porque a polícia vinha quebrando mesmo. Não podia funcionar terreiros de umbanda nem de candomblé. Isso que fazem hoje, atacando os terreiros, o Estada fazia isso, né? Hoje os evangélicos fazem isso, atacam os terreiros pra destruir. Quanto mais você tirar a cultura do povo, né?, você deixa ela mais fraca. Eu me lembro que eu fui agora, agora, não, deve ter uns dez anos eu fui à Guadalupe, no Caribe, e eu cheguei lá, vários negros e não tinha nada, nenhuma cultura africana. Não tinha um batuque, não tinha nada, não tinha nada. Foram só os franceses. Eles são negros, são tratados como pessoas de segunda classe, como aqui no Brasil, né?, e não têm nenhuma relação com a África. E aqui nós temos, né? Aqui nós temos e isso é muito importante de unir, de fazer frente pra poder se tornar um povo mais forte, com mais conhecimento. E as mães-de-santo e os pais-de-santo trabalharam nisso, né? Lógico, que dentro do movimento negro tem tipo Lélia Gonzales, Abdias do Nascimento. Nós temos várias pessoas de dentro do movimento, eu citei só dois, pois posso esquecer algum, mas o movimento é mais forte, mas os pais-de-santo e as mães-de-santo foram os primeiros. Os primeiros, não, mas sempre tiveram a frente de manter a cultura africana no Brasil.

PPGEL (JOSÉ)

Sobre *Cidade de Deus*: Periferia e violência são dois pontos centrais e bastante contundentes no seu romance, a partir de um narrador que não cessa em nos colocar diante da brutalidade e da tensão em se viver em Cidade de Deus. Mais que um bairro do Rio de Janeiro, um recorte do Brasil, contrastado ao silêncio atroz de um mundo abandonado pelos aparelhos de Estado e por Deus. Gostaria que falasse um pouco desse narrador (gostaria que você explicasse pra gente como foi essa experiência de escrever esse livro a partir de relatos, né? Porque assim, a gente sabe que a arte, ela nos coloca em contato direto, mas às vezes a gente não tem uma noção do que é essa realidade. E você, uma pessoa que não só esteve presente, mas nasceu, conviveu em alguns locais, Cidade de Deus e Estácio. Mas não só esteve presente, mas você também participou dessa construção através de entrevistas, enfim, esteve ali colhendo diretamente da fonte esses diálogos. Gostaria que você explicasse pra gente como que foi essa experiência, periferia e violência enquanto um local que o Estado praticamente deixou a coisa rolar solta, né?).

Paulo Lins: É, a, as favelas são os quilombos modernos né?, todo mundo fala isso. Era uma coisa assim, na minha vida que não combinava muito com minha vida acadêmica, né?, não tinha. Eu tava estudando teoria literária, eu tava indo pra Curitiba encontrar com o Paulo Leminski, o Chacal. Depois eu passei a vir pra São Paulo encontrar o Roberto, coisas de editor,

