UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA E LITERATURA FRANCESA

A favela como ficção: uma leitura de *Texaco* e *Cidade de Deus*

Keila Prado Costa

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Língua e Literatura Francesa do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Profa. Dra. Claudia Consuelo Amigo Pino

Versão corrigida de acordo com a Resolução CoPGr 5890, de 20/12/2010
De acordo,

Profa. Dra. Claudia Consuelo Amigo Pino

São Paulo
2011

Para minhas irmãs,
Joyce e Aline

As coisas belas são difíceis

AGRADECIMENTOS

Como acredito em Deus, a ele o obrigado da vida! Sem a qual nada do que vem a seguir poderia existir...

Agradeço imensamente a Claudia Pino, pela cumplicidade de todos esses anos, pela orientação dedicada a esta dissertação, pelas grandes discussões, pelas discordâncias e conciliações, pela generosidade de superar minha teimosia.

Aos professores Eurídice Figueiredo e Marcos Natali, pela gentil leitura do texto de qualificação e por aceitarem o convite para a leitura final deste trabalho.

As professoras Vima Lia Martin e Fabiana Carelli Marquezini, ministrantes das disciplinas que cursei durante o mestrado e que foram fundamentais para pensar as relações entre a literatura e a marginalidade, favelas brasileiras e os musseques angolanos, e as fronteiras das identidades culturais.

Aos colegas do grupo Criação&Crítica, em especial ao Henrique, pela parceria glissantiana, e ao Manlio, por todas as trocas teóricas, críticas e bibliográficas importantíssimas. Agradeço a todos os demais - inclusive àqueles que por um motivo ou outro nos deixaram - por quase uma década de valiosa e mútua colaboração, pelos trabalhos desenvolvidos juntos e pelas leituras e discussões imprescindíveis ao desenvolvimento de minha pesquisa.

A Elisabete França e Marcus Vinicius Sinval, pelo exemplo, acima de tudo! E por permitirem e incentivarem a pesquisa, por acreditarem e praticarem a conciliação entre teoria e prática, estudo e trabalho. Pessoas com quem cada conversa é um aprendizado.

A todos os colegas da Prefeitura de São Paulo, que de maneira direta ou indireta contribuíram para as reflexões que se encontram neste texto. Aos que se fizeram especiais nesse percurso: Alexandre Costa; Dácio Parada, Fábio Miloco e Rogério Silva, na Secretaria de Comunicação. Adriana Sales, Alessandra Bulgarelli, Alonso López, Ligia Miranda, Lucy Santana, Luiz Fernando Fachini, Maria Teresa Diniz, Natália Soares, Tereza Herling, Vanessa Padiá e Violêta Kubrusly, na Secretaria Municipal de Habitação. E a três parceiros de trabalho que pensam, sentem e amam São Paulo tanto quanto todos nós: Fabio Knoll, pela poesia da

imagem; Marcello de Oliveira, pela mente sã e coração tranquilo, e Marcos Boldarini, pelo diálogo infinito.

A Davi Machado, chefe primeiro, amigo depois, conselheiro para sempre! Por encontrá-lo no primeiro dia de trabalho da minha vida e por estar por perto até hoje para me ajudar a pensar sobre o que fazer e para onde ir.

Aos meus mais que amigos Michele, Renato, Ricardo e Thiago, porque em tudo que faço há algo de vocês, seja pela liberdade ou censura.

Às minhas doces amigas Helena Berton (Irmã Helena) e Joyce Fernandes. Amigas nas longas conversas, no riso, no choro e no silêncio. Saudades!

À minha família, especialmente àqueles que já se foram e me deixaram a coragem.

Por fim, a meus pais, Wanderlei e Maria Aparecida, por me ensinarem que estudar é um valor imensurável, pelo discernimento, sabedoria e pelo amor incondicional!

RESUMOS

Resumo

Este trabalho apresenta uma leitura dos romances *Texaco*, de Patrick Chamoiseau, e *Cidade de Deus*, de Paulo Lins, a partir dos espaços onde se desenvolvem as narrativas: respectivamente as favelas Texaco, em Fort-de-France, Martinica, e Cidade de Deus, no Rio de Janeiro, Brasil. O objetivo do estudo é analisar a formação e o desenvolvimento do espaço e identificar as implicações que ele terá na constituição da identidade pessoal das personagens e, ao mesmo tempo, como essa interação contribuirá para a construção da identidade das próprias favelas.

O texto, precedido por uma Introdução que traz um preâmbulo sobre a relação entre esses dois romances, está dividido em três capítulos: "Que espaços são esses?", em que há uma breve discussão das questões que envolvem a ficcionalização dessas favelas nos romances e do aparato teórico sobre espaço que nos guiará nas análises; "Texaco: a luta coletiva pelo espaço" e "Cidade de Deus: a luta individual no espaço", capítulos nos quais nos detemos mais demoradamente na leitura dos livros de Chamoiseau e Lins.

Nas considerações finais, discutem-se como as personagens, e o próprio espaço transformado em personagem, traçam suas trajetórias pessoais a partir de percursos inversos.

Abstract

This paper presents the analysis of the novels *Texaco*, by Patrick Chamoiseau, and *City of God*, by Paulo Lins, considering the spaces where the stories take place: respectively in Texaco slum, in Fort-de-France, Martinica, and City of God, a slum in Rio de Janeiro, Brazil. The purpose of this project is to analyze the space and to identify the implications resulted from the gathering and development of these environments in the creation of the characters' personal identities and, at the same time, to show how this interaction contributes with the creation of the slums' identities.

The text, preceded by an Introduction that brings the preamble on the relation of these two novels, is divided into three chapters: "What are these places?", in which there is a brief discussion on matters related to the fictionalization of the slums in the stories and the theoretical support to guide the analysis; "Texaco: the collective fight for the space" and "City of God: the individual fight for the space", chapters we dedicate to the reading of both Chamoiseau's and Lins' novels.

The final considerations show how the characters and the space, also converted into a character, develop their own paths from the building of inverted ways.

Résumé

Cet article présente une lecture du roman de *Texaco*, par Patrick Chamoiseau, et *Cité de Dieu*, écrit par Paulo Lins, à partir d'une analyse des espaces des récits: les bidonvilles, Texaco en Fort-de-France, Martinique, et Cidade de Deus, au Rio de Janeiro, Brésil, respectivement. L'objectif est d'analyser la formation et le développement de l'espace et d'identifier les implications qu'il aura sur la formation de l'identité personnelle des personnages tout en observant comment cette interaction aidera à composer l'identité de leurs propres bidonvilles.

Le texte, précédé d'une introduction qui est un préambule sur la relation entre ces deux romans, est divisé en trois chapitres: «Quels sont ces espaces?», où il y a une brève discussion sur les enjeux entourant la fictionnalisation de ces bidonvilles dans les romans et l'appareil théorique sur l'espace qui va nous guider dans l'analyse; «Texaco: une lutte collective pour l'espace» et «Cité de Dieu: la lutte au sein des différents», chapitres dans lesquels nous nous arrêtons plus longuement dans la lecture des livres de Chamoiseau et Lins.

À la fin de l'analyse, nous présentons comme les personnages, et l'espace qui est transformé en personnage, composent leurs histoires personnelles à partir de trajectoires opposés.

SUMÁRIO

Apresentação..... 13

Introdução

Discutindo a relação..... 18

Favela não é hotel, literatura não é cachimbo..... 21

Identidade e Espaço..... 31

Capítulo 1 – Que espaços são esses?

1.1 A favela como ficção..... 36

1.2 O espaço e os romances 41

1.2.1 Intimidade, proteção e habitação 44

1.2.2 Espaço externo e coletivo..... 47

1.2.3 Posse, direito e poder 52

Capítulo 2 - Texaco: a luta coletiva pelo espaço

2.1 Uma saga no Caribe..... 58

2.1.1 Pregações, Escrituras e Cadernos..... 60

2.1.2 Terra Prometida, Lugar Mágico..... 66

2.1.3 Do campo à cidade..... 72

2.2 O espaço de *Texaco*..... 76

2.2.1 A perspectiva coletiva do espaço..... 79

2.3 Texaco e "A Cidade"..... 85

2.3.1 A cidade e o desejo de pertencer..... 88

Capítulo 3 - Cidade de Deus: a luta individual no espaço

3.1 Cidade de Deus na Cidade Maravilhosa..... 96

3.1.1 As paixões das personagens..... 98

3.1.2 Depois do dilúvio..... 105

3.2 O Espaço de *Cidade de Deus*..... 107

3.2.1 A perspectiva individual do espaço..... 110

3.2.2 O espaço dividido..... 114

3.3 A Cidade de Deus e a Cidade..... 118

3.3.1 A mediação da mídia..... 123

Considerações Finais

Pela opacidade da relação..... 128

Referências Bibliográficas..... 133

Anexos..... 139

APRESENTAÇÃO

Esta dissertação passou por diferentes etapas, algumas surpresas e muitas transformações. Em três longos anos (porque o tempo só passa rápido quando não respeitamos cada dia de lacuna), muitas leituras e reflexões alteraram os rumos da análise e da relação que aqui se estabelecem entre os romances *Texaco*, de Patrick Chamoiseau, e *Cidade de Deus*, de Paulo Lins.

O paralelo entre os dois textos aconteceu de imediato e naturalmente, pelas semelhanças e diferenças que apresentam. Ambos foram publicados na década de 1990. *Texaco*, em 1992, e *Cidade de Deus*, em 1997, e tiveram boa recepção entre leitores e a crítica. Além disso, os dois livros narram a história das respectivas favelas Texaco, no livro de Chamoiseau, e Cidade de Deus, no de Paulo Lins.

O modo como cada um desses livros trabalha a questão do espaço revela caminhos opostos no desenvolvimento dessas favelas que, a partir de uma interação intensa com as personagens, contribuem para a formação de suas identidades.

No caso de *Texaco*, essa conexão advém de um desejo das personagens em encontrar seu lugar no mundo, o local que chamam "Lugar Mágico", onde recuperariam as liberdades furtadas pela escravidão e pelo período colonial. No pós-abolição as cidades são os espaços dos sonhos e desejos, lugares de novas histórias e relações sociais. Contudo, o ambiente urbano, tal qual os antigos campos, também possuem suas regras, leis e convenções, o que exige uma nova adaptação para os que o escolhem para viver. A construção de Texaco nos terrenos da Companhia Petrolífera Multinacional homônima rompe essas regras, em uma ocupação irregular, ilegal e precária. Ao longo da narrativa, é possível acompanhar todo o processo de luta que seus moradores travam com os donos do terreno, a polícia e a prefeitura e que culmina com a consolidação de Texaco como um bairro formalmente constituído na cidade de Fort-de-France.

Já em *Cidade de Deus*, o espaço ocupado pelas personagens é regular, legal e com infraestrutura adequada para uma vida com mais qualidade da que tinham antes de se mudarem para este Conjunto Habitacional. Os moradores da Cidade de Deus viviam em diversas favelas da cidade do Rio de Janeiro e, depois de ficarem desabrigados em virtude de fortes chuvas, foram transferidos para este Conjunto construído pela prefeitura. A legalidade da ocupação, porém, contrasta com a ilegalidade das atividades realizadas pelas principais personagens do romance. A vida e as trajetórias dos bandidos, bem como dos crimes que cometem, são temas centrais da narrativa, e o espaço é aspecto fundamental na constituição da

identidade que assumem, pois entre seus principais desejos estão a vontade de ter muito dinheiro e de exercerem o maior poder possível na Cidade de Deus, tornando-se, assim, respeitadas. Para isso, quanto mais isolado estiver o conjunto da cidade do Rio de Janeiro, mais facilmente essas personagens podem manter o domínio sobre o espaço.

É possível afirmar que esses romances se desenvolvem apresentando o espaço da favela como um território diferenciado dentro do espaço urbano. Nas narrativas, as cenas privilegiam as ações que acontecem dentro de seus perímetros, de certo modo, isolados das cidades onde se situam fisicamente e com as quais estabelecem ligações culturais, políticas e sociais. Dessa maneira, *Texaco* e *Cidade de Deus* conduzem a uma leitura sobre os aspectos da favela em relação às cidades, a partir de uma representação de seu espaço na literatura, em construções que se situam no limiar entre a realidade e a ficção.

No processo de criação dos dois livros, ou ao menos na encenação desse processo, a pesquisa de campo e a etnografia sobre esses espaços e personagens - inspiradas em moradores - buscam estabelecer verossimilhança entre as características particulares desses espaços reais e o modo como estão representados nos romances. Por esse motivo, a necessidade de analisar o espaço de Texaco e Cidade de Deus é conduzida pelo modo como influenciam a constituição das identidades das personagens e das próprias favelas, que, no decorrer da narrativa, assumem, em certa medida, *status* de personagem, figurando como espécies de protagonistas.

Todo esse processo levará a discussões e representações sobre posse e poder, vivência e experiência, intimidade, habitação, consumo, proteção, individualidade e coletividade em Texaco e Cidade de Deus. No entanto, de acordo com o que diz Milton Santos, "para interpretar corretamente o espaço é preciso descobrir e afastar todos os símbolos destinados a fazer sombra à nossa capacidade de apreensão da realidade". E, nesse caso, é preciso ter no horizonte de expectativas que os símbolos não representam a realidade, constroem a ficção.

De início, o diálogo entre os textos de Patrick Chamoiseau e Paulo Lins requereram uma síntese bibliográfica acerca da chamada Literatura Comparada, suas teorias e estudos de caso. Os textos mais frutíferos para a pesquisa foram *Literatura Comparada – História, Teoria e Crítica*, de Sandra Nitrini; *Literatura Comparada no Mundo: Questões e Métodos* e *Literatura Comparada: Textos Fundadores*, organizados por Tania Franco Carvalhal; *Literatura e Marginalidade: um estudo sobre João Antônio e Luandino Vieira*, de Vima Lia Martin. Imprescindíveis nesse trabalho foram, ainda, as noções apresentadas por Édouard

Glissant, em especial em textos e entrevistas contidas em *Introduction à une Poétique du Divers* e *Poétique de la Relation*, principalmente porque, a partir de tais propostas, o que verdadeiramente se buscou realizar nesta dissertação foi uma relação de leitura entre *Texaco* e *Cidade de Deus*, e não uma comparação à luz das teorias clássicas dos estudos comparados.

Em seguida, foi preciso delimitar o arcabouço teórico em relação ao espaço. Antes, porém, Wolfgang Iser e Luiz Costa Lima foram importantes para delimitar algumas fronteiras entre o real e sua representação na ficção, o verdadeiro, o verossímil, o fictício e o imaginário.

Otto Friedrich Bollnow, Édouard Glissant e Milton Santos foram os três grandes nomes que conduziram a leitura de Texaco e Cidade de Deus enquanto espaço, com algumas intervenções estruturais a partir de Antônio Dimas, Tania Franco Carvalhal, Gaston Bachelard, Mikhail Bakhtin, especificamente em relação ao espaço na literatura; e Mike Davis, Elisabete França e Kevin Lynch, sobre espaço urbano, cidades e favelas.

As trajetórias e desfechos dessas relações nos romances refletem os projetos literários dos autores, ou os processos nos quais estão inseridos, e que, independente das particularidades de cada contexto cultural, reafirmam uma "poética política", como propõe Diva Damato sobre Glissant. Afinal, o que emerge desse mergulho na análise do espaço nos romances são relações de identidade em espaços quase sempre vistos como discrepantes do comum.

Finalmente, é importante destacar algumas questões estruturais deste texto. Para manter a fluência da leitura da dissertação, utilizaremos a edição em português, publicada no Brasil, para as citações referentes ao romance de Patrick Chamoiseau, *Texaco*. Os excertos originais em francês estarão remetidos nas notas de rodapé. O mesmo critério será empregado para outros estrangeiros com traduções publicadas no país.

KPC

São Paulo, janeiro de 2011

INTRODUÇÃO

Discutindo a Relação

A menos que se esteja diante do primeiro livro de sua vida, é inevitável que a leitura traga consigo lembranças e referências de tantos outros textos já lidos. Assim, começam e começaram as comparações, seja entre textos de um mesmo autor, autores diferentes em um mesmo sistema literário, ou textos e autores de países, idiomas e sistemas diferentes.

Na história da literatura, diz Sandra Nitrini, "bastou existirem duas literaturas para se começar a compará-las, com o intuito de se apreciar seus respectivos méritos" (NITRINI, 1997:19). Desse modo, a Literatura Comparada surge com método e objeto definidos, como uma disciplina autônoma dentro da Literatura. A partir do que conceitua Paul Van Tieghem, Nitrini sintetiza: "O objeto [da literatura comparada] é essencialmente o estudo das diversas literaturas nas relações entre si, isto é, em que medida umas estão ligadas às outras na inspiração, no conteúdo, na forma e no estilo" (1997:24).

Sem dúvida, a leitura que se estabelece nesta dissertação entre os romances *Texaco* (1992), de Patrick Chamoiseau, e *Cidade de Deus* (1997), de Paulo Lins, se apóia, ou melhor, se "inspira" nessa tradição de relação. No entanto, esta comparação não se predispõe a uma hierarquização entre os resultados finais de cada obra.

Ao longo da história e dos caminhos trilhados pelos estudos comparados em literatura, ao menos duas vertentes se solidificaram entre os pesquisadores: a do juízo de valor e a da influência. A primeira se concentra em avaliar em qual das literaturas nacionais postas em confronto os conteúdos estão mais bem desenvolvidos, trabalhados e simbolizados pelo autor. Em geral, essas análises têm por finalidade estabelecer qual livro seria melhor que o outro dentro de um mesmo paradigma. A segunda, busca identificar a influência entre os autores e suas obras, isto é, mostrar o quanto a obra de um determinado escritor resgata imagens construída por outros em seus textos e como isso repercute na nova aparição, como, por exemplo, as imagens de Flaubert em Machado de Assis, e assim por diante.

Esses dois modos de ler as relações literárias revelam parte do contexto de surgimento da Literatura Comparada:

> Convém lembrar que o termo "literatura comparada" surgiu justamente no período de formação das nações, quando novas fronteiras estavam sendo erigidas e a ampla questão da cultura e da identidade nacional estava sendo

> discutida em toda a Europa. Portanto, desde suas origens, a literatura comparada acha-se em íntima conexão com a política.
>
> (NITRINI, 1997:21)

De acordo com o que Nitrini expõe sobre o surgimento da Literatura Comparada, cabe pontuar que dentre os objetivos desta dissertação está a análise da composição da identidade das personagens dos romances a partir da relação que elas estabelecem com o espaço onde vivem ou desejam viver. Mas não serão traçadas aqui características das identidades culturais martinicana e brasileira – tal feito seria demasiado ambicioso e irresponsável, dados os limites de uma dissertação. Além disso, os aspectos que conduzem os projetos de escritura desses livros também serão explicitados sem a pretensão de classificar a literatura nacional de cada país, tampouco inferir qual delas seria a melhor. Os princípios e resultados de cada um desses romances são extremamente distintos: o texto de Patrick Chamoiseau está ligado a um projeto poético de construção de identidade cultural na Martinica além das tradições francesas; enquanto o de Paulo Lins apresenta, no campo paratextual, vestígios de uma concepção da literatura como meio de crítica social.

