

VIOLÊNCIA E RAP EM CIDADE DE DEUS: SOBRE A REPRESENTAÇÃO DO OUTRO NA LITERATURA BRASILEIRA

Marcelo Tadeu Schincariol (University of Colorado)

RESUMO: O artigo parte da análise de uma experiência literária contemporânea que tem como centro a representação da figura do marginalizado, nos sentidos social, econômico e geográfico do termo. Trata-se de *Cidade de Deus*, de Paulo Lins. A complexa solução formal encontrada para o romance, estreitamente ligada ao tema da violência, permite questionar a possibilidade de um “bem-sucedido” tratamento estético – concebido nos moldes *despojados* previstos pelas tendências literárias contemporâneas – quando não existe uma fronteira muito clara entre o escritor e o *outro* a ser representado na literatura.

PALAVRAS- CHAVES: literatura brasileira contemporânea– romance brasileiro – representação da violência

ABSTRACT: Brazilian writers have been challenged to avoid a sentimental or paternalistic treatment when it is time to represent the subjectivity of the poor, humble and oppressed ones. By appealing to the language of music, *Cidade de Deus*, controversial Brazilian novel written by Paulo Lins in 1997, seems to challenge the contemporary literature trends, in which short and elliptical forms are privileged. The complex architecture of the novel and the way violence is represented lead to a central question in this article: would the short and controlled forms in literature suppose an irreducible distance between the intellectual and the subject he is dealing with?

KEYWORDS: Brazilian literature – Brazilian novel – violence - marginalization

INTRODUÇÃO

Abordar por meio da literatura a subjetividade do humilde, do pobre entendido como classe oprimida e marginalizada, tem imposto barreiras muitas vezes intransponíveis a escritores em busca de uma solução formal que evite uma atitude sentimental ou paternalista. Tal desafio, que ao longo da história da Literatura Brasileira torna-se mais gritante no chamado *Romance de 30*, constitui uma das principais marcas da nossa literatura contemporânea.

Sem que este seja um mecanismo propriamente novo, a literatura brasileira contemporânea revela um intenso movimento em direção à pulverização dos gêneros literários, num processo em que, não somente estes, mas também a distinção entre alta e baixa linguagem são comumente postos em xeque. Nesse movimento que retoma a discussão sobre o que deve ou não ser objeto de literatura, e que aponta, em princípio, para a inclusão das *diferenças*, nota-se um particular empenho em tratar do oprimido, do marginalizado; porém de um modo que não incorra em vitimização. A solução mais frequente, nesses casos, tem sido o despojamento, travestido de contenção da

linguagem ou então elipse. É paradigmático, nesse sentido, *Resumo de Ana* (1998), de Modesto Carone, em que a riqueza das narrativas sobre Ana e Ciro, duas figuras humildes da cena paulista e brasileira, deve-se ao estilo enxuto que as aproxima do resumo, provocando a impressão de ficção no limite. Apontando para a mesma direção, desta vez na poesia, Francisco Alvim, em *Elefante* (2000), compõe um quadro a ser preenchido com informações sobre a sociedade brasileira - e nele as relações de exclusão - em que a elipse, como que levada ao grau máximo, é o procedimento central.

A dificuldade em tratar do marginalizado tem sido abordada por grande parte da crítica a partir de dois pressupostos - assumidos de maneira mais ou menos consciente - que podem resultar em equívoco: o de que haveria sempre uma distância claramente marcada e delimitável entre o escritor e o *outro* a ser representado na literatura; e também o de que, voltando-se para as convenções literárias a seu alcance, o escritor encontre na literatura propriamente dita a solução para os problemas de expressão artística.

Tabalhar como assistente em uma pesquisa etnográfica coordenada por Alba Zaluar e receber financiamento para que pudesse fazer literatura teriam permitido a Paulo Lins um distanciamento a partir do qual o marginalizado passaria a ser visto, não obstante convivesse de perto com muitos dos seus entrevistados. Lins tinha nas mãos experiências pungentes cuja transposição para a esfera da ficção não se deu de maneira tranquila, possivelmente pelo meio-fio entre ele e a marginalidade tomada como tema, *outro* que é em grande parte ele mesmo, e são os próprios mecanismos de expressão literária. Como forma de contornar a dificuldade de encontrar o tom certo para a narrativa, o autor já chegou a mencionar, em suas declarações, a busca de algum tipo de inspiração na tradição, mais propriamente na leitura de clássicos, dentre eles Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Carlos Drummond de Andrade e também Machado de Assis. Sem pudor, tenta assim relativizar o caráter original de *Cidade de Deus* e, num sentido mais amplo, da própria criação literária.