essas coisas, eu vim fazer uma pós-graduação. Eu não tinha nenhuma referência, eu não conhecia Carolina Maria de Jesus, pra vocês terem uma ideia. E, fazer um romance, praticamente contando a história da minha vida foi muito difícil, mas ao mesmo tempo a literatura brasileira me dava isso, né? Guimarães Rosa me ajudou muito, é, Lima Barreto me ajudou muito. A minha intenção era que... Eu não sabia se o livro ia ficar bom ou ficar ruim. E a preocupação de ser literatura. Porque, na verdade, eu ia fazer um relato. Eu não ia fazer um romance. Quem deu a ideia de eu fazer um romance foi o Roberto Schwarz, que a Alba Zaluar trouxe aqui pra São Paulo, né?, o livro pra ele ler. Ele demorou um ano pra ler duzentas páginas que eu tinha escrito. E ele pegou e me ligou, ligou lá pra Cidade de Deus e falou que gostou muito do livro, desculpa a demora, eu tinha um monte de coisas pra fazer, ele trabalhava muito e me trouxe o livro. Ele falou assim, você quer vir aqui pra São Paulo, eu quero conversar contigo, quero te conhecer. Eu já estava desistindo do livro, e ele pegou e...., eu vim aqui, atravessei a Dutra, eu vim de ônibus. Ele queria pagar minha passagem de avião, queria que eu viesse. Ele foi me pegar na rodoviária, me levou pra casa dele e começou a conversar comigo sobre literatura, não como, sobre como eu deveria escrever Cidade de Deus. Ele não, ele não falou nada. Ai começou a falar do Cacasó, começou a falar de literatura, de teoria, começou a falar aquelas coisas. Eu tava ali. Eu era estudante de literatura, estava muito afiado, né?, porque eu estava estudando. E no fim ele falou assim, olha, faça do jeito que você quiser, mas, ponha sentimento. E pegou minhas duas mãos, e falou isso. Ai, de lá pra cá, eu falei assim, bom, é só botar sentimento e deixar a linguagem fluir, essa linguagem que tô acostumando a falar, de fazer, né? Eu tô falando de Cidade de Deus ou tô falando de Desde que o samba é samba, eu não sei. É de Cidade de Deus que eu tô falando. Ah, tanto faz. Então, foi isso. O Desde que o samba é samba saiu mais, né?, porque eu não tinha tanto compromisso com o mundo acadêmico, porque na verdade Cidade de Deus, ele teve. Eu tive no mundo... É, Cidade de Deus, ele veio de um projeto de pesquisa antropológica. Então, eu tinha compromisso muito com o mundo acadêmico. Então, foi difícil, eu escreveria numa linguagem formal, escreveria numa linguagem acadêmica, escreveria como deveria escrever. Quando o Roberto deu essa deixa pra mim, né?, ai eu peguei e comecei a copiar o Guimarães Rosa. Comecei..., eu roubei muito, roubei. Tem uma parte, tem uma parte da criança, que eu mato uma criança, descrevo a morte de uma criança. E, no Crime e Castigo, o Gemilikov, Gremilikov, não, o Raskólnikov, o personagem que mata lá, a pessoa. Eu peguei, né, aquela parte, como ele faz aquela morte, do Dostoievski, é, peguei e copiei, eu batia à máquina, eu peguei e copiei tudo a mão, são duzentas páginas, daí ele vai descrevendo, no Crime e Castigo, como ele mata a, esqueci o nome da personagem. Quando ele mata aquela personagem. E, eu peguei e copiei tudo a mão e fui botando sinônimo, demorei um mês para fazer isso, fui botando sinônimo e tal e tal, e botei na linguagem da favela, que fala na favela, e botei no livro. Ai eu até brincava com o Roberto, falava, olha, táí, se o crítico não gostar, falar mal, eu mando ele resolver com o Dostoievski. Ai eu fui fazendo, fui pegando, incrementando, roubando, fui colando, né? Ai tem até um texto que eu ouvi agora, do Mário de Andrade, que fala que roubou de todo mundo, copiou texto e tal, copiou o Brasil. Eu fiz a mesma coisa. Eu pegava os poemas, os escritores que eu gostava, os poemas que eu gostava, eu pegava e começava a fazer. Pegava um texto, por exemplo, do Crime e Castigo, né?, e pegava do Guimarães Rosa, por exemplo. Pegava do Guimarães Rosa e colocava na linguagem do texto normal e colocava no meu português, no português da favela, sabe?

PPGEL (Fábio): Vou transitar pela literatura entre o rap dos Racionais MCs e seu romance Cidade de Deus, Paulo Lins. Em Cidade de Deus, ambientado entre os anos 70 e 90, apresenta um cenário de opressão a que são submetidas as pessoas das comunidades – quer de um sistema socioeconômico excludente (que tem, em uma perspectiva a Foucault, tem do Estado excessiva repressão), quer da violência do crime organizado. Em um dos recortes possíveis que sua obra

permite, temos Inferninho²¹ dizendo que se, sua mãe estivesse viva, “quem sabe era otário de marmitta e caralho, mas ela não tá, morou? Tô aí para matar e pra morrer” (e mais à frente) “não seria otário de obra” ou como Cosme, muito à frente, dizendo pela Fernanda, mulher de seu amigo, viraria otário... Isto é, que para quem nasce na favela, a imposição da realidade é forte, ou se vira trabalhador de pouca renda ou entra pro crime. Em Racionais, essa questão dual também aparece. Em Vida Loka Parte 2, “Tempo pra pensar, quer parar? Que cê qué? Viver um pouco como rei ou muito como um Zé?” Apesar de ser tema recorrente quando se discute suas obras, você poderia falar sobre essa questão? E aproveitar para falar sobre o rap como literatura?