Diante disso, a perspectiva teórica que nos guiará na leitura de *Texaco* e *Cidade de Deus* se afastará das proposições clássicas da Literatura Comparada e se aproximará das noções apresentadas por Édouard Glissant.

No texto "Pour l'opacité", do livro *Poétique de la Relation*, Glissant propõe o direito à opacidade, partindo da proposta de que a teoria da diferença já se esgotara nas considerações sobre as particularidades culturais. Para ele, a ideia de identificar as diferenças entre duas pessoas ou culturas leva a uma crença de que esse processo seria transparente, porém esse olhar sobre o outro acabaria por reduzi-lo, por encaixá-lo em um modelo confortável de entendimento daquele que o observa:

> Se nós examinarmos o processo da "compreensão" dos seres e das ideias na perspectiva do pensamento ocidental, reencontramos no seu princípio a exigência desta transparência. Para poder "compreender-te" e, então, aceitar-te, preciso levar tua densidade à escala ideal que me fornece elementos para comparações e talvez para julgamentos. Eu preciso reduzir.
>
> (GLISSANT, 1990) [1]

---

[1] Tradução de Henrique Toledo Groke e Keila Prado Costa, revisão de Claudia Pino. In: Revista Criação & Crítica, nº 1: 53-55, 2008.
Si nous examinons le processus de la «compréhension» des êtres et des idées dans la perspective de la pensée occidentale, nous retrouvons à son principe l'exigence de cette transparence. Pour pouvoir te «comprendre» et

Isso, segundo Glissant, levaria ainda a um desejo equivocado e impossível da totalidade ou da crença de que se pode compreender o outro em sua totalidade, pois o conceito que essa palavra carrega no pensamento Ocidental propõe o total como algo fechado, completo e uno, enquanto ele acredita que a totalidade seja aberta, múltipla e, portanto, algo ilimitado: "Digamos novamente, de modo opaco: a própria ideia de totalidade é um obstáculo à totalidade[2]".

Assim, o que Glissant propõe é que diante do outro se busque a opacidade e não se queira dissecá-lo, compreendê-lo em cada centímetro, porque é na opacidade que se estabelece a Relação: "É a opacidade do diverso que anima a transparência imaginada da Relação. O imaginário não conduz as exigências restritivas da ideia. Ele prefigura o real sem determiná-lo a priori[3]".

Com isso, o que não se consegue compreender passa a ser vivenciado no opaco, e isso levaria a uma convivência harmoniosa entre o eu e outro, o conhecido e o desconhecido. Nesse sentido, parece pertinente pensar *Texaco* e *Cidade de Deus* em Relação, o que significa respeitar suas opacidades.

Esses romances são exemplares da literatura contemporânea de seus países, num momento histórico e político de atenuação das fronteiras culturais a partir da consolidação do mundo globalizado, e versam sobre um tema também contemporâneo: ambos narram a formação e o desenvolvimento de favelas.

O livro de Patrick Chamoiseau discorre sobre Texaco, em Fort-de-France, Martinica; e o de Paulo Lins, Cidade de Deus, no Rio de Janeiro, Brasil.

À principio, uma leitura paralela desses dois livros poderia levar a uma busca do processo que faz com que tais espaços sejam favelas e das causas que motivaram os escritores a narrá-los. O valor de uma aproximação a partir dessas ideias resultaria num elencar de semelhanças entre os romances que, possivelmente, conduziriam a leituras sobre os processos similares de surgimento e consolidação das favelas nesses dois países. No entanto, o que faz sentido na observação conjunta desses dois textos é aquilo que eles apresentam como

---

donc t'accepter, il me faut ramener ton épaisseur à ce barème idéel qui mi fournit motif à comparaisons et peut-être à jugements. Il me faut réduire. (GLISSANT, 1990:204)

[2] Redison-le, opaquement: L'idée seule de totalité est un obstacle à la totalité. (GLISSANT, 1990:206)

[3] C'est l'opacité du divers, qui anime la transparence imaginée de la Rélation. L'imaginaire ne conduit pas les exigences contraignantes de l'idée. Il prefigure le réel, sans le déterminer a priori. (GLISSANT, 1990:206).

diferença, o que está opaco entre um e outro, e que certamente assim permanecerá. Desse modo, observar o que não é transparente em um fará com que se note a exuberância do outro.

No âmbito do discurso, o que propõe Glissant parece ser fácil de se executar. Contudo, o próprio desejo desse exercício impõe seus desafios, e, talvez, o que se apresente aqui como resultado final termine por se contradizer. De qualquer forma, partindo de um breve olhar sobre os projetos que dão corpo às narrativas, especialmente da figuração do espaço real na ficção, seguir-se-á pela análise das trajetórias inversas que esses romances apresentam.

Favela não é hotel, literatura não é cachimbo

Na leitura dos espaços de Texaco e Cidade de Deus como favelas, não se furta o fato delas realmente existirem em Fort-de-France e no Rio de Janeiro. Na literatura, é recorrente a escolha de espaços reais para ambientar histórias, mas, no caso desses romances, o que se ressalta dessa relação é o empenho de seus autores em apresentá-los como ficções baseadas em fatos reais. Para isso, cada um constrói seu discurso sobre o processo de criação do texto, valorizando um percurso de pesquisa e entrevistas realizadas com moradores das favelas para a composição do romance:

> Ao senhor Serge Letchimy, cujos trabalhos de urbanismo e cujo pensamento nutriram essas histórias – com toda a minha estima e minha admiração;
> À escritora Dominique Aurélia, que me permitiu descobrir num de seus belos textos a noção de *l'En-Ville*;
> Ao senhor Stanley Sanford, ex-presidente da associação desportiva e sociocultural de Texaco, que me decifrou o indizível desses lugares – com meu infinito reconhecimento e minha amizade;
> A todos os habitantes do Bairro Texaco que aceitaram satisfazer minhas impossíveis curiosidades: senhora Mathilde Georges Sicot, senhor Louison René, chamado Tubarão, senhora Démar Germaine René, senhor Emmanuel Laurence, chamado Mano, senhor Georges Nardy, senhor Robert Nirenold, chamado Mèt-Wobè, senhor Guy Accus, chamado Moreau, e todos os outros...
> - pedindo-lhes antecipadamente que queiram me desculpar por não ter podido oferecer-lhes algo melhor – em homenagem e respeito.
> (CHAMOISEAU, 1993:347) [4]

[4] À Monsieur Serge Letchimy, dont les travaux d'urbanisme et la pensée ont nourri ces histoires – avec toute mon estime et mon admiration; à l'écrivain Dominique Aurélia qui m'a permis de découvrir dans un de ses beaux textes la notion de «l'En-ville»; à Monsieur Stanley Sandford, ex-président de l'association sportive et socio-culturelle de Texaco, qui m'a décodé l'indicible de ces lieux – avec mon infinie reconnaissance et mon

> Este romance se baseia em fatos reais. Parte do material utilizado foi extraído das entrevistas feitas para o projeto "Crime e criminalidade nas classes populares", da antropóloga Alba Zaluar, e de artigos nos jornais *O Globo, Jornal do Brasil* e *O Dia.*
> Mais especificamente, a primeira parte do livro foi escrita enquanto se desenvolviam os projetos de pesquisa "Crime e Criminalidade no Rio de Janeiro" (que contou com o apoio da FINEP) e "Justiça e classes populares" (apoio CNPq, FAPERJ e FUNCAMP), ambos coordenados por Zaluar. A própria ideia do romance surgiu no decorrer dos trabalhos ligados ao projeto, a partir do momento em que a coordenadora começou a redigir seus artigos. Trabalhei com ela durante oito anos, e agradeço seu incentivo constante.
> A segunda e a terceira partes do romance foram concebidas com o apoio precioso de Roberto Schwarz, Virgínia Oliveira Silva e Maria de Lourdes da Silva. Devo a Roberto Schwarz, em especial, a orientação e o incentivo em relação a minha candidatura à Bolsa Vitae de Artes.
> Agradeço ao Instituto de Medicina Social da Universidade do Rio de Janeiro, que abrigou a pesquisa durante dois anos, e, finalmente, à Fundação Vitae, que, concedendo-me uma bolsa, proporcionou-me condições de acabar de escrever o romance e dar ao texto sua forma final. (...) Agradecimentos muito especiais a Aloísio da Costa Sobrinho, Carlos Eduardo Cardoso, Edison Gomes da Silva, Sônia Maria Lins e a todas as pessoas entrevistadas.
>
> (LINS, 2002:403)

Nesses agradecimentos de seus livros, os dois autores citam nomes de moradores e pessoas entrevistadas que os ajudaram no período de escritura, que, mesmo representando projetos literários distintos, possuem traços de trabalho semelhantes, cujo precedente mais evidente se encontra numa alusão às noções naturalistas de Zola o fazer literário. Para Zola, o romance deveria ser uma exposição da vida real, com personagens e dramas reais, sem narração de fatos fantasiosos ou inverossímeis[5].

---

amité; à tous les habitants du Quartier Texaco qui ont bien voulu satisfaire mes impossibles curiosités: Madame SICOT Mathilde Georges, Monsieur RENÉ Louison, crié Requin, Madame RENÉ Démar Germaine, Monsieur LAURENCE Emmanuel, crié Mano, Monsieur NARDY Georges, Monsieur NIRENOLD Robert, crié Mèt-Wobè, Monsieur ACCUS Guy, crié Moreau, et tout les autres...
– en les priant d'avance de bien vouloir me pardonner de n'avoir pas pu leur offrir mieux – en Honneur et respect.

[5] O Naturalismo, nas letras, é igualmente o retorno à natureza e ao homem, a observação direta, a anatomia exata, a aceitação e a pintura do que existe. Um e outro tiveram de substituir as abstrações por realidade, as fórmulas empíricas por análises rigorosas. Assim, não mais personagens abstratas nas obras, não mais invenções mentirosas, não mais absoluto; porém, personagens reais, a história verdadeira de cada uma, o relativo da vida cotidiana. Tratava-se de recomeçar tudo, de conhecer o homem nas próprias fontes de seu ser, antes de concluir à maneira dos idealistas, que inventavam tipos; e os escritores, a partir de então, não tinham senão que retomar o edifício pela base, trazendo o maior número possível de documentos humanos, apresentados na sua ordem lógica. (ZOLA, E. *O Romance Experimental e o Naturalismo no Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1979. p. 92-93)

Nesses livros de Chamoiseau e Lins, a sugestão do real faz parte da construção narrativa e, de certo modo, do pacto que desejam estabelecer com o leitor, por meio de encenações que vão da etnografia ao testemunho.

Em *Texaco*, essa encenação percorre toda a narrativa, que é estruturada em diferentes níveis de texto: a narração da história feita pela protagonista Marie-Sophie Laborieux em primeira pessoa; a inserção de trechos de seus cadernos em que contem as anotações que ela fazia dos discursos e ensinamentos de seu pai; as notas do urbanista, que escreve ao narratário Oiseau de Cham; e os trechos do próprio narratário, também denominado Marcador de Palavras, que escreve à sua Informante, Marie-Sophie, sobre os rumos que o texto tem tomado.

Não há registros formais de que Marie-Sophie Laborieux teria realmente existido ou fora inspirada em alguma das antigas moradoras de *Texaco*, mas sua figura levanta inevitavelmente uma questão: seus cadernos existem ou foram forjados pelo autor? Em cada trecho atribuído a eles dentro do romance, há uma indicação de sua catalogação no acervo da Biblioteca de Schoelcher. O mesmo ocorre com os excertos das notas do urbanista e das cartas do Marcador de Palavras[6]. Marie-José Jolivet, no artigo *Les cahiers de Marie-Sophie Laborieux existent-ils?*, atribui essa construção narrativa a uma tentativa do autor de experimentar na literatura o propõe no manifesto *Éloge de la créolité*, pois além de criar uma ficção sobre a realidade forja uma realidade na ficção, criando a impressão de se estar diante de textos distintos, numa narrativa construída no limiar entre o fictício e o real. Para Jolivet, Marie-Sophie é uma heroína extraordinária[7], mas seus cadernos são fruto da genialidade de Chamoiseau, que constrói uma encenação de cadernos, entrevistas, bilhetes e uma troca de correspondências[8].

---

[6] À beira dos rios, a areia de vulcão já é uma boa areia. Mas areia de beira-mar fica pesada de sal e cheia de ferro. Então, eu a deixava na calmaria das chuvas, até a cor exata. Certas horas, eu misturava à cal e à areia a cinza do bagaço e o melaço grudento. Um ofício e tanto, minha filha... *Caderno nº 4 de Marie-Sophie Laborieux / Página 18. 1965. Biblioteca Schoelcher* (CHAMOISEAU, 1993:45)

(Au bord des rivières, le sable de volcan est déjà du bon sable. Mais sable du bord de mer est alourdi de sel et travaillé de fer. Alors, je le laissais à l'embellie des pluies jusqu'à la bonne couleur. En certaines heures, je mélangeais à la chaux et au sable, la cendre de bagasse et la mélasse collante. Sacré métier, ma fi... (1992:56)

[7] On est loin, finalement, du "genie ordinaire" et des "héros insignifiants": cette "femme matador", comme Chamoiseau la nomme, née dans la crasse d'une case en "caisses morue" de quelque bidonville, mais qui a lu Césaire, Rimbaud, Lautréamont et Saint-John Perse, cette Marie-Sophie qui écrit ses mémoires n'est évidemment pas une femme ordinaire. (JOLIVET, 1993:804)

[8] *Texaco* est un superbe Roman, et l'on ne saurait trop recommander au lecteur de se laisser d'abord tout simplement porter par le récit, par son souffle, par son rythme, par la langue qu'il nous fait découvrir. Mais sans

Mais adiante, no capítulo de leitura de *Texaco*, discutiremos outros aspectos que os cadernos e os demais textos vão compreender dentro da narrativa. Por ora, vale ainda observar que no âmbito do discurso, a relação entre esses textos é trabalhada por meio de uma cumplicidade entre a narradora e o narratário. No livro, Marie-Sophie, a narradora, se refere ao seu ouvinte, o narratário, como Oiseau de Cham. É importante observar que "Oiseau de Cham" nada mais seria que um trocadilho, uma inversão do nome do próprio autor, Chamoiseau, aludindo à narrativa um caráter testemunhal que, associado aos "Agradecimentos" do livro, retomaria a experiência que o autor supostamente teria vivido com a comunidade.

Em seguida, numa espécie de epílogo intitulado *Ressurreição*, há um relato de Oiseau de Cham, que reforça a encenação de uma narrativa verossímil, de traços autorais e biográficos:

> Tornou-se fascinante quando me apresentaram aquela que ia se tornar minha Informante: uma velha negra cabra, muito alta, muito magra, com um rosto grave, solene, e olhos imóveis. (...) Contou-me suas histórias de modo bastante dificultoso. (...) Obtive sua total confiança quando lhe contei a morte de Solibo e associei-o a meu trabalho de reconstituição da palavra do Mestre. (...) Foi por isso que me confiou seus inúmeros cadernos, preenchidos por uma letra extraordinária, fina, viva em seus gestos, seus furores, seus temores, suas manchas, suas lágrimas, de toda uma vida escorada em pleno vôo. Desconcertado por ter a responsabilidade de tais tesouros, numerei-os, caderno por caderno, página por página, preguei fita adesiva nos rasgões, costurei as folhas esparsas, e encapei cada exemplar com um plástico protetor. Em seguida, depositei-os na Biblioteca Schoelcher[9].
>
> (CHAMOISEAU, 1993:342-343)

No livro, Oiseau de Cham se denomina como "Marcador de Palavras" (Marqueur de Paroles)[10]. Aqui, ao descrever sua relação com a Informante, ele afirma seu posicionamento

---

bouder en rien son plaisir, il n'est pas interdit, ensuite, de poser sur ce roman un regard d'anthropologue ou d'historien. (JOLIVET, 1993:798)

[9] Il devint fascinant quando on me présenta celle qui allait devenir mon Informatrice: une vieille femme câpresse, très grande, três maigre, avec um visage grave, solennel, et des yeux immobiles. (...) Elle me raconta sés histoires de manière assez difficultueuse. (...) J' obtins la totalité de sa confiance quand je lui racontai la mort de Solibo, et l'associai à mon travail de reconstitution de la parole du Maître. (...) C'est pourquoi elle me confia sés innombrables cahiers, couverts d'une écriture extraordinaire, fine, vivante de ses gestes, de ses rages, ses tremblades, ses taches, ses larmes, de toute une vie accorée em plein vol. Confondu d'avoir la charge de tels trésors, je les numérotai, cahier par cahier, page par page, je scotchai les déchirures, recousis les feuilles éparses, et couvris chaque exemplaire d'um plastique protecteur. Puis, je les déposai à la Bibliothèque Schoelcher. (CHAMOISEAU, 1992:493).

[10] No livro *Construção de identidades pós-coloniais na literatura antilhana*, Eurídice Figueiredo diz: "Marquer em crioulo significa escrever mas também solo-ritmar o concerto dos tambores (*tambours-ka*) que acompanham

de confidente dela. A descrição dos cadernos recebidos e do que ele fez com cada um até o depósito na biblioteca, corrobora o caráter de confiabilidade que ele deseja estabelecer com o leitor, para que todo esse processo narrado de escritura seja aceito como verídico.

No caso de *Cidade de Deus*, essa relação não ocorre por uma encenação dentro própria narrativa, mas no âmbito paratextual que envolve o processo de concepção e publicação do livro. Paulo Lins escreveu seu romance a partir de uma experiência de pesquisa coordenada pela antropóloga Alba Zaluar. Ele vivia na Cidade de Deus nos anos 1980 quando ela conduziu a pesquisa "Crime e Criminalidade nas Classes Populares" na favela, cujos resultados foram publicados no livro *A Máquina e a Revolta*. Como Lins cursava o ensino superior, foi escolhido para ser um de seus colaboradores, especialmente porque conhecia bem a favela. Nos oito anos em que participou do projeto, ele recolheu materiais, participou de discussões e entrevistou muitos moradores.

Toda essa experiência foi fundamental para a escritura o romance. Como parte do trabalho de pesquisador, Lins deveria escrever relatórios etnográficos, mas ao invés disso ele passou a relatar os registros sobre os moradores em textos literários, contos, poemas[11]. Nessa transição da pesquisa para o romance, Lins opta manter no enredo as histórias sobre o tráfico que ouvira e vivenciara como morador. Além disso, ao centrar a narrativa nesse tema, Lins atribui aos principais personagens - bandidos e líderes das bocas de fumo da favela - os nomes e apelidos verdadeiros pelos quais as pessoas eram conhecidas na Cidade de Deus, como Zé Pequeno, Mané Galinha, Sandro Cenoura. Assim, lendo o livro de Zaluar e relacionando-o com o romance, é possível encontrar inúmeras semelhanças na descrição dos bandidos, que são as principais personagens do romance, o comportamento que têm na favela diante dos demais moradores e dos grupos adversários dentro daquele espaço, e as impressões que os demais moradores trabalhadores tinham dos comandantes do tráfico.

