

# O VÍNCULO DE *CIDADE DE DEUS* COM A REALIDADE

## THE BOND OF *CITY OF GOD* WITH REALITY

Renato Oliveira Rocha (PG - UNESP/Araraquara)

**RESUMO:** Neste trabalho, tentaremos demonstrar a ligação do romance *Cidade de Deus* (1997) com a realidade que ele representa. A prosa de Paulo Lins se insere na constatação da crítica em relação ao retorno das técnicas narrativas na prosa contemporânea e do apelo ao leitor, de forma a fazê-lo se posicionar criticamente diante do texto literário. A aventura artística de Paulo Lins, conforme observou Roberto Schwarz (1999), tem alto alcance na representação do real, devido ao trabalho de campo que o escritor realizou enquanto entrevistava moradores do local para a pesquisa antropológica de Alba Zaluar. Em sentido amplo, a representação da realidade pode ser lida à luz da “dialética da marginalidade”, proposta por João Cezar de Castro Rocha (2004).

**Palavras-chave:** Dialética da marginalidade; prosa brasileira contemporânea; realidade; realismo.

**ABSTRACT:** In this work, we will try to demonstrate the binding of the novel *City of God* (1997) with the reality that it represents. The prose of Paulo Lins fits what the criticism noted about the return of narrative techniques in contemporary prose and in relation to the appeal to the reader, so makes it stand critically on the literary text. The artistic adventure by Paulo Lins, as noted Roberto Schwarz (1999), has high reach in the representation of reality due to field work that the writer made while interviewing local residents for anthropological research of Alba Zaluar. In a broad sense, the representation of reality can be read in the light of the “dialectics of marginality”, proposed by João Cezar de Castro Rocha (2004).

**Keywords:** Dialectics of marginality; brazilian contemporary prose; realism; reality.

*Fui feto feio feito no ventre-brasil  
estou pronto para matar  
já que sempre estive para morrer  
Sou eu o bicho iluminado apenas  
pela luz das ruas  
que rouba para matar o que sou  
e mato para roubar o que quero  
Já que nasci feio, sou temido  
Já que nasci pobre, quero ser rico  
e assim o meu corpo oculta outros  
que ao me verem se despiram da voz  
Voz indo até o grito  
Grito e tiro disputando intensidade*

*Sou eu o dono da rua  
O rei da rua sepultado vivo no baralho desse jogo  
O rei que não se revela  
nem em copas  
nem em ouro  
Revela-se 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 que cresceu  
na flor do cerne da miséria,  
entre becos e vielas  
onde sempre uma loucura está para acontecer*

*Sou teu inimigo  
Coração de bandido é batido na sola do pé  
Enquanto eu estiver vivo,  
todos estão para morrer  
Sou eu que roubo o teu amanhecer  
por um cordão  
por um tostão  
por um não*

*Meço-me e arremesso 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 – inaugurada na boca do homem,  
a dama maior do artifício social –  
perdeu a voz  
Voz sem ouvidos é mero sopro sem fonemas  
É voz morta enterrada na garganta  
E a palavra vida, muda no mundo legal, me faz o teu marginal.*

*Paulo Lins.*

## **1. Introdução**

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

A antropóloga, percebendo que Paulo Lins tinha mais facilidade com a literatura do que

com a pesquisa científica, pediu que ele escrevesse um poema a partir do que tinha visto e vivido durante os anos de pesquisa. Em conversa com Roberto Schwarz, que tem participação em sua carreira de pesquisadora, Alba Zaluar mostrou-lhe o poema sem título que Paulo Lins escreveu (Cf. HOLLANDA, 1998, p. 256-257). O crítico literário gostou e, por meio dele, seus versos chegaram às páginas do número 25 da *Revista Novos Estudos CEBRAP*; nesse poema, o ponto em comum com *Cidade de Deus* é a matéria prima. O contato com Roberto Schwarz foi se estreitando e o crítico pediu a Paulo Lins que escrevesse um romance, o que foi feito até a primeira parte. Logo depois, o escritor foi incentivado a candidatar-se à Bolsa Vitae de Artes, foi aprovado e conseguiu terminar seu romance, publicado por uma das maiores editoras do Brasil.