A tão conhecida afirmação de que um escritor não tem domínio sobre os sentidos produzidos pelo seu texto ganha em Paulo Lins um viés particular: tampouco tem total consciência dos mecanismos de construção que utiliza para produzir os efeitos desejados. O apego à tradição literária por parte de Lins revela-se um mecanismo capcioso, já que as referências a ela mascaram a solução estética real de *Cidade de Deus*, que vem da música.

Ainda que a modéstia do escritor possa sugerir o contrário, o fato de ter-se utilizado de tais referências literárias não lhe tira o mérito de romancista, nem o distancia de seus pares. Os trechos pretensamente colados, plagiados ou em que se inspirou, são articulados no romance de tal modo que deixam de ser o que eram, perdem suas referências originais, e adquirem estatuto e significado literários totalmente diferentes. *Plágio* e *cópia* certamente não são os termos mais apropriados para se referir a esse processo de criação literária, que busca inspiração em outro domínio de expressão artística, lembrando muito o *sampling*, recurso bastante utilizado no campo da criação musical. No universo da música, *samplear* significa fazer uma gravação de pequenas seções ou partes individuais de melodias ou músicas existentes e utilizá-las em uma nova composição. Embora de início tenha sido uma questão um tanto controversa no meio musical, o recurso do *sampling* deixou de ser considerado simples plágio, e sim técnica capaz de revelar a criatividade daqueles que conseguem elaborar

obras originais a partir de elementos já existentes. No caso de Paulo Lins, não se trata simplesmente de recortar e colar trechos de outras obras, mas de retrabalhá-las literariamente, tarefa bem mais complexa que, a julgar pelo resultado final do romance, revela seu talento de escritor.

A COMPLEXA NARRATIVA DE *CIDADE DE DEUS*

Cinco anos após o bem-sucedido lançamento de *Cidade de Deus*, a Companhia das Letras publica uma segunda edição do romance, revista por Paulo Lins. Explicitamente marcada, em termos gráficos e de *marketing*, pelo sucesso de público e crítica do filme homônimo dirigido por Fernando Meirelles, ela revela um trabalho de revisão que se marca, antes de mais nada, pelo corte progressivo de passagens narrativas, que se intensifica na terceira e última parte do romance. A segunda edição mantém, entretanto, a estrutura não-linear da versão original do romance, que, além de construir-se em um emaranhado de tramas que nem sempre se cruzam, marca-se pela diversidade de procedimentos narrativos e linguagens.

Os mais desconfiados das relações entre arte e mercado, encorajados por uma certa controvérsia em torno do talento literário de Paulo Lins, atribuiriam sem hesitação os *cortes* realizados pelo autor a exigências do mercado editorial, sobretudo quando se considera que o romance foi publicado, nessa nova versão, em países da Europa. Uma leitura atenta da segunda edição de *Cidade de Deus*, entretanto, (des)vela mecanismos por meio dos quais Paulo Lins teria tornado a narrativa mais ágil – sobretudo a terceira parte -, e num certo sentido mais comercial, sem que com isso alterasse ou suprimisse o procedimento fundamental que estrutura a *dispositio* literária do seu romance.

Em meio a uma narrativa conturbada que se constitui em um emaranhado de tramas, e em que, como bem observa Rodrigo Lacerda, os eixos dramáticos não são tão evidentes (Lacerda 1997:5), é curioso notar alguns trechos que, por diferentes razões, destacam-se dos demais.

O primeiro desses trechos – tendo aqui como referência a primeira edição do romance - encontra-se à página 18 e chama a atenção por sua escrita em prosa corrida - único parágrafo de vinte e quatro linhas, numa sequência encadeada de vírgulas - que, além de introduzir um ritmo novo de leitura, insere o leitor no universo dos moradores de *Cidade de Deus*. Paulo Lins consegue reunir hábitos, costumes, crenças, cacoetes, enfim, marcas de comportamento desses moradores que, reunidas, constituem um universo rico em informações e detalhes. Destaca-se ainda o uso frequente da aliteração- “restos de raiva de tiros”; “dentes cariados, catacumbas encrustradas nos cérebros, cemitérios clandestinos” -, que confere à passagem um certo tom poético.