Além disso, Zaluar apresenta importantes considerações sobre a linguagem utilizada pelos bandidos, policiais e demais moradores da Cidade de Deus em suas relações interpessoais, como expressões e gírias que simbolizam o jogo de poder e submissão estabelecido entre esses grupos. Esse léxico também é encontrado no romance de Lins,

---

o contador de histórias. Assim, a função do escritor caribenho implícita nessa passagem seria o de ser escrevente, espécie de copista da tradição" (p.110).

[11] "Enfim, eu sabia muito e tinha acesso aos bandidos, o que ajudou meu trabalho com a Alba. (...) Mas Alba, vendo que eu fazia etnografias ruins, me pediu para eu escrever alguma coisa sobre a minha vida, em prosa ou em poesia mesmo. Ela sacou que meu negócio era com as letras, não com a antropologia". (Paulo Lins em entrevista concedida à Heloisa Buarque de Hollanda. In *Revista Indiossincrasia*. Rede Internet, Portal Literal. 11/07/2003.)

contribuindo para a construção da identidade das personagens e do ambiente em que vivem, retomando as marcas de poder que Zaluar observa:

> Essas expressões são contrastadas a "**dar uma ideia**", "trocar ideias", que são usadas quando alguém tenta convencer outra pessoa de algo através do diálogo, da força das palavras persuasivas.
>
> (ZALUAR, 2000:140).

> - Vou te **dar uma ideia** responsa, morou? Mas tem que morrer aqui, tá ligado?
>
> (LINS, 1997: 509)

Esse processo de aproximação com o real ou ficcionalização da realidade, provocou recepções distintas do romance. Apesar de polêmico, esse limiar foi um dos vetores que conduziu a recepção de *Cidade de Deus* pela crítica. O ensaio de Roberto Schwarz, *Cidade de Deus*, é um dos mais importantes nesse processo, pois influenciou leituras posteriores[12]. Publicado primeiramente em um periódico, depois no livro *Seqüências Brasileiras*, o texto avalia que uma narrativa como essa só poderia ter sido escrito por alguém que tivesse tal experiência. Schwarz valoriza a participação de Lins na pesquisa de Zaluar, e o aproxima aos caminhos percorridos por expoentes do Naturalismo, considerando que o romance de Lins é, na verdade, a ficcionalização de uma pesquisa ampla e relevante sob o ponto de vista do objeto de estudo[13].

Somada a todas essas características, a representação do espaço favela em cada um dos livros traz inúmeros símbolos que revelam a constituição da identidade a partir de sua interação com as personagens. Esses símbolos resgatam, ainda, elementos históricos, temporais e sociais, cuja relação faz parte dos projetos literários que, de certo modo, sustentam a criação desses romances.

No livro *Construção de identidades pós-coloniais na literatura antilhana*, Eurídice Figueiredo dedica um capítulo ao estudo da obra de Patrick Chamoiseau, em que assinala:

---

[12]Tamanho interesse – afinal não passava de um livro de estréia – opôs juízos equilibrados, alguns mesmo surpreendidos, o que conta ponto para o livro, a outros francamente indispostos: a poeira levantada teria sido obra não do próprio, mas da influência indiscutível de Roberto Schwarz no campo intelectual. (A tempo: a indicação editorial foi também de Alba Zaluar). (ARÊAS, 1998).

[13] O entrevistador e o pesquisador ajudaram o artista em sua esquematização, à qual imprimiram desigualdades literárias que são outros tantos sinais do tempo e apoios construtivos. (SCHWARZ, 2003:168)

> Chamoiseau guarda a nostalgia do contador, e tenta criar em seus romances um estilo popular, colocando-se na narrativa, tornando-se personagem, partilhando com outros personagens ficcionais as alcunhas, o espaço da margem, no qual torna-se testemunha e dá o seu testemunho, em favor de uma cultura popular ameaçada de extinção.
>
> (FIGUEIREDO, 1998: 110)

O espaço da margem do qual Figueiredo fala, pode ser lido em *Texaco* como o próprio espaço da favela e também como o espaço da escritura, que encena a realidade e resgata parte da história martinicana por meio da história de Marie-Sophie Laborieux. O projeto literário de Chamoiseau partilha com outros escritores e intelectuais martinicanos o desejo de construir uma cultura que revele a identidade das Antilhas. "A reivindicação identitária não se limita à estética, mas representa um desejo de legitimidade política e de emancipação econômica", diz Jovita Noronha, em *Uma vida em ato: a autobiografia intelectual de Patrick Chamoiseau*[14].

Nesse projeto poético-político, Chamoiseau se proclama nacionalmente crioulo - "Ni Européens, ni Africains, ni Asiatiques, nous nous proclamons Créoles" (BERNABE, CHAMOISEAU, CONFIANT, 1989:13) - e se aproxima das propostas de Édouard Glissant, em que os temas da história, da língua e do espaço serão recorrentes e farão parte de uma obsessão em reconstituir o passado para a construção do presente. Assim, acompanhamos em *Texaco*, em mais de dois terços do livro, a trajetória da protagonista Marie-Sophie Laborieux a partir da história de seu pai. Todo o passado dele é retomado por ela, as agruras de sua vida e principalmente os ensinamentos que lhe fizera ao contar-lhe histórias sobre esse passado. Mais que as lembranças de uma vida, as narrações do pai representam a memória coletiva de um povo, em que o "nós" tem lugar de destaque sobre a literatura do "eu".

Ao analisar a obra de Glissant, Figueiredo observa as características do que chama "O Romance do Nós", que, podemos afirmar, também se encontra nos romances de Chamoiseau:

---

[14] Ainda em sua tese, Jovita Noronha resume o projeto literário de Chamoiseau de modo bastante preciso, por isso o cito aqui: "O projeto de Chamoiseau foi exposto por ele e dois outros martinicanos, o escritor Raphaël Confiant e o lingüista Jean Bernabé, em 1989, naquele que pode ser considerado como livro-manifesto, *Eloge de la créolité*, no qual os autores reivindicam, para si para os de sua condição, uma identidade crioula – "Nem europeus, nem africanos, nem asiáticos, nós nos proclamamos crioulos" (Bernabe, Chamoiseau, Confiant, 1989, p.13) – e propõem uma literatura que a exprima, se demarcando tanto da matriz francesa, paradigma obrigatório das primeiras produções martinicanas, quanto da africana, base do movimento da Negritude que, nos anos 30, veio se opor ao primeiro paradigma, reivindicando a identidade africana para os antilhanos, sem entretanto, no plano literário, se desvincular do modelo estético metropolitano, já que se baseava nas experiências de vanguarda". (NORONHA, J. M.G. *Uma vida em ato: a autobiografia intelectual de Patrick Chamoiseau*. UFF: Tese de Doutorado, 2003. p. 11-12).

> O aparecimento do romance do nós, ou, a criação de um sujeito coletivo em substituição ao personagem individual/individualista, deve ser compreendido no contexto das literaturas ocidentais. (...) o que Glissant percebe, com grande acuidade, é que a crise do sujeito nas antigas colônias vai ter desdobramentos diferentes, embora haja uma certa conjugação de ideias, sobretudo porque a própria filosofia europeia faz o requisitório contra o etnocentrismo que marcou os anos da colonização. (...) O colonizado, objeto do olhar redutor do Outro, deve agora, ao tomar a palavra, tornar-se sujeito da narrativa. No entanto, o centro do romance não será mais o "personagem problemático", como Lúkacs designou o herói do romance do século XIX, mas um nós, uma coletividade com a qual o romancista antilhano (e americano, em geral) se identifica.
>
> (FIGUEIREDO, 1998: 81-82)

De acordo com o que observa Figueiredo sobre a proposta de Glissant, é possível inferir que a necessidade de encenação da realidade e de forjar um caráter testemunhal para a narrativa, se fundamenta, em Chamoiseau, por essa opção de coletivizar o sujeito e ampliar a perspectiva da personagem para além de si própria - especialmente quando se tomam por referência as questões da *mímesis* e da verossimilhança.

Para Luiz Costa Lima, "a questão consiste em saber o que a coletividade dispõe em aprender com ela" (LIMA, 2000:69), ou seja, a necessidade de se encenar na obra algo que se reconheça na realidade vem de um horizonte de expectativa coletivo, pré-conhecido da sociedade, dos leitores, que vão descobrir no texto novas possibilidades de observação do tema. Assim, quanto mais o escritor opta por narrar temas coletivos, mais necessidade de se apoiar na realidade ele terá, pois será preciso que em seu pacto de leitura seja reconhecida a verossimilhança do aspecto que se discute.

> É o presente que motiva a verossimilhança. Pois o verossímil é o efeito primário da *mímesis*, no sentido mais amplo e não só artístico do termo. Se bem que, em sua espécie artística modernista, ela alcance sua meta pelo realce do vetor perturbador da verossimilhança, ou seja, o vetor 'diferença', a diferença não é apreensível sem que o verossímil antes tenha organizado o quadro de expectativa.
>
> (LIMA, 2000:65)

Em *Cidade de Deus* esse pacto se configura além dos limites do próprio texto, pois o projeto literário que o envolve, como vimos, é iniciado pela pesquisa da antropóloga Alba Zaluar e mediada pela leitura do crítico Roberto Schwarz. Com isso, além da narrativa estar pautada em um tema coletivo, a própria construção do romance rompe as fronteiras do individual. Em uma entrevista a Heloisa Buarque de Hollanda, Lins confidencia que a ideia de

escrever o romance foi de Schwarz, e, então, ela questiona se *Cidade de Deus* poderia ser lido como parte de um projeto desenvolvido por Schwarz, e Lins responde:

> **HBH: Acho que o Roberto estava esperando que esse livro aparecesse há muito tempo. Ele organizou um livro importante sobre o pobre na literatura brasileira. Mas ainda eram reflexões sobre a representação do pobre na literatura. Imagina quando ele descobre um pobre com voz literária? Apostou forte nisso. Porque o que "Cidade de Deus" oferece não é um assunto novo, mas uma voz nova.**
> PAULO: É o olhar interno e acadêmico ao mesmo tempo. Porque eu estava e vivia a academia, mas estava também lá com a bandidagem, eu conhecia aquilo lá[15].

Vê-se que mais uma vez o caráter testemunhal se apresenta como valor para a construção do texto literário, pois, por conhecer "aquilo lá", Lins teria assegurada em sua própria pessoa e história, a credibilidade necessária para narrar os dramas e as tramas de um espaço conhecido de seus moradores, mas opaco para os leitores. No entanto, esse privilégio de circular entre o espaço acadêmico e o espaço da favela, como ele mesmo diz, não o exime de questionamentos sobre o quanto de verdade há, de fato, em seu texto.

Em 2007, durante um congresso realizado no Museu Afrobrasil, em São Paulo, após uma explanação sobre o percurso da escritura de *Cidade de Deus*, Lins é abordado por algumas pessoas da platéia sobre a ausência de referências ao movimento negro carioca no romance, enquanto que, em outras passagens, há menções aos movimentos de esquerda. Tal cobrança leva a uma discussão sobre o livro ser ou não um retrato da realidade da favela e ser ou não um exemplar da identidade da comunidade. Em suas contra-argumentações, Lins apresenta um discurso conflituoso entre o falso e o verdadeiro, e sobre o que chama de verdade literária:

> **Locutor 1:** é aí que eu digo para você, é estranho aquele cara com um discurso formuladinho. Você fala que não é sociologia, mas aquilo ali é sociologia pura.
> **Paulo Lins**: mas ele tava lá, é essa a questão... Mas ele tava ali. Se eu boto um negro, com consciência negra, culturalmente negro, entendeu? Ele destoa da mesma forma. Não tinha, não tinha, como a grande maioria não tinha discurso marxista. Agora, não é porque é ficção que eu posso ser falso com a minha ficção.
> **Locutor 1:** Mas o que é ser falso?

---

[15] Paulo Lins em entrevista concedida à Heloisa Buarque de Hollanda. In *Revista Indiossincrasia*. Rede Internet, Portal Literal. 11/07/2003.

> **Paulo Lins**: é você pegar e botar dentro da realidade uma coisa que não existe.
> **Locutor 1** : mas você cria a realidade, Paulo.
> **Paulo Lins** : eu acho que aquilo não é realidade.
> **Locutor 3**: sinal de que é literatura.
> **Locutor 1** : literatura é exatamente uma coisa que não existe, literatura não existe.
> **Paulo Lins**: não, na literatura você vai falar de criação, realidade e com verdade. Não tô falando da verdade do que existe, a verdade com a própria literatura, não essa verdade do dia a dia, é a verdade social, essa verdade. Essa verdade eu não podia trair, e quem trai se ferra. Quem trai não mexe no corpo, quem trai... se for fugir da verdade literária, acabou, você não vai pular adiante, muda a receita, muda a receita que deu, você não pode trair em literatura. A ficção, você pode até fazer uma invenção, você pode fazer uma receita mais barata, você pode fazer o burro que fala, mas tem que estar dentro do contexto.
> **Locutor 1**: o contexto da obra, o contexto da obra, é isso que eu to falando. Mas você tá me dizendo que o contexto da obra tem que ser o contexto da verdade casual. E não é isso, você tá dizendo para mim que esse cara, ele existia, e existia dentro do movimento negro...
> **Paulo Lins**: dentro da verdade.
> **Locutor 1** : então você ta me dizendo, que o que existe na realidade não pode existir na ficção? Na ficção pode tudo!
> **Paulo Lins**: não, seria falso eu colocar uma coisa dessa envergadura, dessa envergadura política, eu tô falando, entendeu? Sendo que uma coisa que não existe, e justamente é a crítica, se eu colocasse ali eu não faria a crítica que eu tô fazendo ali. É a forma de eu não botar é muito mais bonito que se eu tivesse botado. Eu não colocando isso dá muito mais efeito político em relação ao próprio movimento negro do que se eu tivesse colocado. Sabe por que? Porque a gente ficava lá, no movimento negro, sala de estar, reunião na sala de estar lá na época, mas olha o que eu ia ganhar? A gente fazia manifestação, botava lá placa: reunião do movimento negro, e não ia ninguém, não ia ninguém. Ficavam cinco intelectuais, e porque intelectuais? Porque a gente tava na faculdade, e não ia ninguém, e isso ficou bem claro, não ia ninguém, ninguém tinha essa consciência, não tinha, não tinha. Hoje o movimento negro, não conseguiu fazer isso, hoje o movimento negro no Brasil, não conseguiu entrar nas favelas, como a associação de moradores conseguiu fazer. O hip hop hoje tá fazendo muito mais.
> (Conversa transcrita nos Anexos)

A partir do que expõe, Lins acreditaria que a realidade e a ficção têm suas próprias verdades, que podem não se relacionar diretamente, mas coexistem. Sendo assim, tal como Magritte afirmava que a imagem do cachimbo não era o cachimbo, ele tenta demonstrar que a imagem criada da favela no livro não é a favela. Assim, quando argumenta que a literatura teria sua própria verdade (que não poderia ser traída), ele justifica a construção dos elementos de sua trama no âmbito da ficção, mas ao argumentar que essa verdade é "social", se apóia fora dela.

De certa maneira, a verossimilhança buscada por Chamoiseau a partir da encenação do testemunho é evidenciada em Lins por sua biografia. E, em ambos os casos, o que se ressalta é a predominância de uma narrativa sobre o coletivo, mesmo quando a perspectiva de ação da personagem é individual, como o caso de Zé Pequeno, que deseja ser o bandido mais temido e respeitado da Cidade de Deus para poder dominar toda a favela.

Para Luiz Costa Lima, "a ficção não *representa* a verdade, mas tem por ponto de partida o que os produtores e receptores têm por verdade" (LIMA, 2000: 64). Nesse sentido, *Texaco* e *Cidade de Deus* precisam suprir o que existe no horizonte de expectativa sobre o espaço real da favela: os percalços de sua constituição, desenvolvimento, o modo como se dão as relações interpessoais de seus moradores, para que a verossimilhança entre o narrado e o que se conhece sobre favela se estabeleça, e, nesse processo, a encenação do testemunho e da etnografia contribui para a legitimação do que se narra.

Identidade e Espaço

Não obstante a discussão sobre a identidade nacional e cultural que pode surgir das leituras de *Texaco* e *Cidade de Deus* a partir dos projetos de seus autores, do tema que discutem ou do percurso da escritura, o que interessa observar aqui são os aspectos internos das narrativas, ou seja, o modo como o espaço é aspecto fundamental na constituição da identidade das personagens. Como já vimos, esses romances narram fundamentalmente a trajetória de favelas, cujas representações na ficção fundamentam a *mímesis* a partir da descrição geográfica, da movimentação das personagens e da constituição de imagens de vinculação e desvinculação das favelas às respectivas cidades onde estão constituídas – Fort-de-France e Rio de Janeiro.

No livro *Estética da Criação Verbal*, Mikhail Bakhtin escreve sobre a relação entre espaço e personagem:

> A paisagem verbalizada, a descrição do ambiente, a representação dos usos e costumes, isto é, a natureza, a cidade, o cotidiano, etc., aqui não são elementos de um acontecimento aberto e único da existência, elementos do horizonte da consciência atuante e operante do homem (que procede de modo ético e cognitivo). Todos os objetos representados na obra têm e devem ter, indubitavelmente, uma relação essencial com a personagem,

> senão eles seriam *hors d'oeuvre*; entretanto, essa relação, em seu princípio estético, não é dada de dentro da consciência vital da personagem.
> (BAKHTIN, 1997:89-90)

Do modo como se apresenta, a leitura de Bakhtin considera a personagem como ponto central da obra, protagonista ou não. O espaço está, de certo modo, subjugado a ela e, como mais um elemento da narrativa, deve integrar-se a ela totalmente, sob o risco de ficar descontextualizado na obra.

Para Antonio Dimas, "o espaço pode alcançar estatuto tão importante quanto outros componentes da narrativa, tais como foco narrativo, personagem, tempo, estrutura etc." (1985:5). Em *Texaco* e *Cidade de Deus*, pode-se dizer, que a relação entre espaço e personagem está alterada, pois embora haja em cada um dos textos ao menos um protagonista pelo qual se acompanha o desenvolvimento da narrativa, ao longo das leituras são as histórias desses dois espaços que verdadeiramente se formam diante do leitor.

No livro *Le Discours Antillais*, no capítulo intitulado "Le Roman des Amériques", Édouard Glissant põe em evidência alguns temas que considera comuns aos escritores americanos: *a obsessão do passado* (*la hantise du passé*), a *palavra da paisagem* (*la parole du paysage*) e a *irrupção da modernidade* (*l'irruption dans la modernité*) – e esses três aspectos seriam os caminhos pelos quais os escritores buscariam revelar a verdadeira identidade de seus países. É importante ressaltar que as *Américas* a que Glissant se refere são as *Américas da crioulização*, ou seja, as regiões do continente americano onde houve tráfico de escravos e sistema de *plantation* (sul dos Estados Unidos, a região do Caribe e a costa brasileira, da Bahia ao Rio de Janeiro).

Em virtude do processo colonial, a obsessão do passado seria um fenômeno presente em todas as regiões da *crioulização*: "Je crois que la hantisse du passe (c'est un idée que l'on a largement évoquée) est un des référents essentiels de la production littéraire dans les Amériques" (p. 435). Essa evocação seria permanente porque o passado dos países das Américas ainda estaria para ser investigado, já que a história oficial contada e ensinada à população privilegia o ponto de vista dos países colonizadores e não dos colonizados.