De lá para cá foram duas reedições, várias traduções, um filme (2002), reconhecimento e alguns processos, o preço de sua aventura literária. Neste trabalho, tentaremos demonstrar a ligação de *Cidade de Deus* com a realidade a partir de estudos que identificam e problematizam o retorno do realismo como técnica de representação na prosa brasileira contemporânea. Frequentemente, a crítica aponta o romance de Paulo Lins como um dos baluartes dessa retomada do real pela narrativa contemporânea, sobretudo por causa da ligação com a realidade, calcada na violência.

## 2. É tudo verdade!

Paulo Lins afirmou que “[...] as cenas mais brutais do romance são justamente as calcadas no real” (Revista Veja, 13/08/1997, p. 114-120), com autoridade de quem entrevistou moradores e, posteriormente, ficcionalizou o cotidiano de *Cidade de Deus* no período que vai dos anos finais da década de 1960 até meados dos anos 1980. De fato, os jornais da época eram povoados por notícias sobre a criminalidade no conjunto habitacional, o que estigmatizava a população que não estava envolvida com a guerra pela disputa de poder sobre o domínio do tráfico de drogas. Coube ao escritor transformar essa realidade brutal em romance.

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

Na ficção brasileira, a violência ganha destaque a partir da década de 1960, impulsionada pelo golpe militar, ocorrido em 1964. Nesse período conturbado no campo político, as cidades vão recebendo cada vez mais pessoas devido ao processo de rápida industrialização e urbanização, que resultou no aumento dos índices de violência em meio às grandes concentrações de pessoas. Tânia Pellegrini (2004), no ensaio “No fio da navalha: literatura e violência no Brasil de hoje”, aponta a violência como um fator constitutivo da cultura brasileira, assim como acontece com a maior parte das culturas que se desenvolveram através do método de colonização (p. 16). No Brasil, o crescimento urbano dos grandes centros, que ocorre na maioria dos casos de forma desordenada, contribui para a proliferação de diversas formas de violência. A pesquisadora lembra que “O roteiro do desenvolvimento da literatura urbana necessariamente passa por espaços que, já no século XIX, podem ser chamados de espaços de exclusão: os ‘cortiços’ e ‘casas de pensão’ de Aluísio Azevedo. [...]” (p. 19). Na literatura urbana de hoje, as favelas são bastante representadas e representam bem esses *espaços de exclusão*, uma vez que, em *Cidade de Deus*, não aparecem os bairros considerados nobres do Rio de Janeiro. Guardadas as devidas proporções, se, para Guimarães Rosa o sertão era o mundo, Paulo Lins fez da favela o seu mundo, marcado por uma série de injustiças sociais acumuladas durante séculos.

Tânia Pellegrini aponta a revitalização do realismo nessa reconfiguração dos centros urbanos no Brasil. Avançando em seu raciocínio, a pesquisadora diz que “Esse novo realismo caracteriza-se acima de tudo pela descrição da violência entre bandidos, delinquentes, policiais corruptos, prostitutas, todos habitantes do ‘baixo mundo’.” (PELLEGRINI, 2004, p. 20). Como representantes desse estilo, no período, a autora aponta João Antônio, Dalton Trevisan e Rubem Fonseca. Mais recentemente, o realismo voltou à cena com as obras de Ferréz, Marcelino Freire, Paulo Lins, entre outros.

A volta do realismo como técnica de representação é abordada novamente por Tânia Pellegrini (2009) no ensaio “Realismo: a persistência de um mundo hostil” de forma mais detida, e a pesquisadora delinea as características da (eterna) volta da realidade como técnica de representação na prosa contemporânea. Ela constata que, nas formas narrativas, o caráter realista se acentua cada vez mais, tendência que cresce desde os anos 1970 e se propõe a pensar os propósitos para o retorno da representação do real, afirmando que “[...] o realismo em literatura continua vivo e atuante nas formas narrativas contemporâneas, assumindo as mais diferentes roupagens e possibilidades de expressão.” (PELLEGRINI, 2009, p. 12), apresentando-se como nova postura e novo método. Para a ensaísta, o processo de representacional vai de encontro à história e à sociedade e a representação realista depende da mediação do escritor entre o dado real e a obra. Esse processo implica

na refração, onde o conteúdo de origem é modificado a partir de questões ideológicas e políticas.

