
terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

NOS LIMITES DA NARRATIVA

CIDADE DE DEUS E DRAMATIZAÇÃO DA ESTRUTURA SOCIAL BRASILEIRA

Ms. Lúvia Lemos Duarte
(UFRJ)

RESUMO: Estudo da narrativa *Cidade de Deus*, de Paulo Lins, tendo como foco a questão de como seu texto se relaciona com a construção crítica da modernidade brasileira e consegue sustentar-se como um universo autônomo do extrafictício. Embora tenha estreitos vínculos com a realidade exterior, o romance adquire valor como obra ficcional devido a seus componentes formais, como a configuração do seu espaço narrativo, o discurso do narrador, a influência da abordagem etnográfica e da linguagem popular marcada pela criatividade das gírias.

PALAVRAS-CHAVE: modernidade; ficção; favela; narração.

Em 1997, foi publicada a primeira edição de *Cidade de Deus*, romance de estréia de Paulo Lins. Poeta e compositor de sambas-enredo para blocos da comunidade carioca Cidade de Deus, Paulo Lins, até então, não tinha pensado em escrever um romance. A idéia surgiu do contato entre o escritor e a antropóloga Alba Zaluar, que, por volta da década de 1980, estava trabalhando em sua tese de doutorado sobre as organizações populares e o significado que elas atribuíam à pobreza. O campo do seu trabalho era o conjunto habitacional Cidade de Deus, localizado na região de Jacarepaguá, zona oeste do Rio de Janeiro. O resultado dessa pesquisa resultou no livro *A máquina e a revolta* (Zaluar 2000), cuja primeira edição data de 1985.

Paulo Lins, estudante da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, trabalhou com a antropóloga como bolsista, fazendo entrevistas com os habitantes do local. Como morador e participante de alguns blocos de samba da localidade tinha acesso à vida dos bandidos e, assim, entrevistá-los tornava-se tarefa relativamente fácil.

Também foi fundamental para produção de *Cidade de Deus* a contribuição de Roberto Schwarz, que não só estimulou Paulo Lins a escrever o romance como também possibilitou que ele conseguisse a bolsa *Vitae* de artes, em 1995, fator decisivo para a finalização da narra-

tiva. Schwarz foi um dos primeiros a entender a obra *Cidade de Deus* como importante para a Literatura Brasileira ao contrário de opiniões que não identificam a literariedade no romance e por isso o invalidam.

A relação com a investigação etnográfica não permite que *Cidade de Deus* se prenda em caracterizações que reduziriam o romance ao âmbito de registro documental, o que também nega a possibilidade de *Cidade de Deus* ser um romance autobiográfico. Afinal, “a realidade não cabe na literatura. Você não pode pegar a realidade e transformar em literatura, senão vira documento, vira reportagem”. É assim que Paulo Lins responde quando é indagado sobre a proximidade entre sua narrativa e o trabalho dele como pesquisador etnográfico. O trecho foi publicado na revista *Caros Amigos* e continua:

Se você contar a vida de cada personagem tal como ela é, no fim não vai. Então, tem coisas que estavam acontecendo na Cidade de Deus no momento em que eu estava vivendo ali, na década de 60, e eu fazia colagem, pegava o astral e inventava, tem muito mais criação do que narrar tal como é. Eu estava a fim de fazer ficção. Já vinha da poesia, já estava envolvido com isso. (Lins 2003: 2)

Se a narrativa representa a vida de maneira imaginária, contando histórias e traçando a constituição de personagens e das suas ações desencadeadas em tempo e espaço, *Cidade de Deus* se afirma como obra de qualidade literária, marcada por elementos líricos, que se diluem por todo o texto e fazem perceber a importância desempenhada pela poesia desde a epígrafe do romance: o fragmento de um poema de Paulo Leminski. O lirismo como instrumento para criar um contraste entre o real e o possível. Para lembrar que, frente à dureza, é preciso não se deixar levar por ela, cedendo à frieza da violência ou simpatizando-se com ela.

Tudo isso contado por quem conviveu com o mundo narrado no romance e que tem muita coisa para contar a respeito dele. Ainda na entrevista a *Caros Amigos*, ao perguntarem a Paulo Lins se ele tinha ficado revoltado com a miséria e o descaso a que é submetida a população marginalizada o escritor responde: “fiquei. Escrevi *Cidade de Deus*”.

A presença da sociedade brasileira, na marcha rumo ao avanço do capitalismo, sempre foi relativa, limitada e realizada com muitas ressalvas. Principalmente a partir da década de 1930, não se pôde contar com governos democráticos e interessados em políticas integradoras e que amenizassem as diferenças históricas por meio da inserção das camadas marginalizadas à cidadania. Em vista da impossibilidade da incorporação do país ao esquema de progresso prometido pelo capitalismo, o que restou foi o contexto marcado pela fragmentação e desintegração social. Nesse sentido, longe de ser um mero produto social, *Cidade de Deus* consegue sustentar um universo literário autônomo porque, embora com fortes vínculos na realidade exterior, é uma obra ficcional e, assim, adquire valor.