Desse modo, ao invés de mergulhar na busca por um passado ideal que não pode ser encontrado, Glissant propõe a criação literária como a melhor forma de apreender esse passado já codificado pela História, cuja perspectiva não estaria ligada aos eventos "oficiais" (inevitavelmente esses seriam os eventos da história europeia), mas organizados em termos que são mais imaginativos, cíclicos e menos cronológicos. A cronologia proposta por Glissant

seria em espiral, numa justaposição emocional de tempo e espaço a partir do presente, em um movimento contínuo e repetido (mas que nunca é exatamente o mesmo) e que, acima de tudo, privilegia a acumulação sobre a seleção.

Assim, seria essencial para o escritor americano subverter a tentativa de organizar, de esquematizar o passado, pois qualquer uma dessas leituras seria redutora e não daria conta da multiplicidade - ideia chave para a compreensão dos fenômenos humanos nas Américas.

> Confronter le temps, c'est donc ici en nier la linéarité. Toute chronologie est trop immédiatement évidente, et dans l'oeuvre du romancier américain il faut se battre contre le temps pour la reconstitution d'un passé, même en ce qui concerne les regions d'Amérique où la mémoire historique n'a pas été obliterée.
>
> (GLISSANT, 1997:436)

A partir disso, Glissant acredita que a *palavra da paisagem* (*parole du paysage*), ou seja, a leitura sobre o espaço e sua representação na ficção seria o elemento formalmente determinante na produção literária americana. E, para ele, enquanto a literatura europeia se organizaria em torno dos tópicos da "fonte" e do "prado" (*de source et du pré*) – cuja atmosfera levaria a leitura harmônica do espaço; nas Américas o vento e a floresta seriam os tópicos primordiais de um espaço que será aberto, violento e abundante – tão abundante que será desordenado:

> L'espace du roman américain, au contraire (mais non pas tellement au sens physique), me semble ouvert, éclaté, irrué. Il y a quelque chose de violent dans cet espace littéraire américain. La topique n'y serait pas de la source et du pré, mais plutôt du vent qui pousse et qui fait de l'ombre comme un grand arbre. (...) La parole et la lettre mêmes du roman américain sont nouées à une texture, à une structure mobiles de ses paysages. Et la parole de mon paysage est d'abord forêt, qui sans arrêt foisonne.
>
> (CHAMOISEAU, 1997:437-8)

No caso de *Texaco* e *Cidade de Deus* observa-se que mesmo que as narrativas se passem no momento presente, o passado – com muito mais intensidade no texto de Chamoiseau – é evocado por meio da inquietação acerca da formação do espaço e das causas que tiveram como conseqüência a constituição das favelas. Aliás, partindo das noções que Glissant apresenta referente aos povos das Américas, pode-se dizer que a favela, dentro dos romances, é um lugar extremamente privilegiado para se observar a relação de interação entre

espaço e personagem dentro da formação identitária, pois nele estão subvertidos a história, a língua e a própria noção de espaço.

São essas características de subversão, como sugere Glissant, que fazem com que a literatura americana "irrompa na modernidade", pois, ao contrário da literatura europeia, que se desenvolveu ao longo do tempo até a modernidade, ela prescinde da tradição, e, por isso, recria o ambiente onde nasce, numa busca ininterrupta de reconhecer-se em sua própria realidade: "L'irruption dans la modernité, l'irruption hors tradition, hors la «continuité» littéraire, me paraît être une marque spécifique de l'écrivain américain quand il veut signifier la réalité de son entour" (p. 438).

Dado esse breve preâmbulo, as leituras em Relação de *Texaco* e *Cidade de Deus* revelam percursos opostos em espaços semelhantes, com conseqüências que serão vitais para esses espaços-personagem dentro das narrativas.

1

QUE ESPAÇOS SÃO ESSES?

Favela não hotel
vida não é novela
qual é a graça desgraça
que há no riso do banguela?
(Zeca Baleiro)

1.1 A favela como ficção

Texaco e *Cidade de Deus* narram fundamentalmente o surgimento e o desenvolvimento de favelas, respectivamente Texaco, em Fort-de-France, Martinica; e Cidade de Deus, no Rio de Janeiro, Brasil. Mas que espaços são esses?

O *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* registra em sua terceira rubrica sobre o termo "favela": "conjunto de habitações populares que utilizam materiais improvisados em sua construção tosca, e onde residem pessoas de baixa renda". Em francês, o termo que equivale a essa acepção é *bidonville*, que o *Le Petit Robert* define como:

> **Bidonville**
> n.m.
> Agglomération d'abris de fortune, de baraques sans hyginène où vie la population la plus misérable (souvent à la périphérie des grandes villes). <<*À Casablanca, nous cherchâmes les bidonvilles; la vie y était plus affreuse que dans la plus affreux quarties d'Athenes*>> (Beauvoir). *Les bidonvilles de Rio.*→ **favela**.

É curioso que o mais importante dicionário francês traga em sua definição desse tipo de espaço uma indicação explicativa sobre o nome que ela recebe no Brasil, tomando como exemplo o termo cunhado no Rio de Janeiro. No entanto, ela atesta a equivalência de significados dentro da variação comum entre significantes de dois idiomas diferentes.

Texaco e *Cidade de Deus* são dois romances urbanos com cenários bem definidos. Entretanto, não são romances urbanos clássicos, tais quais os exemplares do século XIX[16], em que ou espaço aparece como cenário por meio de precisas descrições geográficas ou como ambientes vigorosos que determinam os rumos das histórias e dos destinos das personagens. Os textos de Patrick Chamoiseau e Paulo Lins, ambos do final do século XX (década de 1990), mesclam, muitas vezes, o cenário geográfico com a ambientação imponente, e ainda acrescentam a ilegalidade de sua criação, no caso de *Texaco*, ou das atividades de suas

[16] Antonio Dimas em *Espaço e Romance* analisa a questão do espaço na literatura e discorre sobre a mudança que ocorre no século XIX com o Realismo. Até então, o campo e seus temas eram predominantes nos textos literários: "O descrédito desse convencionalismo espacial, que exaltava o campo, só viria a ocorrer já na segunda metade do século 19, com o advento do Realismo, cujo espaço preferencial é a cidade, encarada como centro difusor de perversão moral". (p. 39)

personagens, no caso de *Cidade de Deus*, para caracterizá-los dentro de cada enredo, além de evidenciar as condições precárias e de pobreza em que vivem as personagens.

Por essa razão é que "Texaco" e "Cidade de Deus" serão analisadas aqui como favelas, com as implicações que essa definição apresenta em cada texto, embora no livro de Chamoiseau as personagens a denominem como bairro. Como esses espaços surgem e se desenvolvem, de certo modo, independentes das cidades de Fort-de-France ou Rio de Janeiro, essa perspectiva permite analisar o modo como as características desses lugares são diferenciadas em relação ao espaço urbano por excelência - a cidade; marcando as histórias dos moradores e, consequentemente, dos próprios espaços em ambas as narrativas.

Essa tensão provocada no interior das narrativas está, de certo modo, associada a seu caráter peculiar dentro da paisagem das cidades, com contrastes explorados por meio de teorias e críticas de urbanistas, filósofos, sociólogos e outros estudiosos, que contribuem com análises e definições que serão importantes na constituição dos significados dos termos que designam as favelas e suas características. No livro *Planeta Favela*, Mike Davis também apresenta considerações acerca da palavra que equivale a "favela" em inglês, *slum*, e explica que em sua origem o termo era associado ao estelionato e ao crime e que, em meados do século XIX, o cardeal Wiseman passou a utilizá-lo em artigos sobre reforma urbana para designar os locais onde viviam pessoas em condições precárias[17]. No Brasil, o vocábulo "favela" passou a ser utilizado para nomear esses locais após a Guerra dos Canudos[18], a partir de uma demanda de moradia dos ex-soldados da batalha, que sem ter onde se instalar passaram a habitar os morros cariocas, atribuindo o nome do arbusto encontrado no território do conflito para designar suas habitações precárias na cidade do Rio de Janeiro.

Vale observar que tais origens vernáculas acabaram por denominar as características do espaço a partir de relações com outro espaço ou fato social, atribuindo novos significados a

---

[17] "A primeira definição [de *slum*] de que se tem conhecimento foi publicada no *Vocabulary of the Flash Language*, de 1812, do escritor condenado à prisão James Hardy Vaux, no qual é sinônimo de *racket*, "estelionato" ou "comércio criminoso". No entanto, nos anos da cólera das décadas de 1830 e 1840, os pobres já moravam em *slums* em vez de praticá-los. O cardeal Wiseman, em seus textos sobre reforma urbana, recebe às vezes o crédito de ter transformado *slum* ("cômodo onde se faziam transações vis") de gíria das ruas em palavra confortavelmente usada por escritores requintados. Em meados do século XIX, identificava-se *slums* na França, na América e na Índia, geralmente reconhecidos como fenômeno internacional." (DAVIS, 2006: 32)

[18] **Etimologia** fava + *-ela*; segundo Nascentes, a acp. 'habitação popular' surge após a campanha de Canudos, quando os soldados, que ficaram instalados num morro daquela região, chamado da *Favela*, prov. por aí existir grande quantidade da planta *favela*, ao voltarem ao Rio de Janeiro, pediram licença ao Ministério da Guerra para se estabelecerem com suas famílias no alto do morro da Providência e passaram a chamá-lo morro da *Favela*, transferindo o nome do morro de Canudos, por lembrança ou por alguma semelhança que encontraram; o nome se generalizou para 'conjunto de habitações populares'; ver [1]*fav-*; f.hist. 1909 *favella* (DICIONÁRIO HOUAISS DA LÍNGUA PORTUGUESA)

gírias ou arbustos. Assim, as qualificações físicas ou situacionais já os apresentam como espaços particulares frente às cidades formalmente constituídas e suas interações sociais legais, dentro da ordem regular que os regem. Elisabete França, no artigo *O que são favelas?*, as identifica por duas características distintas:

> Duas características principais distinguem as favelas da cidade formal. A primeira é que sua formação não obedece a nenhuma das regras urbanas ou legislativas: as ruas não são definidas antes da construção das casas e as redes de água e esgoto são implementadas depois da construção das moradias. A segunda é que as unidades habitacionais são construídas de acordo com a disponibilidade de lotes vazios. Esse processo de ocupação acontece, geralmente, de maneira ilegal, independentemente de a área ser de propriedade pública ou privada.
>
> (FRANÇA et al., 2010, p. 11)

Essas definições sobre os signos e seus significados são valiosas para a leitura desses livros, em virtude das descrições e conceitos que as personagens fazem acerca dos espaços em que vivem, e que vão permear as tramas do início ao fim, circunscrevendo o desenvolvimento das peripécias.

No texto de Paulo Lins, Cidade de Deus, construído pela prefeitura da cidade, é apresentado aos que vão habitá-lo como "conjunto habitacional", mas a designação não se ratifica. No decorrer da trama, as personagens a abandonam, afirmando e consolidando "favela" como definição para o lugar.

> 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 tudo casa e apê, mas os pessoal, os pessoal é que nem na Macedo Sobrinho, que nem no São Carlos. Se é na favela que tem boca-de-fumo, bandido pra caralho, crioulo à vera, neguinho pobre à pamparra, então aqui também é favela, favela de Zé Pequeno.
>
> (LINS, 1997, p.242)

Já no romance de Patrick Chamoiseau, as personagens, lideradas pela protagonista Marie-Sophie Laborieux denominam Texaco como "lugar mágico" e se referem a ele sempre como bairro (*quartier*, termo utilizado na versão original em francês). Esse "lugar mágico" está associado ao "nós mágico", *noutéka*, designado por Esternome como a palavra para nomear a comunidade dos negros, crioulos em busca de seu espaço. Desse modo, a favela em *Texaco* é entendida como "bairro crioulo":

> Meu Esternome empregou frequentemente o termo *noutéka, noutéka, noutéka*. Era uma espécie de *nós* mágico. (...) *Noutéka dos morros*. (...) eu

> havia compreendido o seguinte: nosso Texaco estava brotando no meio de tudo isso... (...) Construir o território em Bairros, de Bairro em Bairro, acima dos povoados e das luzes da Cidade. (...) Noutéka / Calcule o lugar de seu barraco. O resto anda sozinho. (...) Bairro crioulo obedece à sua terra, mas também às suas matas, de onde retira a palha. E também às suas árvores, de onde tira os barracos. E também às cores de sua terra, de onde tira sua alvenaria. Bairro crioulo é como flor do lugar. Bairro crioulo é gente que se entende. De um a outro, uma mão lava a outra, com duas unhas a gente esmaga a pulga. É a *entreajuda* que comanda[19].
>
> (CHAMOISEAU, 1993, p. 116-123)

A divergência nos nomes ou na escolha de como denominar esses lugares tem implicações objetivas e subjetivas no modo como se dá a interação das personagens com o espaço, que pode ser observada sob dois aspectos: infraestrutura e relações sociais, que em cada um dos textos marcarão a tensão existente entre esses espaços e o da cidade onde se situam a partir daquilo que é considerado legal dentro do conjunto de normas da sociedade. Isso terá implicações tanto para a formação da identidade de cada personagem, como na formação da identidade das próprias Texaco e Cidade de Deus.

Em *Texaco*, o fato de a comunidade fundada por Marie-Sophie Laborieux se encontrar em terreno particular, de propriedade de uma multinacional petrolífera, evidencia a ilegalidade da favela em termos de posse e uso do espaço. O conflito do romance estará centrado na possibilidade dos moradores, invasores do terreno, conquistarem o direito de permanecer ali. Essa conquista simbólica representa a conquista da cidade, que acima de qualquer coisa, garantiria às personagens o reconhecimento enquanto cidadãos, pois no enredo criado por Chamoiseau, elas representam as gerações descendentes dos antigos negros africanos, ex-escravos, trazidos a Martinica durante a colonização. Encontrar esse lugar para se estabelecer significaria realmente pertencer àquele espaço.

No romance, a descrição física do espaço e de sua formação se assemelha ao que França considera nas características de composição das favelas, especialmente ao modo como os caminhos, ruas e vielas se constituem na necessidade de circulação dos moradores, tanto nos limites internos de Texaco, quanto em seus pontos de ligação com a cidade de Fort-de-

---

[19] Mon Esternome utilisa souvent le terme de *noutéka, noutéka, noutéka.* C'était une sorte de *nous* magique. (...) *Noutéka des mornes.* (...) j'avais compris ceci: notre Texaco bourgeonnait dans tout ça...(...) Bâtir le pays en Quartiers, de Quartier en Quartier, surplombant les bourgs et les lumières d'En-ville. (...) Noutéka / Calcule sur l'endroit de ta case. Le restant va bonnement. (...) Quartier créole obéit à sa terre, mais aussi à ses herbes dont il retire la paille. Et aussi à ses bois dont il enlève ses cases. Et aussi aux couleurs de sa terre d'où il tire sa maçonne. Quartier créole est comme fleur de l'endroit. Quartier créole c'est des gens qui s'entendent. De l'un à l'autre, une main lave l'autre, avec deux ongles, l'on écrase la puce. C'est *l'entraide* qui mène. (CHAMOISEAU, 1992: 160-172).

France. As casas onde as personagens vivem seguem um modelo de autoconstrução, que se inicia bastante precário com folhagens, madeira e folhas de flandres, e evolui para o concreto de acordo com a evolução da ocupação no terreno no passar do tempo. Esse processo é bastante explorado na narrativa e sempre salienta um esforço coletivo de fixação no espaço e de empenho para conseguir obter de forma legal os recursos de infraestrutura. O empenho dos moradores na construção, liderados pela narradora-protagonista, Marie-Sophie, seguem as instruções deixadas por seu pai, Esternome, como se vê no excerto acima, não apenas no aspecto estrutural da construção da favela, mas principalmente das relações interpessoais e simbólicas do espaço que se está constituindo: o bairro crioulo.

Esse cenário não existe em *Cidade de Deus*. A formação da favela não ocorre por uma ocupação irregular com ausência total de infraestrutura urbana. Logo nas primeiras páginas do romance, o narrador afirma que Cidade de Deus é um conjunto habitacional formado por casas e apartamentos regularmente construídos pela prefeitura, com os serviços de água, luz e esgoto instalados; ruas, praças e avenidas regularmente abertas e planejadas – embora sem asfalto, iluminação e equipamentos públicos. As famílias que se instalaram foram formalmente selecionadas e direcionadas para o conjunto, num processo de ocupação acompanhado e avalizado pelo poder público, sem qualquer infração legislativa. Elas provinham de favelas como Texaco, erguidas em locais precários, com casas mal-construídas e em áreas de risco, vítimas de inundações, e eram destinadas aos diferentes locais da Cidade de Deus de acordo com sua procedência, pois o conjunto era dividido em alguns setores.

Desse modo, no livro de Lins, o emprego do termo favela, principalmente pelas próprias personagens dentro do romance, não se estabelece majoritariamente pelas características físicas do espaço, mas pelas relações de conduta de seus moradores, o que, de certo modo, se aproxima do emprego histórico apresentado por Davis - não obstante a sua geografia periférica nas cidades em que se localizam. Assim, do mesmo modo que se denominavam *slums* os espaços precários onde havia recorrência de práticas ilegais, em *Cidade de Deus*, o crime destaca o caráter da favela. Essa é a justificativa do narrador, que avisa ao leitor de que é para falar do crime que ele está ali, e da própria personagem Zé Pequeno, uma de suas protagonistas, que afirma que Cidade de Deus é uma favela por ali viverem bandidos, serem cometidos crimes e, sobretudo, ser o local onde moram muitos negros e pobres.

Certamente, o evidenciar da pobreza e da etnia negra das personagens nessas duas favelas extremamente distintas, implica em uma leitura das semelhanças entre elas. Como

causa desses consequentes lugares estão, em maior ou menor preponderância, de acordo com a perspectiva de cada autor, os vestígios dos percursos de formação das sociedades martinicana e brasileira, cujos processos de colonização sofridos deixaram estigmas profundos. No texto de Patrick Chamoiseau, esse aspecto aparece claramente descrito e discutido, enquanto que no de Paulo Lins ele se sobressai nas entrelinhas do discurso. No entanto, são esses traços distintivos das personagens que vão corroborar a designação de "bairro crioulo" e "favela", apoiados nos desejos que as personagens vão manifestar em relação ao espaço onde estão e onde poderiam, de certa maneira, suprir as lacunas desse processo.

Desse modo, as favelas são, sobretudo, espaços de ausências. Faltam as casas, as ruas, as avenidas, as praças, a água, a luz, o direito de estar ali. Faltam crianças na escola, o sentido de direitos e deveres, a perspectiva de democracia. Em *Texaco*, o desejo de suprir as ausências leva as personagens a quererem conquistar a cidade, a constituírem um bairro. Em *Cidade de Deus* elas não são supridas com o que se encontra na cidade, por isso, negar o bairro e o conjunto é se afastar dela, e afirmar a favela é afirmar um espaço onde as regras são outras.