Constatada a volta do realismo na prosa contemporânea, em *Cidade de Deus*, os efeitos da realidade se manifestam de forma afetiva, que se resume em um estímulo imaginativo que liga a ética à estética. Essa é a ideia de Karl Erik Schøllhammer (2004) no ensaio “Os novos realismos na arte e na cultura contemporâneas”. O ensaísta assinala a década de 1970 como o ponto de partida da relação entre a representação da realidade daquela época e da situação contemporânea que abriu caminho “[...] para um novo tipo de realismo que procura realizar o aspecto performático da linguagem literária, destacando o efeito afetivo e sensível em detrimento da questão representativa.” (SCHØLLHAMMER, 2004, p. 219). Nesse sentido, é possível afirmar que o apelo sentimental para os aspectos da realidade é capaz de envolver o leitor com a narrativa.

O livro de Paulo Lins tem como epígrafe um poema de Paulo Leminski e, mais adiante, o narrador evoca a poesia, em parágrafo único e sucinto, para lhe ajudar a contar sobre a Cidade de Deus. A dificuldade para falar da vida igualmente difícil do local e até mesmo para trabalhar a palavra diante da vida dura da população inverte os valores e reduz o poder de alcance da fala à expressão: “Falha a fala. Fala a bala.” (LINS, 1997, p. 23), ou seja, demonstra o silenciamento da voz de pessoas comuns que o romance vai representar.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Porém, como o assunto é o crime, a voz narrativa não se presta a contar apenas situações relativamente engraçadas ou cômicas como o episódio do galo. Na primeira parte do romance, os crimes são motivados por ciúmes, fofocas, brigas entre vizinhos etc., acontecimentos cotidianos do período. A primeira empreitada do Trio Ternura, composto por Alicate, Cabeleira e Marreco, é o assalto ao motel. Vendo que interceptar o caminhão de gás não era uma atividade tão lucrativa, os três, junto com Pelé, Pará, Carlinho Pretinho e Dadinho, resolvem sondar o motel e esperar a melhor hora para investir e levar o máximo de objetos valiosos dos quartos. Nesse momento, os crimes

começam a impulsionar a narrativa e o narrador se dedica a uma das cenas mais brutais do romance, na qual um homem que se sentia traído pela mulher, uma vez que ele era negro e ela tinha dado à luz uma criança branca, resolve se vingar da esposa e desconta seu ódio no bebê, esquarteja-o e entrega à mulher em uma caixa de sapato, tudo isso com descrição minuciosa do narrador. Na cena seguinte, outro marido traído planeja se vingar da esposa e coloca seu plano em prática ao decepar a cabeça do amante com um golpe de foice e depois entregou o membro à mulher. Na sequência, a ação volta para o assalto ao motel, que, excetuando-se as duas mortes que contrariaram as ordens de Cabeleira para não matar, teve saldo positivo para os bandidos. Dias depois, os jornais estampavam os crimes na primeira página e os assaltos e as mortes brutais começavam a fazer a fama da Cidade de Deus no Rio de Janeiro.

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

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

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

Cabeleira não esboçou reação. Ao contrário do que esperava Touro, uma tranquilidade sem sentido estabeleceu-se em sua consciência, um sorriso quase abstrato retratava a paz que nunca sentira, uma paz que sempre buscou naquilo que o dinheiro pode oferecer, pois, na verdade, não percebera as coisas mais normais da vida. E o que é normal nessa vida? A paz que para uns é isso e para outros aquilo? A paz que todos buscam mesmo sem saber decifrá-la em toda sua plenitude? [...]. Deitou-se bem devagar, sem sentir os movimentos que

fazia, tinha uma prolixa certeza de que não sentiria a dor das balas, era uma fotografia já amarelada pelo tempo com aquele sorriso inabalável, aquela esperança da morte ser realmente um descanso para quem se viu obrigado a fazer da paz das coisas um sistemático anúncio de guerra. Aquela mudez diante das perguntas de Touro e a expressão de alegria melancólica que se manteve dentro do caixão. (LINS, 1997, p. 201-202).