Ao longo do romance, encontramos a influência da abordagem etnográfica, da rapidez das ações dos filmes de Hollywood, da linguagem popular marcada pela criatividade das gírias, tudo isso temperado, na medida certa, por uma efusão lírica, que nega alguma possibilidade de simpatia com o horror da violência e também surge como contraponto, mostrando como a entrada na barbárie poderia ter sido afastada por meio do lirismo.

O fato de escapar da associação entre ficção e realidade não significa renunciar a ela, mas buscar os pontos em que esses planos entram em sintonia, ou seja, em que medida literatura e sociedade se entrelaçam e se refletem em *Cidade de Deus*.

No âmbito do assunto favela/ neofavela (neofavela, termo de Paulo Lins que faz referência à favela reformada e invadida pelo tráfico de drogas), as Cidades de Deus do romance e a exterior se parecem, mas não são idênticas. Portanto, proponho como objetivo deste artigo analisar como a estrutura social brasileira é capturada e dramatizada pela literária, ou seja, como *Cidade de Deus* expressa as transformações ocorridas na sociedade brasileira mencionadas anteriormente. Para isso, lanço mão do estudo do espaço narrativo, que, praticamente ao longo de todo o romance, fecha-se no ambiente do complexo habitacional da Cidade de Deus, no Rio de Janeiro.

Partindo desse caminho, analiso a composição mesclada da narrativa. Povoado por uma combinação de discursos, o romance guarda influências da etnografia, do cinema de ação, das gírias do mundo do crime, de uma efusão lírica representando a brutalidade da violência. Essa combinação de registros produz uma mensagem reveladora de imagens que se revigoram a cada combinação. Nesse sentido, destaco como segundo objetivo do trabalho a análise de como os discursos não-literários são trabalhados em *Cidade de Deus* e se sustentam como literatura.

O narrador se destaca como figura chave para a qualidade da narrativa, uma vez que seu ponto de vista interno ao mundo do crime é responsável não só por dar dinamismo à ação, como também por não estabelecer julgamentos morais a respeito do que é narrado.

Sendo assim, sugiro como questões que nos guiam para a constituição do capítulo: como a estrutura social brasileira é capturada e dramatizada pela literária? Quais são os efeitos que as misturas de registros mencionados geram na narrativa? Como se caracteriza o narrador de *Cidade de Deus* e em que medida ele contribui para uma reflexão crítica a respeito da realidade?

Por meio da leitura de *Cidade de Deus*, assiste-se a um âmbito particular - composto pelo cotidiano de malandros e bandidos - associado a outro plano mais geral, que desemboca no muito lucrativo e abrangente tráfico de tóxicos e de armas. Portanto, é provável que a transição da malandragem para o banditismo, no romance de Paulo Lins, sinalize que uma etapa da cidade do Rio de Janeiro sofreu metamorfose, embora não tenhamos a pretensão de mostrar que a cidade maravilhosa de “antigamente”, como anunciada na mídia, era caracterizada por um ambiente completamente pacífico que foi, de repente, invadido por um cenário de violência crua e extrema.

Sem perder de vista o entendimento de que a narrativa é construída por materiais não literários, que, manejados, transformam-se em organização estética regida pelas suas próprias leis. Sem deixar de considerar que a literatura não tem papel de documento e cria, por ter força estética, uma realidade fictícia. Sem deixar de lado a observação dos artifícios criados pelo discurso literário para que uma narrativa se sustente como tal. Nas fronteiras entre literatura e sociedade, portanto, estamos diante de dois universos, que se exigem mutuamente e que se complementam. A forma literária, por sua vez, como um princípio

mediador e articulador, pertencente aos âmbitos da realidade e da ficção, intuindo as variáveis sociais do universo extraliterário.

E dentro deste universo mencionado, a existência da Cidade de Deus, o conjunto habitacional localizado, na zona oeste do Rio de Janeiro, ao lado da Barra da Tijuca, bairro nobre da cidade, cuja realidade é bastante diferente a do seu vizinho. Cidade de Deus, assunto de estudos em Sociologia, História e Antropologia, áreas do conhecimento humano, que se pretendem científicas e nada fictícias. E, por outro lado, alvo também da Literatura, a Cidade de Deus se configura em romance e passa a possuir verdades peculiares, mas que possibilitam perceber melhor a realidade externa que a originou.