Outro exemplo de trecho em prosa corrida encontra-se à página 102, o qual, de certa forma, interrompe o fragmento narrativo que tem início com a cena do piquenique no Bosque dos Eucaliptos, na qual Barbantinho, Busca-pé e seus amigos despedem-se das férias. Trata-se de uma sequência de frases justapostas - supostamente dos participantes do piquenique, como se tivessem sido retiradas de uma conversa descontraída entre amigos - que compõem o universo infantil dessas personagens. Dele fazem parte os heróis dos seriados de T.V. - “Super-Homem era o mais forte de todos os super-heróis, mas se o National Kid quisesse o derrubava mole, mole” - , brincadeiras infantis - “Tudo o que eu falar tu fala guei” - , não escapando a paixão pela professora

mais bonita da escola - “Dona Vera era a professora mais bonita da escola, um dia eu sonhei que ela era a minha namorada”- , e o questionamento do velho papo da cegonha - “Esse papo de cegonha é mentira, a gente sai é da xereca da nossa mãe”.

Logo após o episódio em que a noiva de Mané Galinha é estuprada por Pequeno, por quem Mané passa a nutrir ódio incontrolável, encontra-se outro trecho em prosa corrida em terceira pessoa, no qual se faz referência à infância de um garoto prestativo, obediente e trabalhador, que era também o melhor aluno da escola e o mais bonito da turma. Tal passagem, por seu conteúdo e posição no romance, parece referir-se à infância de Mané Galinha, que trabalhava como cobrador de ônibus, dava aulas de caratê e terminava o segundo grau à noite, e que, além de ser trabalhador esforçado e cumpridor dos seus deveres, “era considerado um rapaz muito bonito na favela” (p.400). No entanto parece aceitável admitir que, por não fazer referência explícita a essa personagem, a passagem ganha certa universalidade, sobretudo por contrapor-se ao tipo de comportamento comum na infância dos bichos-soltos de Cidade de Deus.

Identifica-se ainda a utilização desse mesmo recurso à página 240 do romance. Embora o trecho não seja tão longo quanto os demais - doze linhas, apenas - assemelha-se a eles por introduzir, mais uma vez, um ritmo novo à narrativa e constituir um universo particular: as setenta e duas horas de sexo, drogas e rock'n'roll vividas por Buscapé e seus amigos no festival de Magé.

Já à página 23 encontra-se a citadíssima passagem que pode ser definida como uma evocação clássica - “Poesia, minha tia, ilumine a certeza dos homens e o tom de minhas palavras”- que tem o papel de reforçar a definição do tema do romance, anunciada nas últimas linhas da página anterior - “Mas o assunto aqui é o crime, eu vim aqui por isso”-, e também falar da dificuldade de tratar do tema - “É que arrisco a prosa mesmo com balas atravessando os fonemas”; “Falha a fala, fala a bala”. Essa passagem destaca-se por introduzir um tom épico numa narrativa que já havia começado a se delinear e se estruturar segundo outros princípios.

Recurso bem mais recorrente é a utilização, em determinadas passagens, de uma linguagem semelhante à das fichas policiais. São exemplos as *fichas* de Cabeleira (p.25-6), de Marreco (p.29-30), de Berenice (p.56), de Pará e Pelé (p.115) e, por fim, a de Dadinho (p.184). Um ponto comum entre elas reside no fato de que tais fichas se inserem num momento da narrativa em que, por alguma razão, as personagens *fichadas* encontram-se envolvidas na ação. Na verdade, servem como resumo de sua trajetória de vida e das razões de sua entrada no mundo da contravenção.

Outro episódio que certamente se destaca no labirinto de tramas é o do bebê esquartejado pelo pai como forma de vingar-se de sua esposa, segundo ele, adúltera. Tal episódio, que num primeiro momento chama a atenção pela interrupção da narrativa - seus personagens não fazem parte do que se pode chamar, ainda que correndo certo risco, de trama principal da primeira parte do romance -, revela-se de extrema violência, atingindo nesse trecho um de seus pontos mais altos; lembra muito o conteúdo das notícias de crimes hediondos dos jornais, embora seu tratamento literário muito se afaste da linguagem jornalística: estrutura-se num crescendo de suspense e violência, que lembra mais a estrutura de um conto de horror.