Paulo Lins: É por isso que eu falo que a cultura é a coisa mais importante de um povo. É aonde que ela aglutina, ela junta as pessoas e cria (...), que pode falar, que pode dar diretrizes. É, tudo começa ali, nos anos oitenta, embrionário, tava começando. Essa coisa que aconteceu, no Brasil, foi muito importante, do lado social, do fazer poético. É, você vê que a literatura marginal, a literatura de mimeógrafo, a literatura independente, que eu participei, não tinha participação, nem de mulheres, eram poucas mulheres que escreviam, que tava na rua, que tava militando. Algumas poucas mulheres que tavam nesse... Na poesia marginal, na poesia independente, também. E acaba a ditadura, ai começam os movimentos nas favelas, associação de moradores. Começa a..., ai teve aquele rock dos anos oitenta, né? A coisa já estava se movimentando, né?, a poesia periférica, das favelas de São Paulo. As mulheres tavam, já, escrevendo, escrevendo livros. Aparecidas as editoras, né?, que publicavam livros, pequenos livros de..., as pessoas passaram a publicar. Antigamente era só poesia, depois passaram a publicar contos, começou a publicar romance. E a favela, em si, essa consciência política, né?, ela já tava ali dentro. A associação de moradores, esse pessoal trabalhou muito nas favelas, pessoas que moravam nas favelas e que não moravam nas favelas. Os professores. Discutiam-se muito isso na sala de aula. Professores são uma coisa assim muito importante, tanto é que são maltratados, sobretudo os professores da rede pública. E essa consciência sempre teve. Essa consciência política, de sua condição, o negro sempre teve, desde que, desde o começo do Brasil. Foram muitas guerras, desde lá de Zumbi, desde de Dandara e até hoje continua, né? Isso deveria, já deveria ter tido um fim. E, os sambistas, os sambistas, eu não vejo nenhuma diferença Ismael e Emicida, Cartola e Mano Brown, entende? Não vejo. Eu não vejo nenhuma diferença entre Lélia Gonzales e Mãe Meninha. São pessoa que trabalharam na causa negra, né? Tem consciência, tiveram consciência do que representam na sociedade, da escravidão, dessas coisas. Estamos ai, na luta. Agora, a tendência nossa, não é a violência, não é. A tendência do povo negro, a maioria se sujeita a situações que a elite branca dá, né? Uma pessoa pegando uma arma, a pessoa pra pegar numa arma e dar um tiro na polícia, ou fazer um assalto, a gente já sabe na favela quem vai fazer isso. Geralmente, por exemplo, eu vou fazer aqui uma coisa que eu faço, bem marxista, bem marxista que é a divisão de classes, que é da favela, né? Você tem ali em cima, no topo, você tem ali, filhos de militares de baixa patente, com salários curtos, com recursos, não digo, assim, desempregado; filhos de profissionais mal-remunerados, profissionais, pintores, motoristas, que não foram mandados (...). Logo abaixo, vem ai os serventes. Se tem o pintor, ele é o servente de pintor, servente de pedreiro. Ele não é motorista, é o trocador. São aqueles funcionário que também se conseguiram manter no emprego. Logo abaixo, ai vem aquelas, as empregadas domésticas. Uma grande (...). E quando a mãe trabalha. Têm pai e mãe. A família têm pai e mãe, as empregadas domésticas deixam os filhos pra poder ir trabalhar. Não pode levar os filhos pro trabalho. E quando levam, correm o risco de ser assassinados, como esse

²¹ Nas edições revistas e atualizadas, algumas personagens foram renomeadas, como já salientado ao longo do texto. Assim, Cabeleira foi rebatizado de Inferninho nas edições seguintes à de 1997. Todavia, a personagem que morre queimada é a avó de Cabeleira/Inferninho, e não a mãe, como afirmou o professor Fábio Barreto.

menino que morreu no elevador, né? Então as crianças ficam soltas. Então quando o pai, quando tem pai. Quando a família é constituída por pai e mãe, família organizada por pai e mãe, e a mãe tem que sair pra trabalhar, ou pai não pode ficar com as crianças, a criança fica solta, né? Ai começa a classe de baixo, base, a classe de baixo da favela, que são os profissionais que não conseguiram entrar no mercado de trabalho e que vivem de pequenos serviços na favela, que são camelô, que vivem nas ruas (houve um corte na resposta do entrevistado e a retomada se dá na pergunta aberta aos telespectadores).