O ESPAÇO NARRATIVO

As ações em *Cidade de Deus* ocorrem quase que exclusivamente nos limites do complexo habitacional carioca. A narrativa não se fixa em outro espaço e, quando menciona algum diferente, volta prontamente à atmosfera de Cidade de Deus. Por vezes, há referências a algum outro local, como outras favelas cariocas ou penitenciárias onde algum *bicho-solto* - como são denominados os bandidos na narrativa - fica detido para em seguida retornar à Cidade de Deus.

O efeito que essa economia de ambiente proporciona é que, dessa forma, a ação permanece concentrada e não se deixa perder em caracterizações de ambientes externos. Além disso, não há referência a ações passadas em alguma região nobre da cidade. Dentro da Cidade de Deus, as alusões a seus espaços não contam com largas descrições (*Lá em Cima, Lá na Frente, Lá do Outro Lado do Rio, Lá no Porta do Céu, Os Após* etc.) e logo cedem lugar à apresentação da ação: “lá na Frente, o corpo foi coberto com um lençol azul” (Lins 1997: 111); “Lá do Outro Lado do Rio, Marreco ainda dormia em cima das raízes expostas” (Lins 1997: 123); “Lá no Porta do Céu, uma pequena multidão olhava o corpo de Wilson Diabo ao deus-dará” (Lins 1997: 162).

Ao longo dos três capítulos (História de Cabeleira, História de Bené e História de Zé Pequeno), que dividem a narrativa, existem referências diferentes que expressam o espaço em cada um deles. No capítulo de abertura, o narrador se volta à caracterização do ambiente, atitude comparada a um estudo meticoloso do local, o que poderia evidenciar preocupação por parte do narrador em apresentar o espaço onde as ações serão ambientadas.

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. (...) Um dia essas terras foram cobertas de verde com carro de boi desafiando estradas de terra, gargantas de negro cantando samba duro, escavação de poços de água salobra, legumes e verduras enchendo caminhões, cobra alisando mato, redes armadas nas águas. (Lins 1997: 16)

Na citação, o discurso do narrador é preenchido por expressões que comprovam um tom de saudosismo quando caracteriza a formação de Cidade de Deus. A escolha de ex-

pressões como “antigamente”, “a vida era outra” e “um dia” podem revelar não só uma espécie de afeto melancólico em relação ao local, como também certa preocupação em anunciar que, no espaço de tempo em que o narrador se situa, o ambiente já tinha sofrido alterações.

Qualifica-se o ambiente em que se forma Cidade de Deus, como relativamente pacífico, em cujos limites, a malandragem prezava por códigos de conduta marcados pela *consideração*, ou seja, pelo grau de amizade mantido entre os indivíduos do local. Nesse sentido, trata-se, em suma, de um espaço demarcado por fronteiras formadas à medida que chegavam as famílias de várias favelas do Rio de Janeiro à Cidade de Deus.

Entre tais famílias mantinha-se a integração pelo grau de honra adquirida entre os moradores que iam compondo a favela. Honra que não só se refletia no grau de amizade entre eles, como também caracterizava o espaço da favela como local amistoso: “no morro sim / que é lugar de tirar onda. / Tomando cerveja, / fumando maconha / e jogando uma ronda” (LINS 1997: 32); e ainda:

Através de brigas, jogos de futebol, bailes, viagens diárias de ônibus, da frequência aos cultos religiosos e às escolas, uma nova comunidade surgiu efusivamente. Os grupos de cada favela integraram-se em uma nova rede social forçosamente estabelecida. (...) Tudo concorria para a integração dos habitantes de Cidade de Deus, o que possibilitou a formação de amizades, rixas e romances entre essas pessoas reunidas pelo destino. (...) Quanto maior a periculosidade da favela de origem, melhor era para impor respeito, mas logo, logo, sabia-se quem eram os otários, malandros, vagabundos, trabalhadores, bandidos, viciados e considerados. (Lins 1997: 35)

Desde as páginas iniciais de *Cidade de Deus*, já é possível sentir que sofreria mudanças a atmosfera de suposta paz como aquela em que os personagens Barbantinho e Busca-Pé dividiam um baseado e sonhavam com seus futuros. O momento idílico de ambos é balançado por uma vermelhidão mórbida, que tingia o rio perto de onde estavam: três corpos humanos surgiam um após o outro e com isso indicavam não só uma guerra entre facções rivais de bandidos da Cidade de Deus, como também mostravam que aqueles futuros com os quais sonhavam os personagens ficavam ainda mais distantes das suas realidades:

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. Completamente calados, entreolhavam-se apenas quando um passava a bagana para o outro. Barbantinho imaginava-se em braçadas por detrás da arrebentação (...) Sentia-se um salva-vidas. Salvaria quantas vidas fosse necessário naquele dia de praia lotada e, depois do expediente, voltaria para casa correndo, não seria como esses salva-vidas que não fazem exercícios físicos e acabam por deixar o mar levar as pessoas. O certo era malhar sempre, alimentar-se bem, nadar o melhor possível. (Lins 1997: 11)

Barbantinho tecia esperanças de um dia tornar-se salva-vidas. Essa era também a profissão do seu pai e do seu irmão e, assim, estaria seguindo o modelo da família. Busca-Pé

sonhava em ser fotógrafo premiado, ainda que sua mãe não acreditasse que isso fosse possível, dizendo-lhe que a fotografia era uma ocupação de quem tinha dinheiro e que o futuro do filho seria garantido se ele seguisse a carreira militar.