Não se pode deixar de observar que o episódio do bebê- que lança luz sobre a questão da violência associada à traição- repercute em outros pontos do romance, particularmente em três outros episódios que, por razões semelhantes, sobressaem entre

os demais. Trata-se da história do marido que se vinga da esposa traidora cortando a cabeça do seu amante a foice (p.83); de novo o tema crime/traição, ainda que, desta vez, a concisão da linguagem torne-a mais próxima do estilo jornalístico. Os dois outros episódios são o do cearense traído que assassina a esposa e o amante (p.131-6) e o da grávida violentada por ter se relacionado com o inimigo de seu antigo parceiro (p.375). Enquanto aquele se destaca por se assemelhar a um conto de terror com final surpreendente à Edgar Allan Poe, este aproxima-se do episódio do bebê por ser extremamente violento e cruel. O ricochete de temas, aliás, é técnica recorrente em *Cidade de Deus*.

Ainda na pista dessas pequenas histórias com começo, meio e fim que conferem ao conjunto de tramas ritmo novo e um tom diferente, identificam-se outros exemplos, como o episódio que se passa no presídio de Ilha Grande, que se destaca não somente pelo deslocamento abrupto de local, mas também por trazer à tona uma nova face da violência: o mecanismo de fazer justiça na cadeia pelos próprios criminosos (p.271). Outro exemplo constitui a história da loira do banheiro (p.298), que introduz na narrativa um elemento de credence popular: a loira/morta-viva que aparece em banheiros de escolas para assustar os alunos faz parte do imaginário dos estudantes brasileiros.

Dois outros episódios merecem ainda destaque, o da mulher que joga água fervente no marido na tentativa de receber seu seguro de vida e acaba ironicamente sendo presa por homicídio premeditado (p.295; p.299-300) e o do galo cuja malandragem faz com que se livre de virar prato do dia (p.332-3 ; p.334-5). Enquanto a primeira lembra muito as histórias populares do tipo *o crime não compensa*, a segunda chama a atenção pelo tom de humor acentuado e por possibilitar uma espécie de inversão de papéis no romance : os bichos-soltos, que, durante quase toda a narrativa, são os perseguidos - e geralmente conseguem safar-se da polícia – passam a ser os perseguidores, dessa vez, ludibriados pelas estratégias de fuga do galo.

Ainda que à primeira vista tais linguagens mostrem-se diferentes entre si, não deixam de revelar características que as aproximam. Todas elas, por alguma razão, destacam-se dos demais fragmentos, ainda que a eles se atrelem num nível menos óbvio da narrativa. Os trechos em prosa corrida chamam a atenção pelo ritmo acelerado que conferem ao texto e por introduzirem o leitor num universo particular de referências; as *fichas policiais* sobressaem pela linguagem sintética e informacional, fornecendo dados a respeito de personagens envolvidas numa ação específica; a invocação clássica confere um tom épico à narrativa; os vários episódios com começo, meio e fim, por sua vez, constituem blocos até certo ponto isolados das várias tramas centrais.

Constatações como essas constituem evidências do mecanismo de composição que se poderia chamar de *sampling literário*, de acordo com o qual elementos de outros discursos/obras/universos são recolhidos, retrabalhados, revestidos de tratamento literário e incorporados ao romance. Não seria arriscado afirmar que esses trechos estão para *Cidade de Deus* como os pequenos trechos *sampleados* estão para o rap. Isso vale dizer que, em ambos os casos, a *música* que envolve a *poesia falada* tem papel fundamental.

EXPERIMENTALISMO E MODULAÇÃO DA VIOLÊNCIA: UMA *OPÇÃO* PELA *FORMA LONGA*

À exceção de certos experimentalismos, em música o recurso do *sampling* não é comumente utilizado de modo aleatório. Quase sempre existe uma espécie de esqueleto que estrutura a composição musical - o que se chama de *groove*-, em torno do qual são feitas as *colagens*, o que lhes confere sustento e certa organização lógica. Em *Cidade de Deus*, tal esqueleto não é facilmente identificável, o que revela o experimentalismo musical e literário de Lins, ousadia que aos olhos de Wilson Bueno soa como pretensão (Bueno 1997).

Os eixos dramáticos não são evidentes no romance e, sendo assim, os trechos que nele sobressaem estão mergulhados no interior de uma narrativa caótica, em que não se pode detectar com facilidade a estrutura da *dispositio* literária. Mas a aparente ausência de uma estrutura interna que sustente o recurso do *sampling literário* merece considerações mais atentas, já que iluminam uma face essencial do processo de composição de *Cidade de Deus*.