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

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

Na terceira parte, “A história de Zé Pequeno”, temos o traficante já no comando de Cidade de Deus, com a brutalidade do personagem se manifestando intensamente. Sua disputa com Manoel Machado da Rocha, o Mané Galinha estampou as manchetes dos jornais da época (ZALUAR, 2000, p. 134). Essa parte evidencia a ligação com a realidade que o romance representa e talvez justifique o medo de Paulo Lins ao escrever o romance em relação à presença de personagens reais, como podemos constatar no relato do escritor:

[...]. Era doido. Aconteceu várias vezes de eu estar romanceando um personagem e ele passar na frente lá de casa, em carne e osso. Eu safa correndo, com meu gravadorzinho de bolso, e ia atrás. Comecei procurando personagens amigos, com quem cresci, pois na Cidade de Deus a relação bandido-morador, bandido-cidadão, bandido-não-bandido é distante. Mas à medida que as entrevistas se multiplicavam a notícia do livro correu a favela e o pessoal



vinha dar uma conferida. ‘E aí, professor? Você me botou lá?’, ‘Não vai me sacanear, he-in?’, ‘Peraí, esse cara não morreu assim’, diziam, ignorando que o que eu estava tentando fazer era ficção. Acabei amalhando uma montanha de histórias reais, ou contadas como reais, sem saber como colocá-las em literatura. Como descrever o estado de alma do marido traído que seleciona a faca com que vai esquartejar o bebê que chama de ‘aquela porrinha’? Os personagens reais frequentavam minhas noites e o meu dia-a-dia. Na hora de cortar um ou outro, eu tinha pesadelos. Sonhava com todos os bandidos vestidos de Exu. Ao acordar, acabava colocando pedaços do sonho no livro. Como eu não tinha computador, o meu medo era deixar alguém sem final (Revista Veja, 13/08/1997, p. 116-118).

Distanciando-se dos realistas clássicos, o texto de Paulo Lins “não copia o real, mas pretende fazer crer que remete a uma realidade verificável.” (PELLEGRINI, 2009, p. 16). Zé Pequeno, personagem da favela Cidade de Deus e do romance, encarna a brutalidade na narrativa contemporânea. Seu riso fino, estridente e rápido, que se manifestava nos momentos de maior tensão ao longo da narrativa, supera o personagem de Rubem Fonseca (2001, p. 11-29), no conto sobre o cobrador de uma dívida social difícil de ser paga que, diante das injustiças sociais tinha uma solução para encarar os problemas: só rindo. Um raro momento de bondade de Zé Pequeno aconteceu com um dos membros da quadrilha de Mané Galinha, que ficou sozinho com o traficante, mas, por ser parecido com Bené, comoveu Pequeno e este, acreditando que o amigo reconheceria esse momento, aconselhou o menino: “– Sai dessa vida, rapá... Vai embora! Alguém te fez alguma coisa pra entrar na guerra? Vai procurar uma escola!” (LINS, 1997, p. 483).

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

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

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

### 3. De malandros a marginais

Uma via para compreender o alcance da representação de *Cidade de Deus* de forma ampla é pensar o romance através da “dialética da marginalidade”, proposta por João Cezar de Castro Rocha. Em 2004, o crítico publicou o artigo “Dialética da marginalidade – caracterização da cultura brasileira contemporânea”<sup>1</sup> no caderno *Mais!*, do jornal *Folha de S. Paulo*, coincidentemente no mesmo dia em que o filme dirigido por Fernando Meirelles concorreria ao Oscar em quatro categorias (direção, roteiro adaptado, montagem e fotografia) . Suas ideias foram ampliadas em artigo publicado no mesmo ano na revista *Letras*, da Universidade Federal de Santa Maria/RS, que utilizaremos aqui.