As páginas seguintes ao início do romance revelam a fragilidade dessas esperanças, que, embora sejam anunciadas em tom de otimismo, tornam-se dolorosas quando o narrador demonstra alguns lampejos de consciência dos personagens. Os breves pensamentos e sensações sobre a realidade dos personagens – emitidos, na maioria das vezes, pelo discurso do narrador – são afastados devaneio e possibilidade de fuga da realidade prometidos por mais um baseado, que Barbantinho e Busca-Pé dividiam antes de se depararem com os corpos boiando no rio.

Ainda no primeiro parágrafo do romance, a referência aos segundos depois dos personagens terem saído do casarão mal-assombrado se esclarece na narrativa, quando os dois amigos se lançam a uma viagem fantástica aos primórdios do bairro de Jacarepaguá, onde, nos dias de hoje, situa-se a Cidade de Deus carioca:

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 aparência de novos, o rio tornou-se mais largo, com água pura e jacaré 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 coração da Fazenda do Engenho D'água, observavam o entra-e-sai na cozinha de sinhá Dolores nos preparativos da festa de aniversário da esposa do barão da Taquara. (Lins 1997: 177)

A menção ao casarão mal assombrado explicita a relação feita entre ele e o espaço do conjunto habitacional, que assim se faz herdeiro direto de uma história marcada pela escravidão e pelo sofrimento dos negros trabalhadores dos engenhos de açúcar. A atmosfera de dureza e de crueldade presente, ao longo da narrativa, sinaliza a existência, ainda nos dias de hoje, de um imaginário escravista, que permeia as relações sociais no Brasil, mesmo com os séculos de história que nos separam dos tempos de outrora.

Barbantinho e Busca-Pé pousaram novamente no casarão. Sem querer, chegaram à sala de torturas, onde se preparava a amputação da perna de um negro fujão. Com os olhos arregalados de horror ao ver a operação iniciada, os dois detonaram, enfim, um grito contido na goela, chamando a atenção de um dos feitores com poderes videntes e capaz de tocá-los. O homem largou mão do escravo e se precipitou de chicote em punho contra os dois. Fugindo, os amigos correram pelos labirintos do casarão e passaram por diversas salas, 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.

Ao longo da narrativa, a Cidade de Deus como um local de diálogo e amizade entre seus moradores sofre modificações e passa a ser caracterizada como ambiente mais violento. A divisão do romance em três capítulos exprime a passagem entre favela e neofavela. Nesse âmbito, estão presentes o surgimento e a instauração do tráfico de drogas, demonstrados pela comparação das seguintes passagens:

Depois que Cunha morreu e Damião fugiu dos Blocos Velhos, Miguelão traficou por mais de seis anos sem muita preocupação. *Porque o tráfico não era uma atividade concorrida entre os bandidos* (grifo nosso), e também pelos Apês serem uma região tranqüila em relação às casas, o número de bandidos era resumido e poucos assaltavam por ali. (Lins 1997: 205)

Já no terceiro capítulo - *A História de Zé Pequeno* - uma referência ao tráfico de drogas ainda na região dos Apês:

A venda de cocaína nos Apês aumentava (grifo nosso), mesmo com a guerra era comum chegarem carros com gente de fora querendo comprar a droga, por ser ali o lugar da favela de mais fácil acesso. Pequeno ria quando Vida Boa lhe dizia o quanto havia vendido nesse ou naquele dia. Os viciados continuavam a trazer eletrodomésticos, armas e jóias para trocar por drogas. A polícia não tinha como prender tanto viciado, só prendia quem estivesse armado. (Lins 1997:484)

Percebe-se que, no desenvolvimento da narrativa e ao longo dos seus três capítulos, chega ao fim qualquer possibilidade de contato amistoso entre os bandidos, que permanecem disputando territórios entre si, entrando em conflito com a polícia e tentando aumentar sua área de influência.