Os trechos em destaque na narrativa encontram-se distribuídos ao longo do romance de maneira irregular. Na parte 1, são doze trechos, seis na parte 2, e apenas um na parte 3. Várias são as hipóteses prováveis para a diminuição progressiva das ocorrências de tais trechos. A primeira delas diz respeito diretamente à definição do assunto do romance: “ Mas o assunto aqui é o crime, eu vim aqui por isso.” (p.22). Como observa Rodrigo Lacerda, o romance, dividido em três partes, caminha progressivamente da bandidagem relativamente leve, passando pela organização do tráfico de cocaína, até culminar com a guerra pelo controle do tráfico (Lacerda 1997:5). Sendo assim, pode-se acreditar que a diminuição progressiva de tais ocorrências acompanha, num sentido inverso, a deterioração da imagem dos marginais. Tal diminuição seria justificada pelo fato de ter-se tornado progressivamente mais necessário ao narrador/autor tratar do crime organizado das drogas, deixando aos poucos de lado os episódios e temas cuja ligação com as tramas centrais do romance não é tão óbvia. Outra hipótese seria a de que a utilização do *sampling literário*, pela própria natureza experimental, teria diminuído em função de o narrador/autor ter encontrado, ao longo do processo de escrita de *Cidade de Deus*, uma forma literária mais satisfatória para o conteúdo que tinha em mãos; o que não condiz, por sua vez, com os cortes decorrentes da segunda edição do romance, que marcam sobretudo a última parte.

Tendo em conta a utilização do *sampling*, seria possível ainda acreditar que Paulo Lins, ao transpô-lo para a literatura teria construído um romance mal acabado, ou falhado, como quem não soubesse pôr em prática de forma satisfatória os recursos de que lançou mão. Antes de mais nada, porém, é preciso atentar que a escolha do recurso do *sampling* por si só sugere que Paulo Lins não vislumbrou como solução para o seu romance efeitos absolutamente calculados, muito menos uma forma breve, despojada. Tratar da vida conturbada e violenta do marginalizado por meio do que em literatura já se chamou de *forma fria* teria-lhe possibilitado, teoricamente, o distanciamento necessário para que não incorresse em sentimentalismo ou em uma postura de pena em relação ao pobre. Entretanto, é preciso considerar que essa mesma solução formal poderia resultar num processo de esterilização da violência que não interessaria ao autor, que demonstra querer apreender em toda a sua pungência essa que é a mola propulsora do romance.

A constante da violência em *Cidade de Deus* funciona como elemento de ligação entre fragmentos e episódios sem anular-lhes as diferenças. Perpassando pela narrativa de *Cidade de Deus*, a violência é modulada, sendo a ela atribuídas nuances de intensidade, ritmo, enfim, configurações diversas que renovam seu poder de deixar o leitor nocauteado. O que impressiona é que tais modulações não obedecem a um crescendo planejado. Como não seguem um esquema lógico de gradação, são caóticas, num processo em que a violência, com seu ritmo alucinante, escapa ao controle das personagens, do narrador-autor e também do leitor, exatamente como *na vida como ela é*.

O ritmo cíclico e desconcertante que modula a violência em *Cidade de Deus* encontra-se bem mais próximo da realidade da cidade grande, sobretudo da vida do subúrbio, ainda mais quando se tem em conta o dia-a-dia conturbado daqueles cujos depoimentos serviram de base para a elaboração das personagens do romance. Vilma Arêas já observara algo semelhante: o movimento vigoroso do romance, como pensa, é circular e conduz a algo sem rumo e sem finalidade; acrescenta ainda que o ritmo ou andamento da prosa está em relação estreita com a vida do pobre, que “não anda e nela nada acontece” (Arêas 1998:13).

Outra consequência do caráter desconcertante do *groove literário* em *Cidade de Deus* é que a violência modulada caoticamente, livre de esquemas preconcebidos, deixa o leitor desconcertado, quebra expectativas, faz rir e chorar com a mesma intensidade, interrompe o suspense com a mesma facilidade com que o reinstaura, o que livra o romance da espetacularização da violência, didaticamente construída nos jornais e na T.V. Apesar da estrutura elaborada, o romance não prevê recursos poderosos de interpretação da parte do leitor, tornando menor o fosso existente entre leitores e personagens-matéria da própria ficção. A modulação caótica impede ainda que haja pura e simplesmente uma repetição da violência, livrando o romance do risco da indiferença e da banalização decorrentes das repetições exacerbadas. Tem-se, por meio de uma solução formal complexa, a violência modulada e renovada a cada passagem do romance, sem que o narrador - o que soaria demasiado *artificial* - demonstre dar conta dos rumos dos acontecimentos.