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

A visão romântica em relação ao brasileiro começa a mudar e a ser representada na literatura com *Cidade de Deus*, fenômeno literário que, também por ocasião do Oscar, deu visibilidade à cultura brasileira e sugere que a violência brutal que o romance representa, personificada em Zé Pequeno, exige novas formas de interpretação que não sejam aquelas associadas ao sadismo da literatura comercial, conforme assinalou Roberto Schwarz (1999). Ainda para falar da representação do brasileiro como povo pacato, João Cezar utiliza como exemplo Zé do Burro, personagem da peça “O pagador de promessas”, de Dias Gomes. A história foi transposta para o cinema, com direção de Anselmo Duarte e, entre outras premiações, recebeu a Palma de Ouro em 1962, no Festival de Cannes. Zé do Burro é a personificação do bom brasileiro que representa o deslocamento do interior para os grandes centros urbanos que começaram a se desenvolver na segunda metade do século XX no Brasil. A distância entre ele e Zé Pequeno é evidente, e o ensaísta aponta, como elo de ligação entre ambos, Carolina Maria de Jesus, considerada por ele uma das precursoras da “dialética da marginalidade”, que surge na cena literária na década de 1960. Catadora de papel e moradora na

---

<sup>1</sup> 29 fev. 2004. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs2902200404.htm>>. Acesso em: 31 jul. 2013.

favela do Canindé, em São Paulo, a autora de *Quarto de despejo*: diário de uma favela (1960) representa um marco da cultura de periferia feita por quem não era privilegiada socialmente, no caso, a escritora, que deu início à representação das margens através da literatura, ou seja, os excluídos começaram a encontrar condições para contar suas próprias histórias e a matéria para isso era a vida sofrida, nada romântica e pouco idealizada de pessoas comuns. A transição da “dialética da malandragem” para a “dialética da marginalidade” começa a colidir em forma de “guerra de relatos” (ROCHA, 2004, p. 158) e através do desenvolvimento de crítica à desigualdade social, como é o caso de *Cidade de Deus*, ou seja, tem início o desmoronamento da crença sólida na capacidade de conciliação pacífica. Nesse sentido, as mudanças sociais, políticas e econômicas começam a modificar o cenário urbano, em forma de violência e injustiças sociais, assim, “[...] ao que tudo indica, a violência substituiu a célebre paciência dos brasileiros. Sem dúvida, Zé Pequeno, o criminoso impiedoso, tomou o lugar de Zé do Burro, o ingênuo homem do povo.” (ROCHA, 2004, p. 159). Nesse sentido, a proposta de interpretação de *Cidade de Deus* através da “dialética da marginalidade” contribui para compreender a representação da realidade brutal que está presente no romance. Para exemplificar com as ideias do pesquisador, ele propõe “[...] a “dialética da marginalidade” como um modo de descrever a superação parcial da “dialética da malandragem” – superação parcial, pois ambas dialéticas estão atualmente disputando a representação simbólica do país. [...]” (ROCHA, 2004, p. 159).

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

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

O malandro foi importante para a formação social brasileira enquanto esta se baseava na negociação entre os polos da ordem e da desordem. A capacidade do malandro para tirar vantagem de determinada situação e a maneira de negociar as diferenças se dava de modo sempre a evitar os conflitos sociais. Em *Memórias de um sargento de milícias*, Leonardo malandramente consegue sair do polo nãooficial, desordenado, e se integra ao polo da ordem através de casamento e de uma pro-

moção que o fez sargento de milícias, conforme identificou Antonio Candido. João Cezar de Castro Rocha (p. 160) recorre ao pensamento de Roberto DaMatta em *Carnavais, malandros e heróis*, trabalho no qual o autor esquematiza as consequências da “dialética da malandragem”. “DaMatta argumenta que o dilema brasileiro se originou da oscilação entre o mundo das leis universais e do universo das relações pessoais, entre a rígida hierarquia da lei e a branda flexibilidade da vida cotidiana. [...]” (*apud* DAMATTA, 1990, p. 15). Tanto nos estudos de Antonio Candido quanto nos de Roberto DaMatta, a violência se mantém sob controle justamente por causa da capacidade conciliatória e, nesse sentido, o crítico apresenta a sua hipótese:

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

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

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

#### 4. Considerações finais

A questão do narrador de *Cidade de Deus* é complexa (em relação ao filme, por exemplo), porém, é através dele que, na narrativa, a “dialética da marginalidade” se manifesta e fortalece a voz da coletividade que o romance representa. As mudanças ocorridas na vida social brasileira revelam que a exposição da violência é um sintoma do cotidiano e que deve sim ser representado na

ficção a fim de que a realidade seja transformada e para evitar, por exemplo, que os programas que exploram e banalizam a violência como mercadoria, de forma sensacionalista, impeçam mudanças sociais para manter o discurso excludente em relação à imagem estereotipada do marginalizado. Desse modo, é possível afirmar que Paulo Lins utilizou o material bruto que lhe era próximo e representou no romance sua própria compreensão da sociedade na qual vive.