Se, antigamente, em Cidade de Deus, “a vida era outra”, a representação de conjunto habitacional também é questionada na seguinte passagem, em que os discursos do narrador e do personagem Zé Pequeno se misturam:

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: 242)

Sem fazer referência direta a algum fato histórico, como, por exemplo, a questão da ditadura militar e seus efeitos para a sociedade brasileira, o romance *Cidade de Deus* acaba por expressar as transformações ocorridas no Brasil de forma dramatizada, seja através do discurso dos personagens ou do narrador. Quando se trata de alguma reflexão por meio dos personagens, ocorre uma mistura entre a linguagem destes com a do narrador, como na citação anterior. Trata-se de um dado importante para a análise da narrativa, pois, como veremos em seguida, muitas vezes o discurso do narrador e dos personagens são unidos, o que confere uma qualidade peculiar ao romance.

A MISTURA DISCURSIVA

Em uma das entrevistas, em que menciona o romance *Cidade de Deus*, Roberto Schwarz (2004) é incisivo sobre a peculiaridade criativa própria à estrutura da narrativa, estrutura que traz em si uma “mistura muito moderna e esteticamente desconfortável dos registros: a montagem meio crua do sensacionalismo jornalístico, caderneta de campo do antropólogo, terminologia técnica dos marginais, grossura policial, efusão lírica, filme de ação da Metro etc” (Schwarz 2004: 2). Nas palavras do autor, essa mistura, esse *mix narrativo poderoso*, revela-se também a partir da escolha pelo ponto de vista do narrador, que, por ser interno ao universo dos bandidos, sem estar extremamente apegado a ele, acaba por reduzir a distância entre narrador e mundo narrado. Para Schwarz, *Cidade de Deus* é um romance que explora fronteiras discursivas e, assim, se fortalece e se traduz numa linguagem vigorosa. Percebemos que o narrador não economiza esforços em apresentar quadros da favela, como um filme de ação com fatos acontecendo simultaneamente. Tal atitude dinamiza a narrativa e faz com que a série de episódios apresentados não se perca em qualquer tipo de placidez ou inércia.

Assim, após quase ter sido enganado por um parceiro num assalto, o personagem Cabeleira lava sua honra, mata o seu traidor e decide ficar escondido por algumas horas para fugir da prisão em flagrante. Em atmosfera de suposta calma, as ações em *Cidade de Deus* são mantidas em constante dinâmica e “a noite seguia seu destino, passava pelos becos, cortava velas, descansava em praças” (Lins 1997: 64). Enquanto isso, Lá na Frente, um bêbado dormia na praça Principal, as biroschas do conjunto estavam fechadas, no posto policial, soldados dormiam e um cabo lia um livro de bolso: *Texas Kid volta para matar*. E contida em dor solitária, Lá nos Apês, a mãe do traidor de Cabeleira acendia velas ao redor do corpo do seu filho.

Em meio a uma cena de perseguição ao inimigo, a quadrilha de Zé Pequeno se compara a componentes de longa metragem de combate: “Pequeno ia à frente da quadrilha silenciosa. Os mais velhos eram Cabelo Calmo e Madrugadão (...). O restante da quadrilha não passava dos quinze anos, alguns com doze (...), outros em torno de dez e nove anos. Eram participantes de um filme. Eles eram os americanos e os inimigos, alemães. Iam tentar matar Mané Galinha (Lins 1997: 416; 417).

Sem distinção entre mocinhos e bandidos, quando se comparam os policiais e os bichos-soltos, estes sonham com seus ídolos de cinema e desenho animado. Assim é, quando bandidos *entocados* assistem a um filme de ação, na televisão, enquanto esperam o movimento de policiais diminuir, na favela, para então poderem voltar à atividade, ou seja, às suas práticas criminosas:

A única opção do bandido era fugir de The River Sun City. Desceu as escadas, os filhos o acompanharam. Saíram pelos fundos. Texas Kid não hesitou em segui-los. Ao montar em seu cavalo, uma chuva caiu de repente e um raio derrubou um poste. _Putá merda! Logo agora que ia ficar quente a porra da luz acaba! _ Exclamou Cabeleira ao desligar o televisor. (Lins 1997: 93)

Entre uma perseguição e outra, entre bichos-soltos e policiais, ou mesmo entre os próprios bandidos, somos apresentados a uma efusão lexical rica e criativa. A escolha rep-

resentada pelo nome dos personagens - Chinelo Virado, Marimbondo, Manguinha, Cabelo Calmo etc.- não só aponta para uma certa afetividade ou uma espécie própria de humor brasileiro ao escolher apelidos, como também indica a redução do indivíduo ao estado de coisa, já que seu nome próprio é representado por denominações muitas vezes depreciativas.