Correndo-se o risco de estender por demais os limites dos significados que o termo *barroco* tem adquirido ao longo dos tempos, verifica-se sua pertinência quando aplicado ao romance de estreia de Paulo Lins. As soluções formais revelam uma combinação de linguagens e recursos narrativos - do clássico ao popularesco, do mais ao menos valorizado esteticamente - que se iluminam pelo contraste decorrente do modo como são entremeados no que se poderia chamar de narrativa principal, e também pela música peculiar que compõem, esta ornamentada por nuances as mais variadas de violência. Tematicamente, o *legal* e o *ilegal* são postos em xeque por meio de um mecanismo elaborado em que a ética da sociedade que circunda o bairro suburbano carioca é redimensionada pelo contato com a ética que prevê o comportamento e os relacionamentos dos moradores de *Cidade de Deus*, tudo isso num ritmo em que se passa da descontração à tensão num piscar de olhos, baixos e altos relevos numa linha narrativa que só se delinea e que é capaz de seduzir um leitor exigente, como o mais descompromissado.

Sendo o *rap* originalmente uma música de conscientização, mas também de entretenimento, é bastante comum divertir-se ouvindo poesia cantada, ser contaminado

pela música, sem ficar imune à realidade violenta que não raro traz à tona; reação ambígua que se assemelha à provocada pela leitura repleta de música de *Cidade de Deus* - entendida como oscilações de tom e ritmos de leitura -, que é capaz de divertir, como também aborrecer, provocar o leitor, gerar consciência ou não, mas jamais a indiferença. Enredo-teia sob direção musical caótica e aleatória, humor aliado a crítica social, entretenimento a conscientização; a adequação no tratamento do humilde no romance de Paulo Lins impressiona ainda por livrá-lo da tendência à divagação filosófica ou sociológica, a qual não condiz com um tipo de realização literária em que a *humildade* está no tema da pobreza, como também deve estar no artifício utilizado.

Em *Cidade de Deus*, apreende-se a perspectiva da formação do narrador/escritor no tratamento do *outro*- entendido como o humilde, o marginalizado -, num processo que se configura de modo latente e perturbador: em que medida pode-se falar da *opção* de Paulo Lins pela forma longa e não calculada quando paira, como uma sombra, a impossibilidade de um distanciamento que lhe possibilitasse uma alternativa diversa? Se, aos olhos de Paulo Lins, parece haver uma incompatibilidade entre *forma fria* e o tema da violência, não se pode deixar de considerar que tal recurso literário carrega alguns pressupostos, estes supostamente incompatíveis com o local de que fala o autor de *Cidade de Deus*. Não seria arriscado assumir que os efeitos calculados e as formas *breves* e elípticas requerem um domínio preciso dos mecanismos de expressão literária, pressupondo um distanciamento - entre o escritor e o objeto da escrita - que assegure uma *direção* finamente calculada; o que, seria possível cogitar, não se verificaria entre Paulo Lins e a realidade mais imediata que a ele, como artista, se impõe.

É certo, ao menos, que o narrador-autor de *Cidade de Deus* não aceita passivamente as soluções que a tradição literária lhe oferece, deixando como rastro as marcas de uma árdua busca pela solução formal adequada, ainda que esta se revele distante das principais tendências contemporâneas. Marginalizadas social e geograficamente, as já chamadas *vozes da favela* - como já foi tratado Paulo Lins e também o conhecido Ferréz, autor de *Capão Pecado* - brotam num terreno literário não menos adverso e refratário às soluções literárias que propõem, no qual as formas *não controladas* ou *caóticas* não raro são confundidas com desleixo, prolixidade ou incompetência do escritor.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVIM, F. **Elefante**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

ARÊAS, V. Errando nas quinas da Cidade de Deus. **PRAGA-estudos marxistas 5**, São Paulo: Hucitec, 1998.

BUENO, W. Narrativa é caricatural e pretensiosa, diz crítico. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 23 ago 1997. Caderno 2.

CARONE, M. **Resumo de Ana**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

LACERDA, R. Mosaico da violência. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 8 nov 1997.
Jornal de Resenhas, p. 5.

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