A opção entre bairro e favela para designar Texaco e Cidade de Deus vai representar a evolução da figuração do espaço nesses romances, e, consequentemente, compor sua estrutura de formação, o que será fundamental em sua contribuição nos processos de composição identitárias.

1.2 O espaço e os romances

No livro *O espaço geográfico no romance brasileiro*, Judith Grossmann diz: "o espaço é estrutural na obra de arte literária, porque ela é espaço. O espaço, por sua vez, pode encontrar-se mais ou menos tematizado" (GROSSAMANN, 1993, p. 15). Em *Texaco* e *Cidade de Deus*, já por seus próprios títulos, vê-se que o espaço é todo o tema.

Texaco está localizada em Fort-de-France. De acordo com as descrições apresentadas no romance, está ligeiramente afastada da cidade. O terreno pertence à companhia petrolífera Texaco e abriga seus reservatórios na capital martinicana. Os aspectos do relevo e da hidrografia são preponderantes para a composição da comunidade, anunciados no texto logo que Marie-Sophie Laborieux, a fundadora e líder de Texaco, encontra o lugar pela primeira vez:

> Vi os reservatórios parecendo glandes vermelhas dentro de mãos metálicas. Vi as tubulações lançando-se para o mar, o ir-e-vir dos caminhões entre pilhas de tambores. (...) Descobri uma ladeira suave. (...) Vi do alto o despertar da cidade (...). Os morros arredondados davam para os Fortes, cheios de bocas-de-fogo enferrujadas. O céu. O mar. A terra. Os morros. Os ventos[20].
>
> (CHAMOISEAU, 1993, p. 262-263)

Em *Cidade de Deus*, as delimitações geográficas também aparecem nas primeiras considerações do romance. Cidade de Deus foi um conjunto habitacional construído pela Prefeitura do Rio de Janeiro para abrigar famílias que haviam perdido suas moradias em função de fortes temporais que castigaram a cidade nos anos 1960. O conjunto também estava localizado longe do centro do Rio, e essa característica, somada a outras que delimitam o terreno, marca fortemente as relações entre as personagens:

> Cidade de Deus deu a sua voz para as assombrações dos casarões abandonados, escasseou a fauna e a flora, remapeou Portugal Pequeno e renomeou o charco: Lá em Cima, Lá na Frente, Lá Embaixo, Lá do Outro Lado do Rio e Os Apês. (...) Por dia, durante uma semana, chegavam de trina a cinqüenta mudanças, do pessoal que trazia no rosto e nos móveis as marcas das enchentes.
>
> (LINS, 1997, p. 17-18)

Essas primeiras observações podem ser consideradas como os primeiros vestígios para uma leitura mais detalhada da questão do espaço nesses romances. A relação entre esse aspecto e os demais elementos narrativos aparece alterada nos dois livros e requer uma aproximação diferente do objeto, já que a formação desses espaços nos romances acontece de maneira diferente.

Texaco e Cidade de Deus não são dois espaços prontos, encontrados pelas personagens para serem habitados - mesmo que isso possa ser vislumbrado em alguns momentos. Texaco e Cidade de Deus são, na verdade, dois espaços que se formam a partir dessa habitação. Texaco jamais existiria sem Marie-Sophie, e Cidade de Deus não seria a mesma sem Zé Pequeno, Bené, Mané Galinha.

Para Édouard Glissant, a questão do espaço no romance das Américas, dos escritores do "Novo Mundo", não tem a mesma relação com as personagens que tem o romance Europeu. Toda a história de conquista do espaço ocorrida nesse continente marcou tão

---

[20] Je vis les réservoirs semblables à des glandes rouges dans une main métallique. Je vis les tuyaux s'élancer vers la mer, l'aller-venir des camions entre les piles de fûts. (...) Je découvris une pente douce. (...) Je vis de haut l'éveil de l'En-ville. (...) Les mornes arrondis offraient la gueule des Forts pleine de bombardes rouillées. Le ciel. La mer. La terre. Les mornes. Les ventes. (CHAMOISEAU, 1992:378-380)

profundamente os indivíduos que, no âmbito literário, vai manifestar-se na constituição da subjetividade das personagens, modificando-as e sendo modificado por elas. Nos casos de *Texaco* e *Cidade de Deus* essa leitura pode ser aplicável principalmente considerando os aspectos de formação identitária que os espaços têm com suas personagens.

No livro *O homem e o espaço*, Bollnow faz uma síntese sobre o espaço no pensamento ocidental aplicado a análises filosóficas, sociais, antropológicas e urbanísticas. Ele não relaciona as teorias que apresenta ou as características sobre as quais se atém à figuração do espaço na literatura, mas apresenta propostas de análise que dialogam com diversas linhas que se tornaram base de interpretações literárias.

De acordo com as propostas de Bollnow, é possível dizer que os espaços em *Texaco* e *Cidade de Deus* se apresentam como espaço vivenciados:

> A denominação "espaço vivenciado" pode ser facilmente entendida como "experiência do espaço" no sentido de uma simples circunstância psíquica. (...) Trata-se do espaço como meio da vida humana. (...) Mas enfatiza-se mais uma vez, para evitar confusão: esse espaço vivenciado não é algo de caráter espiritual. Não é somente vivenciado ou imaginado, ou somente concebido, mas algo real: o espaço concreto real, no qual acontece a vida.
> (BOLLNOW, 2008, p. 16-17)

Tal proposta se aproxima do que Bakthin define como cronotopo. "O conceito de cronotopo trata de uma produção da história. Designa um lugar coletivo, espécie de matriz espaço-temporal de onde várias histórias se contam ou se escrevem" (AMORIM, 2006 p. 105), e ambas se agregam a leitura sobre o espaço quando retomamos o que Glissant propõe para a leitura do "Romance das Américas", em que a "palavra da paisagem" privilegia não só o lugar do coletivo, mas também a perspectiva de vivência coletiva.

Como Bollnow discorre, a vivência do espaço compreende todas as experiências de vida que o ser humano pode ter, não só como sujeito único e individual, mas em suas relações com outras pessoas. No espaço vivenciado, o homem se vê como parte de um sistema social de interação mesmo quando está sozinho, pois mesmo quando se isola tem a consciência de existir o outro em outro espaço.

Para Milton Santos, as características do espaço vivenciado é o que ele denomina como Lugar, pois compreende não apenas os limites geográficos e as características entre um espaço e outro, mas toda a relação humana que se sobressai em redes sociais de convivência. Além dessas redes e relações, o lugar compreende todo o cotidiano humano em aspectos

econômicos e políticos, que ora estão além e ora estão aquém das ações e conflitos da sociedade.

> No lugar – um cotidiano compartido entre as mais diversas pessoas, firmas e instituições – cooperação e conflito são a base da vida comum. Porque cada qual exerce uma ação própria, a vida social se individualiza; e porque a contigüidade é criadora de comunhão, a política se territorializa, com o confronto entre organização e espontaneidade. O lugar é o quadro de uma referência pragmática ao mundo, do qual lhe vêm solicitações e ordens precisas de ações condicionadas, mas é também o teatro insubstituível das paixões humanas, responsáveis, através da ação comunicativa, pelas mais diversas manifestações da espontaneidade e da criatividade.
>
> (SANTOS, 2009, p. 322)

Nesses processos interrelacionais, Santos evidencia ainda que a informação e a comunicação modificaram as dimensões de todos os aspectos da vida social. Para ele, no papel em que elas adquiriram "ganha relevo a sua dimensão espacial, ao mesmo tempo em que esse cotidiano enriquecido se impõe como uma espécie de quinta dimensão do espaço banal" (2009, p. 321). Em *Texaco* e *Cidade de Deus* esses aspectos vão aparecer de maneira preponderante na mediação da relação entre o espaço e as personagens.

1.2.1 Intimidade, proteção e habitação

Dentre os lugares ou espaços vivenciados, o da casa é um dos mais observados por teóricos e estudiosos, e um dos mais recorrentes na literatura. Um dos principais significados da casa seria o de representar o centro do mundo para os que vivem nela, pois seria o espaço central de referência para o homem, onde ele "habita" no sentido real e metafórico, onde se sente pleno, seguro, e, principalmente, onde se reconhece como indivíduo. Além disso, simbolicamente, encontrar e ter sua própria casa, e viver nela, significaria encontrar-se a si mesmo, e este é um dos anseios mais vitais do ser humano.

Para Gaston Bachelard, o espaço da casa tem como principal função proteger o homem de todos os perigos do mundo exterior. Dentro dela, se está rodeado de objetos acolhedores que retomam as lembranças que vão compor a essência do indivíduo, e mesmo aqueles móveis e objetos que não têm essa função, não entrarão em confronto com aquele que habita esse espaço íntimo e fechado. Aliás, essas características da casa são o que lhe conferiria, segundo Bachelard, o caráter imaginativo desse espaço. Por estar seguro e confortável, o homem ousa sonhar quando está em casa e esses sonhos são os impulsos vitais diante de seus desejos e dos desafios que se impõem para supri-los e realizá-los: "A casa é

uma das maiores (forças) de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem" (BACHELARD, 2008, p. 26).

A casa, porém, teria em si um caráter dialético inerente a essa sua função de proteção e acolhimento: a vastidão do mundo, com seus perigos e surpresas. Dentro da casa, o homem consegue selecionar tudo aquilo que considera importante para sua existência, e pode ordenar e controlar todo o caos do mundo exterior nesse espaço delimitado. Essa ordem e controle conferem uma sensação de poder, que é ampliada pela posse da casa, pois este é, de fato, o seu lugar no mundo, ou aquele que mais facilmente é identificado como tal. No entanto, ao fazer de sua casa seu próprio mundo, o homem se afasta do mundo.

No livro de Chamoiseau, a casa aparece especialmente no momento de sua construção, simbolizando, primeiramente, o encontro do espaço para constituí-la, e, em seguida, a rede de solidariedade que se forma entre os diversos moradores para dar forma e vitalidade "ao bairro crioulo" que estão solidificando nos terrenos da Companhia Petrolífera. Ao chegar a Texaco, Marie-Sophie o identifica como o "lugar mágico" que ela e seus ancestrais buscavam para viver. Esse lugar significaria o encontro consigo mesma, com seus sonhos e desejos, e com a possibilidade de se estabelecer definitivamente; portanto, Texaco é o lugar onde ela e todas as outras personagens constituem sua própria identidade.

Como a favela está irregularmente composta no terreno da Companhia Petrolífera, quando o urbanista chega para reconhecer o local e iniciar a remoção dos barracos, Marie-Sophie Labourieux o recebe em sua casa, diante de um rum envelhecido, para lhe contar toda a história de sua vida, de seu povo e de Texaco. É também no espaço da casa de Marie-Sophie que acontece a narração desse percurso a Oiseau de Cham. Vale ainda observar que quando os moradores da favela se reúnem para reivindicar o direito de permanecerem em Texaco, eles vão até a casa do prefeito de Fort-de-France, Aimé Césaire, contar-lhe como vivem no bairro.

Assim, o espaço da casa no romance de Chamoiseau está associado às memórias e às transformações – características apontadas por Bachelard no âmbito da intimidade e da individualidade. Entretanto, em *Texaco*, as memórias e as transformações são sempre relacionadas ao coletivo e ao espaço amplo e exterior da favela. Em todo o discurso de Marie-Sophie, que retoma os ensinamentos de seu pai, Esternome, há a predominância do uso do "nós" e da narração dos acontecimentos históricos que repercutiram na vida de toda a população escrava e seus descendentes. Na casa de Césaire, o diálogo também privilegia o pronome plural e toda a argumentação para que Texaco não seja demolida é apresentada a

partir de uma perspectiva coletiva, de comunidade, que deseja fazer parte da cidade formalmente.

Em *Cidade de Deus*, o espaço da casa é contraditório, simboliza o crime e a proteção. Em primeiro lugar, é o espaço onde acontece todo o trabalho de separação, embalagem e venda das drogas. Também é o local onde os bandidos escondem armas, dinheiro e todos os objetos conseguidos em atividades ilícitas. É onde ficam "entocados" quando fogem da polícia, um esconderijo diante do resto do mundo, cuja principal função é isolamento e o corte com qualquer tipo de elo com o que se passa no exterior e que se apresenta como agressivo e opressor, principalmente por meio da ação da polícia: "Cabeleira ficou em casa o dia todo na espreita. Qualquer barulho de carro ou movimentação diferente o levava a verificar a rua pela greta da janela com a arma engatilhada" (1997, p. 73). Para os bandidos, essa função de proteção e esconderijo também é exercida no livro por espaços que, de acordo com Bollnow, pode-se denominar crepusculares, como vielas e matagais, porque mesmo abertos, esses locais permitem que as personagens se escondam, se camuflem e se protejam.

Como as casas da Cidade de Deus foram construídas para receber seus moradores, não há aqui a constituição da rede de solidariedade a partir da ocupação. Na verdade, como as famílias chegaram de diversas outras favelas, a ocupação dividiu os espaços do Conjunto. Sendo assim, a perspectiva coletiva e ajuda mútua entre os moradores acontece apenas quando algumas personagens acolhem em suas casas os bandidos que estão fugindo da polícia. Assim, a solidariedade em *Cidade de Deus* é constituída como cumplicidade.

Entre as demais personagens, as pessoas comuns, os trabalhadores, a casa também será o espaço primordial para se proteger dos bandidos, dos assaltos, estupros e qualquer outro tipo de violência. No entanto, ela não é sinônimo de segurança diante do arsenal bélico dos bandidos. O principal conflito do romance, que divide todo o espaço da Cidade de Deus se inicia com a destruição que Zé Pequeno faz da casa de Mané Galinha, com rajadas de metralhadora, interrompendo e eliminando o ambiente de proteção onde Galinha estava com sua família depois de ter sido assaltado e visto sua namorada ser estuprada. O bandido, que já o havia humilhado, o destrói completamente, intimamente, ao destruir sua casa. De homem honesto e trabalhador, Mané Galinha se torna o líder do bando adversário de Zé Pequeno, numa situação em que uma vingança pessoal se torna uma guerra coletiva, pois a destruição da casa de Galinha marca o início da degradação de todo o espaço da Cidade de Deus.

Apenas por essas breves considerações, observa-se que os espaços em *Texaco* e *Cidade de Deus*, embora precários, com ausência de infraestrutura e baixa qualidade de vida, apresentam-se de modo bastante diferente no desenvolvimento e interação com as personagens, e as discrepâncias que se pontuam no espaço da casa serão ainda mais evidenciadas no espaço amplo das favelas.

Para Bollnow, a identificação com o espaço que vem do habitar é ampliada essencialmente para o espaço da cidade, pois em sentido amplo, o homem habita a cidade:

> Habitar significa, portanto: ter uma locação fixa no espaço, pertencer a ela e nela estar enraizado. Entretanto, para que o homem possa ali permanecer de modo a se sentir protegido, o "lugar" da habitação não pode ser concebido como um simples ponto, como inicialmente falamos de um centro natural do espaço vivenciado, ao qual todos os caminhos seriam referidos. Para poder viver ali sossegadamente, essa locação deve ser expandida de certo modo. Lá o homem deve poder se mover num certo território. O habitar requer um determinado espaço de moradia. Eu falo, nesse sentido, de uma habitação referindo-me ao âmbito espacial do habitar.
>
> (BOLLNOW, 2008, p. 138)

Nesse sentido, no espaço aberto e externo o homem amplia seus movimentos e a habitação passa a significar além do local onde se está, especialmente porque na cidade não há posse ou limites que se possam controlar. No espaço da cidade, a vivência está ligada à interação e às relações sociais:

> Com a casa se liga logo aquilo que neste momento deixamos de lado, a cidade fortificada e até mesmo aquele território fortificado do espaço, e somam-se aos muros e telhados as cercas e cercas-vivas. (...) O espaço se vê, agora, dividido em dois âmbitos cujo contorno é nítido. Com os muros da casa, um espaço especial, privado, se separa do espaço grande, geral, e assim um espaço interno se separa de um espaço externo. O homem, que segundo Simmel costuma ser determinado pela capacidade de colocar limites e logo superá-los, coloca esses limites do modo mais visível e direto nos muros de sua casa. Essa duplicidade de espaço interno e espaço externo é fundamental para a estrutura posterior de todo o espaço vivenciado, e mesmo para a vida humana.
>
> (BOLLNOW, 2008, p. 138)

1.2.2 Espaço externo e coletivo

Em *Texaco* e *Cidade de Deus*, a leitura do espaço demonstra a predominância da vivência em locais abertos, externos e em situações de interação coletiva. Em cada um dos

romances haverá situações distintas em relação ao habitar e dominar o espaço, ao transitar e ao se recolher, ao ampliar a interação espacial com o restante da cidade e se afastar totalmente dela. E, tanto no texto de Chamoiseau quanto no de Lins, o elemento do espaço aparece a partir do que Bollnow chama de espaço vivenciado, ou seja, por meio da experiência que têm as personagens no percurso para conquistá-los e construí-los: "O espaço externo é o espaço da atividade no mundo, em que se tem constantemente de superar resistências, e armar-se diante do oponente; é o espaço do desabrigo, dos perigos e da exposição" (BOLLNOW, 2008, p. 139).

Os principais espaços externos das favelas Texaco e Cidade de Deus são os de passagem e caminho: ruas, vielas, estradas e avenidas. Em ambas as narrativas, esses são espaços de conflito, resistência diante de ameaças às pessoas e às favelas. Essas ameaças têm causas e consequências diferentes, como vamos explorar nos capítulos específicos sobre cada romance. No entanto, tendo em vista a condição primeira da favela como espaço informal, ilegal, é possível afirmar inicialmente essas características como propulsoras dos principais conflitos.

Em *Texaco*, o terreno da companhia multinacional é um reservatório de petróleo. Ele é descrito como um espaço aberto, coberto por um matagal e perigoso, em virtude dos riscos de incêndios e explosões que eventuais barracos, casas, habitações teriam ao serem construídas ali. Esses perigos, porém, são desconsiderados e atenuados pela descrição da paisagem, composta por morros, ladeiras, pelo mar e pela cidade de Fort-de-France.

Após a construção do primeiro barraco, o da protagonista Marie-Sophie Laborieux, os demais foram sendo erguidos em processo coletivo, similar ao que convencionalmente se denomina mutirão. As ruas, vielas, foram se compondo a partir do trânsito dos moradores, sem planejamento e sem infraestrutura, tanto nos caminhos de trânsito internos de Texaco, quanto na sua ligação à cidade. A formação é narrada pela necessidade do ir e vir das personagens, que freqüentemente se deslocam para o trabalho, escola, em uma relação espontânea de interação com o espaço.

Contudo, são esses caminhos estabelecidos espontaneamente pelos moradores que ocupam o terreno, que serão os espaços pelos quais irão adentrar à comunidade todos os seus algozes: os funcionários da Companhia, da Prefeitura e os policiais. A chegada de Cristo, o urbanista, é descrita a partir do local por onde ele chega ao interior da favela: "Assim que entrou em Texaco, Cristo foi apedrejado com uma agressividade que não surpreendia.

Naquela época, é bom que se diga, estávamos todos nervosos: uma estrada chamada Penetrante Oeste ligara nosso Bairro ao centro da Cidade[21]" (CHAMOISEAU, 1993, p.19).