A propósito do uso das gírias, observa-se uma tentativa de fechar o entendimento vocabular a indivíduos específicos de um grupo, no caso, os que compartilham vivências dentro do universo da criminalidade. O tom e a frequência das gírias são abusados e incisivos. Assim, enquanto a malandragem não conversa e sim *desenrola uma idéia* ou então *manda uma letra*, os bichos-soltos cheiram *brizola* (cocáina) como loucos *entocados* (refugiados) em algum esconderijo da Cidade de Deus, fugindo de algum *sacode* (repreensão) que poderiam levar dos *samangos* (policiais).

Tão complexo quanto convidativo, o uso das gírias não só restringe o entendimento como também chama o leitor para participar de um universo lingüístico peculiar, aproximando o leitor da realidade de *Cidade de Deus* e das vivências próprias ao espaço físico do romance, uma vez que são os seus moradores os usuários destas gírias, e não outros moradores quaisquer.

O NARRADOR

Comentando a prosa *Cidade de Deus*, notamos que o mix narrativo a que fizemos referência é a própria estrutura do romance. Devido a essa composição, ao mesmo tempo em que a narrativa ficaria enfraquecida por assemelhar-se tantas vezes a um típico romance de aventura, ela se fortalece por causa do tipo de discurso empregado pelo narrador.

Narrador ambíguo, que ao mesmo tempo em que cede aos valores da cultura de massa, distancia-se deles, ao tecer considerações, por exemplo, sobre personagens, o que revela que a consciência crítica destes está impregnada de valores enlatados e limitada a quase nada. Nesse sentido, voltando a mencionar o episódio da viagem entorpecente de Busca-Pé e Barbantinho, enquanto o primeiro personagem recordava sua infância e assistia ao tempo passar com seu amigo, ainda que não se desse conta: “Era infeliz e não sabia. Resignava-se em seu silêncio como fato do rico ir para Miami tirar onda, enquanto o pobre vai pra vala, pra cadeia, pra puta que o pariu (...) Tentou se lembrar das alegrias pueris que morreram, uma a uma, a cada topada que dera na realidade, em cada dia de fome que ficara para trás” (Lins 1997: 12).

Assim, o narrador muitas vezes possui o papel de revelar o discernimento de alguns personagens, embora estes mesmos não o tenham.

Ao longo de *Cidade de Deus*, muitas vezes, o discurso do narrador se confunde com o dos personagens. O salto que o narrador realiza entre sua própria fala e a dos personagens promove um deslocamento criativo que enriquece ambos enunciados. Isso, por um lado, traz à tona a vivacidade da linguagem popular e, por outro lado, não torna a fala do narrador passível de demonstrar preconceito ou de estabelecer juízo de valor sobre o narrado ou ainda de evidenciar simpatia ao universo do crime:

Cabeleira, calado, pensava na possibilidade de terem dado queixa dos assaltados que fizera. Sentia remorso por ter botado o bicho pra pegar no próprio conjunto. Salgueirinho sempre falava que bronca era pra ser feita na área dos outros. Mas na moral, na moral, não tinha jeito, seria impossível escoltar uma parada boa para depois achacar, sabendo que a franguinha do seu irmão estava na área. O tempo era curto. “Devem fazer o retrato falado”, pensava. (Lins 1997: 55)

Pensando sobre a relação narrador e feição social, tomamos por base o ensaio de Adorno (2003), *Posição do narrador no romance contemporâneo*, onde lemos o conceito de narrador como uma figura mediadora por excelência que, por meio do encurtamento da distância estética, é capaz de retirar o leitor de um estado meramente contemplativo perante uma narrativa.

Adorno aponta para a reificação das relações entre os indivíduos como elemento que influencia o discurso narrativo contemporâneo. Nesse sentido, valeria remontar à formação da cultura urbana e capitalista como possível responsável pela fragmentação do sujeito, que, através da perda da experiência e da memória, transforma-se em um indivíduo isolado socialmente.

No romance contemporâneo, não haveria mais espaço para o narrador épico que, distanciado do seu objeto, é capaz de dar testemunho de suas vivências. Além disso, “basta perceber o quanto é impossível, para alguém que tenha participado da guerra, narrar essa experiência como antes uma pessoa costumava contar suas histórias”; “[o] que se desintegrou foi a identidade da experiência, a vida articulada em si mesma, que só a postura do narrador permite (...) Pois contar algo significa ter algo especial a dizer, e justamente isso é impedido pelo mundo administrado, pela standardização e pela mesmice” (Adorno 2003: 56).

Dessa maneira, seria recebida com ceticismo a narrativa que se apresentasse como se o narrador fosse alguém que viesse de longe trazendo suas experiências partilháveis, pois, na concepção adorniana, à medida que a interação social se fecha mais densamente, a alienação dos homens em relação a si mesmo se torna cada vez mais institucionalizada.