Divanize Carbonieri: Paulo, como você vê a questão das personagens femininas em Cidade de Deus e Desde que o samba é samba? Me parece que no segundo romance as mulheres têm um espaço maior. Por quê?

Paulo Lins: É, o samba... O Cidade de Deus, ele é focado na violência, né? E diferentemente de hoje, a mulher não participava muito da violência. Era uma coisa masculina desde sempre. Essa violência física, essa violência armada. Hoje não. Hoje, dentro de algumas organizações, é, de algumas organizações criminosas, vamos dizer assim, já têm mulheres. Tem a turma feminina do PCC, mulheres que dão tiros. Hoje já têm. Se você for escrever um livro hoje sobre violência, tem muito mais participação de mulher do que tinha nos anos 60, nos anos 70 e nos anos 80. É, dentro da comunidade negra, vamos dizer assim, da comunidade afro, a mulher tem um papel muito importante, né?, que não tem na comunidade branca. Por exemplo, mulher, na religião católica, por exemplo, ela não pode ser padre. Ela vai ser freira o tempo todo. E dentro da nossa religião, da religião do candomblé, da umbanda, existe uma participação, são inúmeras as participações, que dominaram os lugares. Todo mundo lá, até hoje. Você vê a mãe Menininha, que já morreu há muito tempo, tivemos agora a mãe, esqueci o nome dela. Então, quando você junta, é, você vai trabalhar com cultura, vai trabalhar com ensinamento, seja ele qual for, a mulher tá presente. a mulher tá muito mais presente, né? Mas dentro da violência, não tinha a participação feminina, não tinha mulher trabalhando na criminalidade. O máximo que as mulheres faziam, eram fazer furto. E mesmo assim, em supermercado, quando faltava comida em casa. Agora pra uma mulher pegar, meter a mão numa (...) e descer a favela pra dar um tiro, não tinha isso. Quem fazia a criminalidade, inclusive a guerra entre quadrilhas eram homens, né? Teve participação da mulher nas lutas nos quilombos, ai teve sim. Estou trabalhando com isso agora. O Flávio Gomes. Eu sempre cito Flávio Gomes porque ele é meu consultor para assuntos de escravidão e de África. A participação da mulher, inclusive na abolição, nos quilombos é muito grande e isso não tá muito na história. Eu estou trabalhando agora com isso, terminei um trabalho agora e to vendo a figura de Quendê (?), por exemplo, de outras mulheres, têm várias mulheres participando. Mulheres negras, africanas, todas abolicionistas. Agora, Desde que o samba é samba, não, (...), a mulher, dentro da cultura negra, ela é muito respeitada, muito respeitada, né? Por exemplo, você vê, você vê a figura do Cartola, por exemplo, é, de pessoas assim, desses sambistas, memoráveis, né? A dona Zica, o papel da dona Zica é muito importante dentro da cultura da mangueira, das reuniões, sabe, então em Desde que o samba é samba isso fica evidente. Tia Ciata vai ter ali um papel fundamental, né? Agora, na violência..., agora, infelizmente, que a violência cresceu muito mais, tá muito pior, já tem participação da mulher (...)

PPGEL (José): Estamos chegando ao final da nossa Live. Pedimos ao Paulo para fazer as Considerações Finais.

Paulo Lins: Ah, eu acho assim. Eu vendo hoje a literatura brasileira. Eu sou casado com uma escritora, Flávia Lins, amiga da Divanize, foi ela quem me apresentou a Divanize. É, não só a literatura, ela tá muito mais democrática, vamos dizer assim, né? Muita gente escrevendo,

participação das mulheres muito grande, junto comigo, né, já nos anos 80, a comunidade, o trabalho social, o vestibular pra negro descendente, a produção de biblioteca nas favelas, a literatura marginal. Então, o Brasil, deu uma transformada muito grande, né? A literatura, ela, a literatura deu uma, ela se ampliou, né? Hoje você vê martelinho de ouro, por exemplo, um clube de mulheres que escrevem, pequenas editoras. Então a literatura tá muito mais próxima de todo mundo e tá muito mais democrática. Tem muita mulher escrevendo, tem muito favelado escrevendo, pessoas da favela escrevendo, e isso é que é importante. E vai crescer mais, isso que é interessante.

PPGEL (Encerramento com Edson Flávio): Agradecemos ao Paulo Lins. Agradecemos aos parceiros e aos nossos internautas.

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

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

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