As pedras lançadas em Cristo são apenas os primeiros indícios dos inúmeros conflitos que acontecem nas ruas. O principal desejo das personagens de *Texaco* é conquistar a cidade, por isso a estrada que liga a favela a Fort-de-France é tão importante dentro da trama. Ao mesmo tempo em que simboliza o reconhecimento de que Texaco também faz parte da cidade, é espaço de hostilidade entre cada uma de suas partes. Inúmeros conflitos entre os moradores e seus oponentes são narrados tendo as ruas como palco, com a construção de barricadas, armas artesanais e de fogo. Ao final do romance, é a partir dessa estrada que se inicia a urbanização da favela: "A Companhia de Luz e Força apareceu um dia, ao longo da Penetrante Oeste, fincou os postes e nos ligou a luz[22]" (CHAMOISEAU, 1993, p.336).

Na Cidade de Deus, o espaço do conjunto habitacional é regular edestinado aos moradores-personagens, que ocupam as casas e os espaços externos de acordo com o que foi construído e estabelecido pela Prefeitura. As ruas, avenidas, praças, vielas e matagais são os espaços externos de maior evidência, onde acontecem o maior número de cenas e as ações mais importantes de toda a narrativa. A movimentação das personagens de *Cidade de Deus* é muito intensa. Em todo o livro, são raras as páginas em que não há a citação de alguma rua, praça, local dentro da favela ou referência de trânsito entre a Cidade de Deus e outros locais do Rio de Janeiro.

Inicialmente, nas primeiras duas partes do livro, esses espaços são utilizados como trânsito e mobilidade dentro do conjunto, como locais de lazer para crianças e rotas de fuga para os bandidos. A partir da terceira parte, com a deflagração da guerra entre Zé Pequeno e Mané Galinha, eles se tornam os espaços preferenciais para os conflitos armados. Aliás, no caso de *Cidade de Deus*, é possível observar os espaços externos a partir dos conflitos entre as personagens, que podemos classificar em três tipos: "bandidos x bandidos", "bandidos x moradores", "bandidos x polícia".

Na relação entre bandidos, as ruas, vielas, praças e avenidas são cenários para os confrontos armados, mortes e assassinatos. Também são os espaços de observação do inimigo e de composição de estratégias, pois a movimentação por todos esses caminhos pode garantir

---

[21] Dès son entrée dans Texaco, le Christ reçut une pierre dont l'agressivité ne fut pas surprenante. A cette époque, il faut le dire, nous étions tous nerveux: une route nommée Pénétrante Ouest avait relié notre Quartier au centre de l'En-ville (CHAMOISEAU, 1992:19).

[22] L'EDF apparut um jour le long de la Pénétrante Ouest, planta des poteaux, et nous brancha l'électricité (CHAMOISEAU, 1992: 486).

segurança e sucesso ou ameaça e fracasso. Além disso, existe uma questão de preservação pessoal e *status* na circulação dos bandidos mais importantes dentro da favela, pois demonstra poder e ousadia: "Marreco e Cabeleira gostavam de mostrar os revólveres para os policiais de ronda, entravam pelos becos dando tiro para o alto" (1997, p. 33). Eles não circulam despretensiosamente, nem por locais pré-determinados, pois ao mesmo tempo em que são figuras públicas dentro daquele espaço (todos os conhecem e os temem), são pessoas que precisam se esconder, manter certo mistério sobre sua localização: "Quem conhecesse bem o conjunto poderia andar de uma extremidade a outra sem passar pelas ruas principais" (1997:33). Por isso, conhecer todos os caminhos possíveis para transitar pela favela é imprescindível e reiterado no texto: "voltaram para a casa de Cabeleira pela beira do rio. Malandro que é malandro não volta pelo mesmo caminho. Malandro só passa uma vez. Malandro está sempre indo" (1997, p. 147).

Na convivência entre bandidos e moradores, esses espaços externos da Cidade de Deus sofrem transformações de uso ao longo do livro. Nas primeiras partes, há uma intensa convivência social, atividades de associações de bairro, ensaios de blocos carnavalescos, brincadeiras infantis que acontecem nesses espaços sem a presença dos bandidos. Existe uma circulação restrita entre os moradores, que escolhem espaços para transitar ou conviver que não sejam freqüentados pelos assaltantes: Barbatinho, Busca-Pé e seus amigos se despediram das férias no bosque dos Eucaliptos. (...) Acreditavam que Dadinho, volta e meia no conjunto novamente, Madrugadão, Sandro Cenourinha, Cabelinho Calmo e os outros meninos que andavam com eles não iriam àquele lugar" (1997, p. 101).

Entre policiais e bandidos a tensão que existe em virtude das posições contrárias de atividades, lícitas versus ilícitas, se reproduz na circulação do conjunto. A princípio os policiais transitam apenas pelas ruas regulares do conjunto, pois desconhecem os caminhos alternativos criados pelos bandidos, como becos, vielas e passagens entre as casas e apartamentos. Também não se movimentam pelas margens dos rios, nem pelos matagais que circunscrevem a parte urbanizada do loteamento.

> Os policiais os seguiram. Cabeleira engatou uma segunda, esticou o quanto pôde, entravam e saíam das ruas do conjunto com rajadas de metralhadora rasgando o lombo do Opala. Não dava para revidar. Ganharam terreno na rua do Meio. Nas Últimas Triagens, abandonaram o carro, passaram pelo Duplex, ganharam o matagal. Os policiais se dividiram: dois ficaram a examinar o carro abandonado, os outros três perderam-se na perseguição.
>
> (LINS, 1997, p. 152)

Para Bollnow, os caminhos de trânsito e circulação estão entre os mais importantes na relação do homem com o espaço. A princípio, eles simbolizam um estado "'supra-individual' e neutro" (2008, p.110), porque ao se lançar por eles, o sujeito naturalmente deixa o espaço e seu estado "individual" e passa a fazer parte de uma paisagem maior, coletiva, que agrega pessoas, objetos, formação geológica, aspectos políticos e culturais: "O indivíduo, ao confiar-se à rua, é tomado por esse trânsito; é por ele absorvido. Se em casa ele era um indivíduo, na rua se torna anônimo" (2008, p. 110).

No anonimato desses espaços abertos, externos e de circulação, as personagens de *Texaco* e *Cidade de Deus* têm suas identidades individuais esmaecidas em seus respectivos romances, em virtude da supremacia das ações que se desenvolvem nos ambientes públicos das favelas. Na verdade, a conjunção de cenas, ações e peripécias que acontecem nos espaços externos dessas favelas fazem com que as principais personagens se compreendam enquanto indivíduos por meio de um processo de relação, afirmação ou negação do outro. No livro de Chamoiseau, isso será evidenciado por meio de uma luta coletiva pelo espaço; no de Lins, em uma luta individual pelo espaço. E embora no caso de *Cidade de Deus* a luta das personagens seja individual, ela só se estabelece pela imposição de poder diante da favela como um todo, ou seja, do coletivo.

As primeiras partes de *Texaco* evidenciam os ensinamentos de Esternome a Marie-Sophie. A narradora-protagonista resgata todos os ensinamentos que seu pai lhe dera para justificar e recompor os passos de formação de Texaco. Nas memórias do discurso do pai estão os motivos que a levam a constituir na Cidade, sempre em letra maiúscula, um lugar para viver. Encontrá-lo seria encontrar o seu próprio lugar no mundo, e um lugar que não seria apenas para ela, mas para todos aqueles que haviam sido tirados de seu lugar à força, trazidos para as Américas para trabalhar como escravos; àqueles que haviam perdido seu espaço, sua vida e sua liberdade. A cidade significa a possibilidade de ser livre: "Marie-Sophie, Phiso Rima, minha aragem no calor, entre os libertosos da Cidade e os grandes negros fugidos, nada era parecido, a não ser talvez um jeito de estar em liberdade sem ter escolhido o sentido verdadeiro do caminho[23]" (CHAMOISEAU, 1993, p. 70).

Logo que Marie-Sophie encontra Texaco e percebe que pode construir ali o "lugar mágico" de sua liberdade e da liberdade de seu povo, ela constrói seu barraco e

[23] Marie-Sophie, Phiso Rima, mon petit vent dans les chaleurs entre les liberteux d'En-ville et les grands nègres marrons, rien n'était même pareil, sauf peut-être une manière d'être en liberté sans avoir choisi le sens vrai du chemin (CHAMOISEAU, 1992: 92).

imediatamente avisa os demais que iniciam a construção de suas casas em folhas-de-flandres. A partir daí, todo o conflito que se instaura com a Companhia Petrolífera, com a polícia e a prefeitura terá o grupo de moradores bem constituído e reivindicando o espaço de modo coletivo, mesmo liderados pela protagonista. Desse modo, ao longo de todo o enredo em que conquistam Texaco, vê-se que Marie-Sophie só se compreende como pessoa a partir dessa luta coletiva.

No caso de *Cidade de Deus*, a questão do coletivo se torna importante na constituição da identidade, porque através do domínio dos diversos grupos existentes na favela é que os bandidos podem medir sua força e poder. Tanto Cabeleira como Zé Pequeno crescem com o desejo de serem bandidos e de serem os mais poderosos e respeitados do lugar onde vivem. Zé Pequeno, chamado Dadinho quando criança, sonhava em ser o dono da Cidade de Deus, dominar o espaço, o ir e vir das pessoas, o comércio de drogas e ser temido por todos os moradores, pois o temor lhe garantiria respeito. Dessa maneira, toda a movimentação nos espaços externos da Cidade de Deus garante a visibilidade necessária dessas personagens diante dos demais moradores, pois é onde todos circulam igualmente, conferindo-lhes *status* em uma luta pelo poder sobre a favela.

Assim, os bandidos-protagonistas da narrativa deixam de ser anônimos na Cidade de Deus e se transformam em líderes que conduzem a vida e a organização do coletivo, porém com perspectiva de domínio individual.

1.2.3 Posse, Direito e Poder

> Para que o homem consiga habitar sua habitação, para que tenha ali uma estância contra o assalto do mundo, para que se possa encontrar sua segurança e sua paz, é necessária a garantia desse território com os meios apropriados.
>
> (BOLLNOW, 2008, p. 138)

Além das características envolvem o espaço de *Texaco* e *Cidade de Deus*, as discussões sobre posse, direito de morar e poder sobre a favela permearão as narrativas de acordo com as propostas e expectativas que cada uma desenvolve.

A consideração que Otto Friedrich Bollnow faz sobre a habitação repercute no desenrolar de *Texaco* a partir do impasse criado pela ocupação irregular do terreno da Companhia Petrolífera Multinacional Texaco. De acordo com as regras e leis de posse e

propriedade, o terreno é particular e pertence à Companhia, cujo direito é garantido através dos meios legais. Portanto, a construção das casas de Marie-Sophie e das demais personagens que vão para Texaco se dá por meio de uma invasão ilegal, precária e inapropriada. A discussão sobre o direito de morar na cidade e permanecer no terreno aparecerá no discurso de Marie-Sophie ao urbanista enviado pela prefeitura para a desapropriação do local, Cristo.

Nos argumentos que apresenta para fundamentar seu discurso e requerer a permanência de todos os moradores em Texaco, Marie-Sophie diz que organização de Texaco não permitia que ninguém se considerasse dono do solo, proprietário da terra. A partir do que aprendera com seu pai, ela observa que a construção desse bairro-crioulo só pode ser concebida em harmonia com a geografia do lugar, com a permissão de suas características e com as relações sociais sem hierarquia:

> Texaco-do-Alto parecia esculpido na escarpa. A madeira de caixote e o fibrocimento atacados pelas chuvas e pelos ventos ficaram o colorido das rochas e a imobilidade opaca de certas sombras. Vista do mar, a escarpa parecia brotar dos barracos minerais, das esculturas do vento, mal-e-mal mais acentuadas do que as protuberâncias do dacito. Quando chegaram o tijolo e o concreto, a coisa variava do cinza-alvenaria ao cinza-avermelhado do barro envelhecido. (...) Cada um limpava seu barraco e a proximidade de seu barraco, deixando o resto para a lavagem do tempo[24].
>
> (CHAMOISEAU, 1993, p. 283-284)

Do modo como apresenta essa organização de Texaco, Marie-Sophie a separa da organização que é estabelecida na cidade de Fort-de-France: "Mas quem poderia entender isso, exceto meu Esternome ou Papa Totone? Esses equilíbrios são indecifráveis para a Cidade, e inclusive de Texaco. Quem nos via, via apenas misérias emaranhadas[25]" (CHAMOISEAU, 1993:284). O motivo dessa incompreensão é justificado pelas condições políticas e econômicas muito evidenciadas especialmente na paisagem urbana.

Milton Santos, em sua vasta obra sobre o espaço, especialmente o espaço urbano e as características de apropriação e vivência que os cidadãos têm sobre eles, sejam as

---

[24] Texaco-du-haut semblait sculpté dans la falaise. Le bois de caisse et le fibrociment frappé de pluies et vents, avaient pris la teinte des roches et l'immobilité opaque de certaines ombres. Vue de la mer, la falaise semblait se pousser des cases minérales, des sculptures du vent, à peine mieux soulignées que les bosses du dacite. Quand vinrent la brique et le béton, cela courait du gris-parpaing au gris-rougeâtre de l'argile vieille. (...) Chacun nettoyait sa case et la proximité de sa case, abandonnant le reste au lessivage du temps (CHAMOISEAU, 1992: 409-410).

[25] Mais qui aurait pu comprendre cela à part mon Esternome ou bien Papa Totone? Ces équilibres demeurent indéchiffrables pour les gens de l'En-ville et même de Texaco. Qui nous voyait, ne voyait que misères enchevêtrées (CHAMOISEAU, 1992: 409).

propriedades particulares ou os locais públicos, considera que para compreender as diferenças que existem entre os diversos espaços e lugares da cidade, é preciso observar as interferências que causarão impacto na interação do homem a partir dos aspectos sociais, econômicos e políticos. De acordo com Santos,

> Hoje, o *espaço humano* compreende as áreas que permaneceram como *espaço biológico*, incluídas porém na rede de relações que, em nossos dias, já não são estritamente econômicas, senão também políticas, etc., relações efetivas, mas também potenciais. Se existem espaços vazios, já não existem espaços neutros. (...) O espaço, soma dos resultados da intervenção humana sobre a terra, é formado pelo espaço construído que é também espaço produtivo, pelo espaço construído que é apenas uma expectativa, primeira ou segunda, de uma atividade produtiva, e ainda pelo espaço não construído mas suscetível – face ao avanço da ciência e das técnicas e às necessidades econômicas e políticas ou simplesmente militares – de tornar-se um valor, não específico ou particular, mas universal, como o das mercadorias no mercado mundial.
>
> (SANTOS, 1977, p. 17-19)

Com o espaço transformado em mercadoria por excelência, em virtude de sua própria condição de propriedade, da especulação imobiliária e das atividades culturais, sociais e econômicas que nele se estabelecem, as intervenções humanas de construção provocam divisões que obedecem a essas características. Texaco, embora espaço urbano, constituído na irregularidade das regras e das expectativas que Santos observa na formação das cidades, estaria num movimento contrário e subversivo, pois privilegia o "estar-no-espaço" em detrimento do "ter-o-espaço".

Além disso, como já foi observado, Santos acredita que os processos comunicacionais são de extrema importância nas experiências que as pessoas têm no espaço, pois contribuem para a composição da leitura que o próprio cidadão fará de sua atuação e participação numa esfera social complexa da paisagem urbana, que envolve mercado de consumo, poder público, habitação, trabalho, lazer entre outros, para compor a vida do cidadão: "Deixado ao quase exclusivo jogo do mercado, o espaço vivido consagra desigualdades e injustiças e termina por ser, em sua maior parte, um espaço sem cidadãos" (SANTOS, 1998, p. 43).

Nos romances de Chamoiseau e Lins, as desigualdades e as injustiças são os panos de fundo das narrativas, pois mesmo que se tomem por análises sociais aquilo que apresentam, nas trajetórias das personagens estão evidenciados os impasses que vivem nas favelas da cidade onde moram. Em ambos os livros o espaço da favela figura para aquilo que é representado sobre a paisagem urbana real, com as conseqüências de um longo e áspero

processo colonial que resultou num aglomerado de pessoas pobres sem formação, emprego e lugar fixo para morar em *Texaco*, que vão para as cidades na busca de uma transformação em suas próprias vidas; e o desenvolvimento e ascensão do crime organizado nas favelas em *Cidade de Deus*, onde a atmosfera comum de formação das personagens salienta, na dialética da pobreza, que malandro assalta e trafica para encontrar "a boa", ficar rico, enquanto os otários trabalham em troca de baixos salários.

> Cabeleira deu dinheiro para Berenice comprar as coisas que faltavam para se juntarem de vez. A mulher passou a semana pedindo ao marido para dar um tempo com essa vida de crimes. Ele ainda não era fichado, podia muito bem arrumar um emprego. Queria segurança e paz para poder criar os filhos que teria com ele numa boa. Cabeleira dizia que ia continuar a meter a bronca até estourar a boa para montar um comércio grande com um monte de empregados trabalhando e ele só contando dinheiro, dando as ordens.
> (LINS, 1997, p. 97)

Entre as principais diferenças que conduzem os percursos das favelas de Texaco e Cidade de Deus está o modo como as personagens vêem o trabalho. No romance de Chamoiseau, o trabalho está no sobrenome de sua protagonista, "Laborieux", e em todo o seu discurso. A própria construção da favela é simbolizada pelo trabalho coletivo das famílias que lá vão morar e, antes de Texaco, Marie-Sophie narra toda a vida de seu pai, definida pelo trabalho e pelas reflexões que ele fazia sobre sua própria trajetória. Esternome não só trabalha como um ato de atividade produtiva, mas como pensamento e articulação. Já no texto de Lins, o trabalho não é valorizado pelas personagens pela atividade do exercício, mas pela remuneração em dinheiro, e, assim, o crime é mais promissor, pois seria o caminho mais curto para sair da pobreza: "É bem verdade que nas primeiras horas de engraxate, no largo São Francisco, Dadinho tentou enveredar na profissão. (...) O ódio da pobreza, as marcas da pobreza, o silêncio da pobreza e suas hipérboles eram jogados através das retinas na face do engraxando" (LINS, 1997, p. 188).

Da argumentação de Marie-Sophie Laborieux emergem indagações quanto às primeiras formas de ocupação do espaço na constituição urbana de Fort-de-France com o fim do regime escravista. Para ela e o grupo que representa, dos descendentes de ex-escravos, a cidade significa a possibilidade de conduzir a própria vida pela primeira vez, construir seu lugar no mundo e estabelecer suas próprias relações humanas de amizade e solidariedade. Mas, ao chegar à cidade, a liberdade sonhada por seu pai, Esternome, esbarra nas regras que a conduzem, e que mais uma vez os mantêm inadaptados. A cidade exigia cidadãos, e

Esternome sequer tinha nome ou documentos. Portanto, ele estava na cidade, mas não tinha o direito a ela, pois o direito só era garantido pela propriedade do espaço.