Em *Cidade de Deus*, o narrador não se mantém distante da matéria narrada e, em muitas vezes, assimila as marcas de oralidade dos personagens por meio do discurso indireto livre, ou seja, o discurso do narrador recria o aspecto oral da fala marginalizada dos personagens, promovendo um constante jogo de se colocar fora e dentro dos personagens:

O negócio era matar antes de morrer. Pegou seus dois revólveres, que estavam tomando calor no motor da geladeira para dar um banho de querosene. (...) “Bandido sem revólver é como puta sem cama”. Lembrou-se dessa lição cavernosa e simples que sua alma, ainda menina, aprendera com a sua mãe quando ela estava sem quarto na zona e o pai sem um revólver para assaltar. (Lins 1997: 133)

Percebe-se que, com ritmo variável, a mobilidade do narrador se estende ao longo da prosa. “Na moral, na moral, na vida tudo é questão de linguagem” (Lins 1997: 278), afirma o narrador em determinada passagem do romance. Seguindo essa linha de pensamento, o

discurso narrativo seria também caracterizado pelo uso de gírias próprias de um universo marginalizado, o que acaba por explorar o significado de palavras atribuindo-lhes outras definições.

Como exemplo, destacamos a palavra *balão*, que de “artefato de papel fino, colado de maneira que ganhe formas variadas (...), que sobe por força do ar quente (...) através de buchas amarradas a uma ou mais boca de arame (...)” (Lins 1997: 278) ganha, no ambiente da Cidade de Deus fictícia, um outro matiz semântico e, assim:

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 (...). 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. Essa atividade tão disputada, não só por crianças delinquentes, mas também pelo pessoal do Beco, é denominada balão apagado. (Lins 1997: 278)

Supõe-se que o uso do termo *balão* como gíria expressa o emprego de contrastes entre um resultado real e outro esperado para o contexto. Concedendo à palavra um sentido contrário ao que ela denota normalmente, o narrador promove uma dissonância responsável por caracterizar o seu discurso como irônico e versátil.

Nessa acepção, a versatilidade a que nos referimos promove a união entre os discursos do narrador e personagem. Assim, em episódio em que Barbantinho, Buscapé e seus amigos faziam um piquenique nos arredores do Conjunto, em clima de ingenuidade e fantasia infantil, a voz do narrador se confunde com a destes personagens, o que deixa no ar uma quase falta de hierarquia entre ambas:

Tudo o que eu falar tu fala guei. Carro guei, casa guei, rua guei, jaca guei. Se fizer um buraco e cavar, cavar, cavar, cavar, vai sair lá na China. Quando eu crescer, eu vou ser médico. Eu já vou ser polícia, porque se neguinho tirar farinha comigo eu prendo logo. Meu amigo tem um cachorro ensinado igual ao Rin Tin Tin. Dona Vera era a professora mais bonita da escola, um dia eu sonhei que ela era minha namorada. (Lins 1997: 102)

O narrador de *Cidade de Deus* apresenta uma cena ora fazendo parte dela e misturando-se à ação, ora tecendo alguma reflexão sobre algum episódio. Assim, após a morte de Cabeleira, a seqüência de ações recebe uma pausa para uma ponderação narrativa:

E o que é o normal nessa vida? A paz que para uns é isso e para outros é aquilo? A paz que todos buscam mesmo sem saber decifrá-la em toda sua plenitude? O que é a paz? (...) Mas pode realmente haver paz plena para quem o viver fora sempre remexe-se no poço da miséria? (Lins 1997: 202)

Por meio de uma aproximação entre os universos da narração e da ação, supõe-se que, assim, o narrador de *Cidade de Deus* quebre a tranqüilidade do leitor. Afinal, “a permanente ameaça da catástrofe não permite mais a observação imparcial, e nem mesmo a imitação

estética dessa situação” (Adorno 2003: 61). Ao promover um choque no leitor, talvez este seja despertado para o que está sendo narrado, tendo diante de si um discurso fictício, que se pretende como uma forma de resistência à perda da memória e como uma chamada de atenção sobre a matéria social. No episódio da morte de Cabeleira, a reflexão sobre a definição para paz é seguida da constatação por parte do narrador sobre a falta de esperança para a própria instauração de paz: “Mas pode alguém enxergar o belo com olhos obtusos pela falta de quase tudo que o humano carece? Talvez nunca tenha buscado nada, nem nunca pensara em buscar, tinha só que viver aquela vida que viveu sem nenhum motivo que o levasse a uma atitude parnasiana naquele universo escrito por linhas tão marginais” (Lins 1997: 202).