A ideia central que *Cidade de Deus* problematiza – o tema da exclusão social – é conduzida pelo discurso do narrador, e as soluções para esse problema estão no próprio texto. Ele observa o funcionamento da Cidade de Deus e representa textualmente, conforme já observou Roberto Schwarz,

[...] a pressão do perigo e da necessidade a que as personagens estão submetidas. Daí uma espécie de realidade irrecorrível, uma objetividade absurda, decorrência do acossamento, que deixam o juízo moral sem chão. [...]. (SCHWARZ, 1999, p.167).

O dinamismo que a narrativa alcança não está restrito à brutalidade das ações, apesar do que, ela deve, sim, ser representada, como tentamos demonstrar aqui. A representação da realidade em *Cidade de Deus* alerta para um posicionamento do leitor (e da sociedade) menos indiferente em relação à violência urbana, no sentido de que o pobre não é portador de ameaça social, mas sim do acúmulo de injustiças. Essas questões sempre estiveram vivas no cenário nacional, e foram problematizadas no romance. A prosa de Paulo Lins está diretamente ligada com aspectos da realidade e, em consequência disso, produz seu próprio efeito de realidade.

## Referências

- FONSECA, Rubem. “O Cobrador”. In: *O Cobrador*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- FRIEDMAN, Norman. “O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico”. Tradução de Fábio Fonseca de Melo. In: *Revista USP*. n. 53. Março/maio 2002. pp. 166-182. Disponível em: <<http://www.usp.br/revistausp/53/15-norman-2.pdf>>. Acesso em: 31 jul. 2013.
- HARAZIM, Dorrit. Qualé, cumpádi? *Revista Veja*. São Paulo: Editora Abril. Ed. 1508, 13 ago. 1997, p. 114-120.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Esses poetas: uma antologia dos anos 90*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1998.
- LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- PELLEGRINI, Tânia. “No fio da navalha: literatura e violência no Brasil de hoje”. In: *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea* (UnB). n. 24, 2004, pp. 15-34. Disponível em: <<http://seer.bce.unb.br/index.php/estudos/article/view/2150/1710>>. Acesso em: 31 jul. 2013.

\_\_\_\_\_. “Realismo: a persistência de um mundo hostil”. In: *Revista Brasileira de Literatura Comparada*. n. 14, 2009. pp. 11-36. Disponível em: <<http://www.abralic.org.br/revista/2009/14/63/download>>. Acesso em: 31 jul. 2013.

ROCHA, João Cezar de Castro. “A guerra de relatos no Brasil contemporâneo. Ou: ‘A dialética da marginalidade’”. In: *Revista Letras* (UFSM). v. 28-29. Janeiro-dezembro 2004, pp. 153-184. Disponível em: <[http://w3.ufsm.br/revistalettras/artigos\\_r28\\_29/16\\_castrorocha.pdf](http://w3.ufsm.br/revistalettras/artigos_r28_29/16_castrorocha.pdf)>. Acesso em: 31 jul. 2013.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. “Os novos realismos na arte e na cultura contemporâneas”. In: PEREIRA, Miguel; GOMES, Renato Cordeiro; FIGUEIREDO, Vela Follain de (orgs.). Comunicação, representação e práticas sociais. Rio de Janeiro: Editora da PUC/RJ; Aparecida/SP: Ideias & Letras, 2004, pp. 219-229.

SCHWARZ, Roberto. “Cidade de Deus”. In: \_\_\_\_\_. Sequências brasileiras: ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 163-171.

TODOROV, Tzvetan. “As categorias da narrativa literária”. In: BARTHES, Roland et al. Análise estrutural da narrativa. Tradução de Maria Zélia Barbosa Pinto; introdução de Milton José Pinto. 6. ed. Petrópolis: Vozes, 2009, pp. 218-264.

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