No caso de *Cidade de Deus*, a posse não está em pauta tampouco o direito de permanecer no Conjunto, pois esse é um direito garantido aos moradores. No entanto, surgem questões sobre a construção da cidade, que apresenta Cidade de Deus num espaço distante do centro e com infraestrutura precária. Em decorrência desse cenário, ressaltam-se na narração do romance, as dificuldades de trânsito das personagens que vivem no Conjunto Habitacional e precisam se deslocar para trabalhar, a falta de serviços públicos e a facilidade do exercício de atividades ilícitas, já que o novo bairro não recebia a visita regular de policiais: "O Loteamento não era visado pela polícia, tinha poucas casas e dezenas de tocas para fumar um" (LINS, 1997, p. 35).

Contudo, com o decorrer da trama, as relações de convivência entre os moradores e das condições do espaço cedem lugar para a narração dos crimes realizados pelos bandidos e da guerra do tráfico para manter o maior domínio possível sobre os espaços da favela. Sendo assim, em *Cidade de Deus* há pouca importância as questões da propriedade ou do direito de morar nas casas, pois ele é algo que está garantido. Na verdade, o que as personagens mais desejam é ser respeitadas e, para isso, é necessário ter poder sobre o espaço, dominar o maior número possível de bocas de fumo e controlar a circulação de pessoas: "A favela agora tinha dono: Pequeno. Só ele poderia traficar na favela. Deu uma das bocas-de-fumo para Sandro Cenoura na consideração, porém o resto era dele e do Bené".

2

TEXACO: A LUTA COLETIVA PELO ESPAÇO

Era por sua voz que a Cidade, pela primeira vez, dirigia-me diretamente a recusa milenar. (...) Nada mais a fazer, senão resistir até a morte.
Patrick Chamoiseau - Texaco

2.1 Uma saga no Caribe

Na quarta capa da edição brasileira de *Texaco* há algumas notas de acadêmicos e da imprensa sobre o romance. Uma delas, a assinada pelo periódico *Jeune Afrique*, assinala: "É como uma saga contada à noite pelos idosos numa praça de aldeia. É como um *spiritual* sussurrado numa igreja, que contaria os sofrimentos e a esperança de um povo".

As primeiras páginas de *Texaco* apresentam um resumo cronológico de uma sucessão de fatos. Intitulado "Marcas cronológicas de nossas investidas para conquistar a cidade", esse trecho do livro apresenta informações históricas da Martinica, alternadas por acontecimentos que marcam o enredo do romance, dividido em cinco partes: "Tempos de tabas e tijupás" (das tribos indígenas que ocupavam as ilhas antilhanas à chegada de Colombo e à importação maciça de negros africanos); "Tempos de palha" (do sistema de *plantation* à erupção da Montanha Pelée que destrói Saint-Pierre, a capital do país); "Tempos de madeira de caixote" (período da Primeira Guerra Mundial e de grande fome na Martinica), "Tempos de fibrocimento" (da eleição de Aimé Césaire para prefeito de Fort-de-France à invasão de Texaco); e "Tempos de concreto" (da visita De Gaulle à Martinica à morte de Marie-Sophie Laborieux, a fundadora de Texaco).

Apenas pela breve descrição do que apresenta este capítulo preliminar, o leitor encontra algumas características que vão corroborar a leitura da estrutura do romance como saga. A extraordinariedade de *Texaco*, entretanto, se estabelece pelas particularidades que o tempo, o espaço e as tradições martinicanas compõem na saga de Patrick Chamoiseau. Se na antiga mitologia escandinava pré-cristã da Era Viking politeísta os principais deuses eram Odin e Tîwaz, em *Texaco* o diálogo constante com o cristianismo e com os textos bíblicos coloca o leitor diante de parábolas, tábuas, sermões e de Cristo. A composição lexical do romance é o fio que alinhava essa aproximação ao resgatar expressões consagradas da linguagem eclesiástica, compondo o que pode ser observado como uma saga cristã no Caribe.

Cada uma das cinco partes das "Marcas Cronológicas", começa seu texto com o adjunto adverbial "Naquele tempo"[26]. Os capítulos seguintes são apresentados divididos em partes distintas: "Anunciação"; "O sermão de Marie-Sophie Laborieux" e "Ressurreição". "O sermão de Marie-Sophie Laborieux" apresenta ainda uma subdivisão: "Tábua Primeira" e "Tábua Segunda". No livro, esse vocabulário ainda é combinado a outros recursos de linguagem que também aparecem no texto bíblico, como a repetição e a polifonia narrativa de um mesmo acontecimento.

No artigo *Fonctions et Enjeux de la Parole dans Texaco (Patrick Chamoiseau)*, Luce Czyba, considera que essa construção narrativa inspirada no modelo evangelista conota humor e seria uma indicação de que o romance de Chamoiseau produz esperança às questões que apresenta.

> Le modele des Évangiles, dont Chamoiseau s'inspire de façon explicite pour structurer son roman et dont il joue avec humour, en particulier grace aux commentaires entre paranthèses qui accompagnet les titres des chapitres, contribue fortement à produire le sens d'une oeuvre qui, tout en signifiant l'amertume de souffrances ancestrales et contemporaines, exprime le goût de la vie et l'espérance. Le recours à l'humour revele ici la distance prise par rapport aux événements et la combativité, le plus souvent allègre, qui caractérise celle qui raconte.
>
> (CZYBA, 1999)

A relação que Chamoiseau estabelece com o modelo bíblico permite a atualização de mitos e alegorias num contexto distinto, o martinicano, cujo resultado se expressa no processo interno da narração por meio de uma pedagogia retórica que emociona, ensina e transforma o destino do espaço e das personagens do romance. O desfecho positivo da narrativa toma o principal dogma da cristandade como metáfora, pois mesmo que não haja uma verdadeira "morte" de Texaco, já que a favela não chega a ser removida pela prefeitura, a ressurreição narrada no epílogo do livro conclama a passagem da negação de sua existência para o desejado reconhecimento legitimado, capaz de incorporar o espaço à cidade, vislumbrando a seus moradores a condição de cidadãos, antes furtada a seus ancestrais.

Desse modo, a esperança que menciona Czyba não é consequência de uma resignação diante de um fato irrevogável, como prega a fé cristã, que vê a morte como

---

[26] Todas as expressões fazem referência aos textos bíblicos citadas nesta dissertação em português também coincidem com as expressões bíblicas em francês. Para a comparação com o original do texto de Chamoiseau, utilizei uma edição de *La Bible de Jérusalem*, publicada pela Desclée de Brouwer, Paris, 1975.

passagem para a vida eterna – aparentemente mais justa que a experimentada no mundo mortal. Em Chamoiseau, ela assume a finalidade de um processo longo e contínuo de busca por uma vida plena que só se realiza por ações empreendidas na própria existência, no caso, em embates políticos, culturais e sociais. As referências diretas às imagens bíblicas formam um paralelo entre percursos de pessoas em busca de um lugar para se estabelecer, cujas frases e expressões empregadas apresentam nos traços de humor um efeito irônico, que faz do espaço favela, marcado pela precariedade, uma alegoria da Terra Prometida.

A composição do texto empregada por Chamoiseau, com referências intertextuais e diversos aspectos ligados a questões entre a oralidade e a escrita, resultou em estudos acerca deste trabalho com a linguagem. Contudo, nesta dissertação, vamos utilizá-la como ponto de partida para uma leitura do seu espaço *Texaco* e de sua relação e preponderância na narrativa. O diálogo com o texto bíblico e com as imagens argumentativas criadas a partir dele compõe um suporte para essa perspectiva de observação.

2.1.1 Pregações, Escrituras e Cadernos

O enredo de *Texaco* se desenrola a partir da narração da personagem Marie-Sophie Laborieux sobre história de formação dessa favela (chamada por ela de "bairro crioulo" e "bairro comunitário") ao narratário, Oiseau de Cham, que é quem escreve o romance. Na verdade, mais especificamente, ela conta a ele a narração que fez dessa história ao urbanista Cristo, enviado pela Prefeitura para demolir o assentamento. Nesses discursos, Marie-Sophie recupera ainda os ensinamentos que seu pai, Esternome, lhe passara ao longo de sua vida. Assim, ela apresenta a história de luta que tiveram até a formação de Texaco, retomando percalços vividos por ela, seu pai e seu povo – os negros escravos trazidos da África no período de colonização das Américas. Ela retoma a trajetória de sua própria vida e a entrelaça com a trajetória dessa favela.

O processo empregado por Marie-Sophie Laborieux para se fazer ouvir pelo urbanista é o mesmo que Esternome utilizara com ela. Ele passava longas horas contando para a filha as histórias de seu povo, cujo resultado nada mais era que a herança dos sofrimentos, esperanças, ausências, carências, sonhos dos antigos escravos, para que a filha pudesse ter consciência do percurso de seus antepassados, pudesse valorizar sua própria origem e continuar sua luta: estabelecer-se e reconhecer-se como indivíduo neste espaço das Américas.

A filha, mais do que ouvinte, era quem registrava tais histórias por escrito, anotando aquilo que seu pai dizia em cadernos.

De certo modo, esse procedimento também aproxima *Texaco* da tradição cristã. Os evangelhos bíblicos teriam tido o mesmo processo: aqueles que ouviram de Jesus Cristo seus ensinamentos, Mateus, Marcos, Lucas e João, registraram tais histórias para a posteridade. E assim como um leitor do livro sagrado do cristianismo só conhece o que Jesus teria dito mediante o que outros escreveram, só conhecemos o que dizia Esternome pelos registros de Marie-Sophie. Vale destacar que a estratégia das pregações orais de Cristo, por meio de parábolas, também pode ser associada à maneira como o ex-escravo orienta sua filha. Em ambos os casos, o objetivo é ensinar lições de vida, de modo simples, claro e apreensível. No romance de Chamoiseau, essa construção fundamentada na tradição oral marca o enredo inclusive pela utilização de expressões próprias do crioulo[27].

Outra característica que também é bastante recorrente em *Texaco* é a repetição das histórias ou das situações distintas que são apresentadas sob perspectivas diferentes, como a chegada do urbanista à favela, narrada do ponto de vista de três moradores. Esse recurso também é bastante similar aos processos do texto bíblico. No livro cristão, e em toda a filosofia que fundamenta a religião, a repetição faz parte da pedagogia catequética.

De acordo com a construção de Patrick Chamoiseau, a história de *Texaco* se desenvolve a partir da narração de Marie-Sophie Laborieux ao urbanista, contando toda a sua história, dentro da qual está subjugada toda a história que lhe fora narrada por seu pai. Contudo, o leitor não tem acesso a essa narração no momento em que ela ocorre. Na verdade, o processo acontece quando a narradora-protagonista conta a Oiseau de Cham o modo como ela falou sobre essa história a Cristo. Ao final da parte "Anunciação", onde esse processo de narração da narração está descrito, há a seguinte fala de Marie-Sophie a Oiseau de Cham:

> Foi provavelmente assim, Oiseau de Cham, que comecei a lhe contar a história de nosso Bairro e de nossa conquista da Cidade, a falar em nome de todos nós, defendendo nossa causa, contando minha vida...
> - E se não foi assim, não faz mal...[28]
>
> (CHAMOISEAU, 1993:34)

---

[27] língua oral formada a partir da mistura de línguas africanas e europeias, no caso da Martinica, o francês, utilizada especialmente pelos escravos e seus descendentes

[28] C'est sans doute ainsi, Oiseau de Cham, que je commençai à lui raconter l'histoire de notre Quartier et de notre conquête de l'En-ville, à parler en notre nom à tous, plaidant notre cause, contant ma vie... - Et si c'est pas comme ça, ça n'a pas d'importance...(CHAMOISEAU, 1992: 41).

O caráter testemunhal de Chamoiseau aludido pelo nome "Oiseau de Cham" do narratário também é algo recorrente à concepção bíblica. Moisés teria recebido as duas tábuas com os mandamentos da aliança com o povo diretamente das mãos de Deus e, no caso dos evangelhos, os textos são atribuídos a homens que supostamente conviveram com Cristo e ouviram pessoalmente suas pregações. A encenação desse testemunho forja verossimilhança ao contexto de narração e faz recair qualquer imprecisão dos fatos à sua Informante, Marie-Sophie, que declara irrelevante assegurar que a história que conta tenha acontecido exatamente como diz.

Assim, Patrick Chamoiseau constrói um jogo nesse processo discursivo entre oralidade e escrita, em que a memória é um constante mecanismo de conhecimento. Em cada narração de sua história e da história de Texaco, Marie-Sophie revisita as lembranças de seu passado, que nem sempre reaparecem sob a mesma perspectiva, com os mesmos detalhes e palavras.

Ao longo do livro, esse caráter inconstante e lacunar da memória aparece sempre como questão quando ligada à oralidade, isto é, nas narrações que Marie-Sophie faz de suas histórias. Na escrita ele se dissolve, ou melhor, a imprecisão da memória não passa por questionamentos. Escrever seria um modo de perpetuar as lembranças, por isso Marie-Sophie afirma que o que é duvidoso da história de Texaco é aquilo que ela narra e não o que escreveu dos discursos de seu pai. Do mesmo modo, é possível inferir que é no discurso dela que há possibilidades de equívocos, e não no que Oiseau de Cham efetivamente registra e transforma em livro. Afinal, ele é um Marcador de Palavras.

Nessa passagem da oralidade à escrita, *Texaco* apresenta recursos que encenam a intertextualidade entre vários escritos na composição do romance. Ao longo do livro há a inserção de trechos que seriam dos cadernos de Marie-Sophie, excertos de notas do urbanista Cristo e do próprio Oiseau de Cham. Ao todo, são 31 fragmentos atribuídos aos cadernos de Marie-Sophie Laborieux, 20 notas do urbanista ao Marcador de Palavras e 2 fragmentos de cartas do Marcador à Informante. Além da última parte do romance, "Ressurreição", que é uma espécie de explicação de Oiseau de Cham sobre como o texto foi escrito, reiterando o processo de criação do livro.

A justaposição de todos esses textos de naturezas diferentes mimetiza a essência reivindicada de Texaco – história e formação de um espaço e comunidade, pautadas na coletividade. Por isso, o romance é, de certo modo, também resultado de um esforço coletivo.

O Marcador de Palavras escolhe e "marca" os textos de Marie-Sophie e do urbanista dentro de seu próprio texto e cria uma nova composição com essas vozes. No livro *Bíblia – livro feito em mutirão*, Carlos Mesters recupera esse mesmo procedimento na composição do livro sagrado do cristianismo, que é resultado da reunião de diversos livros, escritos por pessoas diferentes e em épocas distintas, que também narram a história e a formação de uma comunidade, a do povo de Israel. Assim, os cadernos de Marie-Sophie, as anotações do urbanista e o texto de Oiseau de Cham compõem uma relação similar ao do processo de reunião da Bíblia. Em 1993, logo após a publicação do romance, Thomas C. Spear escreveu uma resenha sobre *Texaco* em que considerava que essa construção intertextual intercalada promove interrupções às longas descrições e fornece pistas para o que será descrito nos momentos seguintes, mas considera também que essa composição, no final do livro, torna-se redundante[29].

De fato, esse procedimento é repetitivo no texto, mas a interação entre esses fragmentos enriquece a narrativa corrente, pois, em geral, os trechos trazem considerações íntimas dessas personagens acerca das questões que estão sendo discutidas no romance. Elas funcionam como um pensar sobre si a partir de toda a complexidade que envolve a trama.

> Nisso que estou lhe dizendo aí tem a quase-verdade, a às-vezes-verdade, e a verdade pela metade. Contar uma vida é isso, trançar tudo isso como a gente trança as curvas da pindoba para levantar um barraco. E a verdade-verdade nasce desse trançado. E tem mais, Sophie, a gente não deve ter medo de mentir, se você quiser saber tudo...[30]
>
> Caderno nº 1 de Marie-Sophie Laborieux.
> Página 3. 1965. Biblioteca Schoelcher.
> (CHAMOISEAU, 1993:116)

---

[29] Marie-Sophie's narration of Esternome's story is interspersed with citations from her notebooks wherein she writes, in the first-person, as her father. These interjected passages add to Chamoiseau's awkward stitches of narrative voice in the principal text. Passages from her notebooks, from the notes of the "Marqueur de Paroles" (Chamoiseau) or from the "urbaniste" are inserted throughout the novel. These interruptions occasionally break up lengthy descriptions but are inconsistently relevant to the next into which they are placed; towards the end of the novel, some are remarkably redundant. (SPEAR, T.C. *Texaco by Patrick Chamoiseau*. The French Review, Vol. 67, Nº. 1. (Oct., 1993), pp. 157-158.)

[30] Dans ce que je te dis là, il y a le presque-vrai, et le parfois-vrai, et le vrai à moitié. Dire une vie c'est ça, natter tout ça comme on tresse les courbes du bois-côtelettes pour lever une case. Et le vrai-vrai naît de cette tresse. Et puis Sophie, il ne faut pas avoir peur de mentir si tu veux tout savior... Cahier n°1 de Marie-Sophie Laborieux. Page 3. 1965. Bibliothèque Schoelcher. (CHAMOISEAU, 1992: 160)

> Tudo o que se fez foi chorar pela insalubridade de Texaco e desses outros Bairros. Mas eu quero levar em conta o que eles dizem. Ouço-os soletrar o outro poema urbano, de ritmo novo, desnorteante, que precisamos decifrar e, inclusive, acompanhar... Pegar essa poética sem medo de sujar as mãos com o estado de sua ganga. Que barbárie seria demolir esse sistema, e que recuo inacreditável. [31]
>
> Nota do urbanista ao Marcador de Palavras.
> Pasta nº 6. Folha XVIII.
> 1987. Biblioteca Schoelcher
> (CHAMOISEAU, 1993:132)

> [...] Como a senhora me pediu, não redigi a parte em que me falava da morte de seu pai, Esternome Laborieux. Apenas conservei os seus desabafos sobre a velhice dele – a lenta decomposição. Isso me parecia útil salientar a que ponto o fato de vê-lo desaparecer só lhe deixava de seu pai as palavras de sua memória. Dito isso, se algum dia a senhora mudar de ideia, gostaria de poder redigir essa parte; avaliar com palavras aquele momento ímpar que a senhora criou ao me falar de si, mocinha, descobrindo a morte de seu pai naquele barraco das Terres-Sainville. Evidentemente, também espero que a senhora se recuse para sempre; é preciso lutar contra a escrita: ela transforma em indecência o indizível da palavra...[32]
>
> 647ª carta do Marcador de Palavras para a Informante.
> Pasta nº XXXI. 1988. Biblioteca Schoelcher
> (CHAMOISEAU, 1993:181)

No caso dos excertos dos cadernos de Marie-Sophie Laborieux, que apresentam sempre frases, opiniões e direcionamentos de seu pai, Esternome, a relação entre o que ela é e vive, e o que conta ao urbanista ou ao Marcador de Palavras, está diretamente ligada ao que seu pai lhe designou. Existe uma herança que Marie-Sophie recebe de Esternome e aceita dar continuidade. É o que a motiva a construir e a lutar por Texaco e o que justifica toda a sua argumentação para o urbanista da prefeitura.