No coração do problema abordado por *Cidade de Deus*, está a temática da exclusão social traduzida pelo discurso narrativo. E sem propor soluções para a questão da exclusão, o narrador de *Cidade de Deus* constata o problema e o traduz de maneira melancólica: “Apenas olhares carcomidos pela fome, em frente aos barracos, num desespero absoluto e que por ser absoluto é calado. (...) Os abismos têm várias faces e encantam, atraem para o seu seio como as histórias em quadrinhos (...). São as pessoas que esse desespero absoluto que a polícia procura, espanca com seus cacetes possíveis e sua razão impossível” (Lins 1997: 314).

Essa forma de escrita evidencia um narrador que observa o universo da neofavela Cidade de Deus, examinando-o e, sem transformá-lo em matéria pitoresca, reproduz “a pressão do perigo e da necessidade a que os personagens estão submetidos. Daí uma espécie de realidade irrecorrível, uma objetividade absurda, decorrência do acossamento que deixa o juízo moral no chão (Schwarz 1999: 167).

Observo que a Cidade de Deus do romance não se constrói distanciada de uma perspectiva histórica e revela deformações que ocasionaram uma sociedade pós-catástrofe, sem auto-superação, uma sociedade mutilada pelo mito da urbanização acelerada, cujos ideais são pré-estabelecidos pela cultura de massa. É essa a marcha que o romance reinventa ao trazer para o plano fictício policiais que lêem algo chamado *Texas Kid volta para matar* e perseguem bandidos como os heróis de televisão Bonanza, Buffalo Bill e Zorro: “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 inimigos” (Lins 1997: 66).

Como o narrador de *Cidade de Deus* não é um dos personagens do romance, poderíamos dizer que essa união entre os planos narrador - personagem, além de resultar em realismo nada exótico, promove uma relação estreita entre narrador e matéria social apresentada por este. Situada no espaço limitado da Cidade de Deus, a ação recebe vigor, o que nos faz notar que o narrador não deixa espaço para o leitor ficar perdido por entre divagações contemplativas. Seu dinamismo não o restringe à brutalidade da ação ou à melancolia que ela poderia provocar. Nesse sentido, caracterizo o narrador do romance como um típico malandro, oscilante entre os planos de uma espécie de moral, capaz de julgar atitudes criminosas como negativas, sem se deixar prender no papel de juiz, uma vez que também transita pela atmosfera dos bichos-soltos com intimidade.

O contraponto é o impacto do ritmo que a narrativa adquire após cada descrição de um crime. Tal como num caleidoscópio em constante movimento, as ações são compostas sucessivamente e a ausência de tempo para alguma descrição prolongada da cena é escondida

por outro ato que ultrapassa prontamente a seqüência narrativa anterior. Essa característica poderia aproximar *Cidade de Deus* de qualquer outro romance que, com cenas tensas, pretende envolver o leitor num ritmo frenético e violento por si só, sem que haja atenção ao seu conteúdo.

No entanto, o ponto resultante dessa dinâmica se expressa pela produção de um lirismo frio e triste. Emotivo muitas vezes, o que o coloca talvez nas fronteiras do pieguismo, mas sem deixar que a ultrapasse. Com isso, observamos que o narrador de *Cidade de Deus* não parece ser conivente com a existência de uma vítima ou de um agressor, sem que haja a figura de um salvador personificado que pudesse manter a segurança da comunidade.

A composição descontínua de *Cidade de Deus* evidencia, portanto, que a própria elaboração do texto é fundamental para o romance atingir o seu efeito. Com isso, sua prosa não só mantém relações com aspectos da realidade extraficcional, como também se afirma esteticamente ao produzir sua lógica interna e sua própria realidade.

ON THE EDGE OF NARRATIVE LIMITS:

CIDADE DE DEUS AND THE BRAZILIAN SOCIAL STRUCTURE DRAMATIC WORK.

ABSTRACT: Study of Paulo Lins's narrative *Cidade de Deus*, aiming at the questions "how does its text relate to the critical building of Brazilian modernity?" and "how does it get to sustain itself as an autonomous universe of the extra-fictional?". In spite of having close relations with the external reality, it acquires value as a fictional work because of its formal components such as: the narrative space design, the narrator's speech, the influence on the ethnographic approach, and the popular language, and their slang structures.

KEYWORDS: modernity; fiction; favela; narration.

OBRAS CITADAS:

ADORNO, Theodor. 2003. *Notas de literatura 1*. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34.

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

_____. 2003. "Entrevista explosiva." *Revista Caros Amigos*. São Paulo. Disponível em: http://carosamigos.terra.com.br/da_revista/edicoes/ed74/entrevista_paulolins.asp. Acesso em: 23 nov. de 2006.

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

_____. 2004. "Um crítico na periferia do capitalismo." *Revista Pesquisa Fapesp*. São Paulo. Disponível em: http://www.universia.com.br/html/materia/materia_dggi.html. Acesso em 17 ago. 2005.

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