---

[31] On n'a fait que pleurer l'insalubrité de Texaco et de ces autres Quartiers. Moi je veux m'inquiéter de ce qu'ils disent. Je les entends épeler l'autre poème urbain, au rythme neuf, déroutant, qu'il nous faut décoder et même accompagner...Prendre leur poétique sans craindre de se salir les mains des états de sa gangue. Quelle barbarie ce serait de raser ce système, et quel recul sans nom. Note de l'urbaniste au Marqueur de paroles. Chemise nº 6. Feuillet XVIII. 1987. Bibliotèque Schoelcher (CHAMOISEAU, 1992: 186)

[32] (...) Comme vous me l'aviez demandé, je n'ai pas rédigé la partie où vous me parliez de la mort de votre père, Esternome Laborieux. J'ai juste conservé vos épanchements sur sa vieillesse – sa lente décomposition. Cela me paraissait utile pour souligner à quel point de lê voir disparaître, ne vous laissait de lui que les paroles de sa mémoire. Ceci étant, si un jour vous changiez d'avis, j'aimerais pouvoir rédiger cette partie; considérer avec des mots ce moment sans pareil que vous aviez créé en me parlant de vous, jeune fille, découvrant la mort de votre père dans cette case des Terres-Sainville. Bien entendu, j'espère aussi que vous refuserez à jamais; il faut lutter contre l'écriture: elle transforme en indécence, les indicibles de la parole...647ª lettre du Marqueur de paroles à l'Informatrice.Chemise n° XXXI. 1988.Bibliotèque Schoelcher. (CHAMOISEAU, 1992: 257-258).

Nas primeiras citações de seus cadernos, os trechos apresentam considerações sobre fatos históricos e questões geográficas da Martinica, exatamente de acordo com o que ela escrevera dos discursos de seu pai e que fundamentara a formação de seu "bairro-crioulo". Assim, enquanto a narrativa regular explana sobre a vida dos negros como escravos nas plantações de cana-de-açúcar, a citação do caderno de Marie-Sophie traz uma anotação do discurso de Esternome sobre o mesmo assunto:

> A casa-grande erguia-se no centro das dependências, das construções e das palhoças. A partir dela, irradiavam-se os canaviais, as hortas, os terraços de café subindo a ladeira das árvores de madeira de lei. Dominava tudo, parecia tudo aspirar. O cansaço dos bois, o desespero dos escravos, as belezas da cana (...). Os escravos avistavam-na de qualquer lugar de onde trabalhassem, e mantinham o olhar furtivo que teríamos mais tarde diante das cidades ou de suas catedrais. [33]
>
> (CHAMOISEAU, 1993: 48)

> Eles diziam com suas palavras: *escravizar*. Para nós era ouvir: *estrabalhar*. Quando souberam disso e passaram a nos chamar, ao nos aproximarmos, de *Estrabalhador*, já tínhamos resolvido esse problema de ideia de trabalho... quá-quá-quá, a palavra ia abrindo caminho, Sophie, a palavra ia deixando vestígios, como uma arma...[34]
>
> Caderno nº 2 de Marie Sophie Laborieux.
> Página 9. 1965. Biblioteca Schoelcher.
> (CHAMOISEAU, 1993: 51)

O mesmo acontece com as inserções atribuídas ao urbanista e ao Marcador de Palavras. São nos momentos de embate sobre a permanência ou não dos moradores no terreno de Texaco que surgem as reflexões de Cristo. Dessa maneira, o leitor, ao mesmo tempo em que acompanha a narração de Marie-Sophie, também observa progressivamente o impacto dela na assimilação do urbanista.

---

[33] La Grand-case s'élevait au centre des dépendances, des bâtiments et des paillotes. A partir d'elle, rayonnaient les champs, les jardins, les emblavures de café escaladant la pente des arbres au bois précieux. Elle dominait le tout, semblait tout aspirer. Le harassement des boeufs, le désarroi des nègres, les belletés de la canne (...). Les nègres l'apercevant des partout du travail, em gardaient l'oeil furtif que nous aurions plus tard sur la face des En-villes ou de leur cathédrale (CHAMOISEAU, 1992:61).

[34] Ils disaient avec leurs mots: *l'esclavage*. Pour nous c'était entendre: *l'estravaille*. Quand ils le surent et dirent à leur tour *Lestravaille* pour nous parler en proximité, nous avions déjà raccourci l'affaire sur l'idée de travail... hi hi hi, la parole sillonnait, Sophie, la parole sillonnait comme une arme... Cahier nº 2 de Marie-Sophie Laborieux. Page 9. 1965. Bibliothèque Schoelcher. (CHAMOISEAU, 1992: 65).

O discurso de Marie-Sophie é íntimo, quase confessional, pois ela estabelece uma relação de confiança com seus ouvintes – seja o urbanista Cristo ou Marcador de Palavras, Oiseau de Cham. Sem dúvida, essa é uma estratégia importante que ela utiliza para assegurar o êxito daquilo que deseja: fazer de Texaco o bairro de todas aquelas pessoas que lá estão e que anseiam conquistar a Cidade. Os resultados desses esforços são bem-sucedidos e se revelam nos textos atribuídos a seus interlocutores.

2.1.2 Terra Prometida, Lugar Mágico

Retomando a inspiração cristã no romance, é possível ler essa trajetória de Texaco em paralelo à história do povo hebreu descrita no livro do *Êxodo*. De acordo com o texto bíblico, os hebreus viviam escravizados pelos egípcios. Deus, o pai poderoso, promete tirá-los de tal sofrimento instruindo Moisés a conduzi-los até a Terra Prometida, onde todos poderiam se fixar, se estabelecer e viver sob os preceitos de suas crenças e tradições. Nessa Terra Prometida, onde correria leite e mel, Deus cumpriria sua obra:

> Javé disse a Moisés: "Veja! Vou fazer uma aliança. Vou realizar diante de seu povo maravilhas como nunca foram feitas em nenhum país ou nação: todo o povo que rodeia você verá a **obra** impressionante que Javé vai realizar com você"[35].
>
> (ÊXODO, 34:10)

De acordo com a narradora, Texaco é também uma obra: "Meu interesse pelo mundo resumia-se a Texaco, minha **obra**, nosso bairro, nosso campo de batalha e de resistência. Ali levávamos adiante uma luta pela Cidade, começada já havia mais de um século[36]" (CHAMOISEAU, 1993:33). E se Moisés fora instruído pelo "Pai" a conduzir seu povo até a Terra Prometida, Marie-Sophie também fora orientada por seu pai a buscar, construir e lutar pelo espaço de um povo:

---

[35] Il dit: «Voici que je vais conclure une alliance: devant tout ton peuple je ferai des merveilles telles qu'il n'en a été accompli dans aucun pays ni aucune nation. Le peuple au milieu duquel tu te trouves verra l'oeuvre de Yahvé, car c'est chose redoutable, ce que je vais faire avec toi. (EXODE, 34:10) La Bible de Jérusalem

[36] Mon intérêt pour le monde se résumait à Texaco, mon ceuvre, notre quartier, notre champ de bataille et de résistance Nous y poursuivions une lutte pour l'En-ville commencée depuis bien plus d'um siècle (CHAMOISEAU, 1992:39).

> Os que ali viveram (meu pai só ficou sabendo quando chegou às terras livres), uma porção de indivíduos também tinham vivido. Eles estavam no Norte, outros no Sul, outros ainda no meio da ilha. Tanto assim que, para me divulgar essa odisséia oculta, meu Esternome empregou freqüentemente o termo *noutéka, noutéka, noutéka*. Era uma espécie de *nós* mágico. Em seu entender, ele carregava um destino coletivo quando se referia a esse *nós* que o atormentou em seus últimos anos. (...) já passei um bom pedaço de minha vida, nos dias de meus cadernos, a escrever um pouco o que ele me dizia. O que me tomou um tempo que eu não imaginava. Por que? Porque sem compreendê-lo, eu havia compreendido o seguinte: nosso *Texaco* estava brotando no meio de tudo isso...[37]
>
> (CHAMOISEAU, 1993: 116)

Assim, do mesmo modo que Deus realiza sua obra, sua aliança com o povo por meio de Moisés, Esternome encontra seu destino coletivo por meio de sua filha, que transforma o desejo do pai em sua própria obra. Num sentido amplo, a "Obra" de Deus no livro do *Êxodo* tem como fim destinar um espaço onde as pessoas possam se fixar, reconhecendo-o como o "seu lugar" no mundo. Em *Texaco*, a obra de Marie-Sophie se fundamenta na mesma finalidade. Além disso, tanto na Bíblia quanto no texto de Chamoiseau esses lugares se opõem diretamente aos espaços anteriores onde se encontravam as pessoas e as personagens – ambos ícones de processos de escravidão: os hebreus escravos dos egípcios no Egito; os negros escravos dos brancos franceses nos campos de plantação de cana-de-açúcar.

Vale observar, ainda, que o princípio dessas buscas pelo espaço em cada um dos livros, *Êxodo* e *Texaco*, se dá por um processo em que os subjugados, sem direitos ou posses, estão em espaços estranhos àqueles em que naturalmente viviam. No primeiro caso, o povo sai do Egito em direção à chamada Terra Prometida. No segundo, os negros escravos deixam as fazendas onde trabalhavam nos canaviais em direção a um Lugar Mágico.

Quando Marie-Sophie chega a Texaco pela primeira vez e descobre os terrenos da Companhia Petrolífera, compreende que aquele não era apenas o seu lugar, mas era também o lugar desse "*nós*" mágico coletivo do qual seu pai falava, pois ela vê naquele espaço um verdadeiro lugar "*mágico*":

---

[37] Ce qu'ils vécurent là (mon papa ne le sut qu'une fois dans les terres libres), des lots de bougres l'avaient vécu aussi. Eux étaient au nord, d'autres au sud, ou encore au mitan du pays. Si bien que pour me divulguer cette odyssée voilée, mon Esternome utilisa souvent le terme de *noutéka, noutéka, noutéka.* C'était une sorte de *nous* magique. A son sens, il chargeait um destin d'à-plusieurs dessinant ce nous-mêmes qui le bourrelait sur ses années dernières.(...) déjà passé une vaillance de ma vie, aux jours de mes cahiers, à marquer um peu de ce qu'il me disait. Cela me prit um temps que je ne mesurais pas. Pourquoi? Parce que sans le comprendre j'avais compris ceci: notre Texaco bourgeonnait dans tout ça...(CHAMOISEAU, 1992: 160-161).

> Certa noite, indo não sei aonde, saí do casulo da Doum. Andava entre os tonéis. Seguindo as longas tubulações, cheguei ao cais. (...) Senti ventos favoráveis vindos de longe, trazendo rumores de ilhas para a margem de nosso silêncio. Rumores que margeavam o eflúvio de gasolina e uniam-se àquelas bridas que varrem o Margot-Bellevue levantando os aromas da terra. O lugar era mágico[38].
>
> (CHAMOISEAU, 1993: 263-264)

Ao nos determos no caso martinicano, explorado em *Texaco*, é possível se deparar com o que Édouard Glissant considera a respeito das consequências do processo escravista na cultura antilhana. Glissant caracteriza os negros africanos trazidos para trabalhar nas Américas como *migrantes nus*. Por esse conceito, ele entende que os africanos foram tirados à força de seu espaço natural de nascimento e vida, e, ao chegar ao Novo Continente, sofreram pelo menos três depossessões[39] que repercutiram enormemente em suas vidas: as depossessões do *espaço*, da *língua* e da *história*. Sem essas três posses, o negro escravo não consegue se enxergar como indivíduo e perde sua subjetividade.

As noções de Glissant, que também inspiram Chamoiseau, aparecem em *Texaco* apresentando as depossessões do espaço, língua e história.

Como já dito aqui, por meio da narração da história pessoal de Marie-Sophie apresentam-se os meandros de uma parte da história de formação da própria Martinica, em que profundas marcas advêm do processo de escravidão. O texto de Chamoiseau faz questão de retomar tais fatos, subvertendo-os pela ação das personagens. A certa altura, é o percurso de Esternome e Marie-Sophie como fragmento desse processo histórico que sobressai no enredo, a despeito do que poderiam ser seus eventos particulares.

De certo modo, essa articulação entre histórias pessoais e a História na leitura de Patrick Chamoiseau não é algo singular a sua obra. Segundo Romuald Fonkoua, professor da Universidade Marc Bloch - Strasbourg II, a história (ou mais precisamente a sua ausência) é um tema recorrente na literatura antilhana, que se manifesta fortemente na produção dos escritores, justificando, em alguns casos, o enredo e a trama das narrativas. Essa

---

[38] Une nuit, allant je ne sais ou, je sortis du cocon de la Doum. Je m'avançai à travers les tonneaux. Suivant les longs tuyaux, je parvins sur le quai. (...) Je sentis les meilleurs vents venir de loin, charrier des rumeurs d'îles au bord de notre silence. Elles ourlaient l'effluve de gazoline et se nouaient à ces souffles qui balayaient le Mrigot-Bellevue en soulevant les senteurs de la terre. L'endroit était magique. (CHAMOISEAU, 1992:379).

[39] Diva Damato, em *Édouard Glissant: Poética e Política*, emprega neste contexto a palavra "depossessão", traduzindo, assim, o termo francês *dépossession*. Nesta dissertação empregaremos o termo utilizado por Damato.

manifestação, ainda de acordo com a leitura de Fonkoua, é assinalada pela construção da história por meio de sagas familiares.

> Chez Chamoiseau, Confiant, Corbin, Glissant, Maximin ou même Marje-Reine de Jaham, la petite histoire, l'histoire des petites gens, l'histoire personnelles et l'histoire de la vie quotidienne font la grande histoire. Les sagas familliales construisent des modalités historiques comme on peut le lire aussi bien dans les volumes de *La Grande Béké* que dans l'épopée des Batoutos imaginée par Glissant dans *Sartorius*.
>
> (FONKOUA, 2006:20)

As personagens de *Texaco* sofreram as depossessões observadas por Glissant, e, sem História, sem Passado que os identifique como povo nesse novo espaço, são os episódios pessoais de suas trajetórias que vão compor essa tradição maior.

> Oh, Sophie, meu coração, você diz "a História", mas isso não quer dizer nada, há tantas vidas e tantos destinos, tantas trilhas para fazer nosso único caminho. Você, você diz a História, eu, eu digo *as histórias*. Aquela que você acredita ser a raiz de nossa mandioca é apenas uma raiz entre um bocado de outras...[40]
>
> Caderno nº 6 de Marie-Sophie Laborieux
> Página 18. 1965. Biblioteca Schoelcher
> (CHAMOISEAU, 1993:87)

As palavras de Esternome a Marie-Sophie condizem com o que Fonkoua observa em Chamoiseau. Em *Texaco*, a História decorre das implicações do processo de colonização das Américas, do resgate das histórias dos que foram escravizados e de seus anseios após a abolição. Além disso, ela está presente em todo o romance, por meio de citações, datas e acontecimentos que alteram a vida das personagens:

> Essa cronologia da história da Martinica inclui, na sucessão dos acontecimentos da História "oficial" – a chegada dos franceses, a abolição da escravidão, as duas guerras, a visita de De Gaulle -, episódios significativos da história local – a erupção do vulcão de Saint-Pierre, a eleição de Aimé Césaire, as revoltas populares de 1969

[40] Oh Sophie ma doudoune, tu dis "l'Histoire", mais ça ne veut rien dire, il y a tellement de viés et tellement de destins, tellement de tracées pour faire notre seul chemin. Toi tu dis l'Histoire, moi je dis les histoires. Celle que tu crois tige-maîtresse de notre manioc n'est qu'une tige parmi charge d'autres... Cahier n°6 de Marie-Sophie Laborieux. Page 18. 1965. Bibliothèque Schoelcher.

> – e certas datas referentes aos personagens principais do relato que vai se seguir, inscrevendo-os desse modo no mundo real. O leitor fica ciente de certas datas, a morte das personagens, a chegada do jovem urbanista a Texaco e até o encontro de Marie-Sophie, *L'Informatrice*, com Patrick Chamoiseau, autor do livro.
>
> (NORONHA, 2003:179)

No entanto, quando Fonkoua diz que a ausência da História está no cerne do horizonte da produção literária dos escritores martinicanos, ele pontua uma discussão permanente nas obras que questiona a História contada sob perspectiva eurocêntrica, a qual subjuga em seus registros a tradição e a cultura dos povos que dominou, tanto na África quanto nas Américas[41].

A discussão reiterada desse tema na produção literária reflete uma forte movimentação entre escritores e intelectuais a fim de resgatar ou reconstituir não só a história do lugar onde vivem, mas uma identidade cultural própria que se distinguisse da tradição europeia nos temas e na linguagem. Para isso, os escritores não têm outra alternativa senão recorrer às histórias pessoais e familiares de seus povos. Além disso, como a História oficial, que é disseminada nos livros didáticos e nas escolas, omite o passado pré-colonial, seria apenas por meio da literatura, e da arte em geral, que essas culturas poderiam recuperar suas origens, tradições e desenvolvimentos.

> Os alunos aprendem que a história "real" está na Europa e que apenas os europeus constituem sujeitos históricos vivendo numa temporalidade progressiva. "Nossos ancestrais, os gauleses", diz um livro de história francês para alunos da escola secundária no Vietnã e no Senegal, "tinham cabelos loiros e olhos azuis". Dessa forma as instituições coloniais procuraram destituir certos povos dos ricos atributos culturais que formavam sua identidade comum, deixando um legado de trauma e resistência.
>
> (SHOHAT e STAM, 2006:42)

Como vimos na Introdução desta dissertação, para Édouard Glissant, a ideia de que o passado antilhano ainda estaria para ser investigado é uma obsessão nas Américas. A questão histórica do passado, ou melhor, a observação ou o forjamento de um passado para a construção de uma história em *Texaco* também se refere a questão da língua, a partir da

[41] As características, causas e consequências da perspectiva eurocêntrica são amplamente discutidas por Robert Stam e Ella Shohat em *Crítica da imagem eurocêntrica*.

dicotomia oralidade e escrita – já mencionada – entre o crioulo e o francês. Esse impasse também é decorrência do processo de colonização. Depois que a língua crioula começa a ser transcrita, ela se torna bandeira de autonomia cultural e, embora tenha gerado estranhamentos, é empregada por escritores na produção literária martinicana. Para Glissant, grande parte da produção literária americana é escrita em línguas impostas pelo processo colonial: francês, inglês, português ou espanhol. No caso da literatura das Antilhas francesas, o escritor vive uma escrita forçada em francês enquanto pratica uma oralidade tradicional de sua cultura. Por isso, para ele, ao escrever em crioulo os escritores constroem uma linguagem no limiar entre a escrita e a fala, algo totalmente particular a sua História e as suas origens.

Chamoiseau adere a essa perspectiva de Glissant e em *Éloge de la Créolité* afirma:

> La vision intérieure accordée à la pleine acceptation de notre créolité (comme vitalité même de notre créativité) doit irriguer et renforcer de manière toute nouvelle les exigences transitoires définies par Glissant pour l'expression littéraire de l'Antillanité: (...) Notre culture créole s'est forgée dans le système des plantations, à travers une dynamique questionnante d'acceptations et de refus, de démissions et d'assomptions. Véritable galaxie en formation autour de la langue créole comme noyau, la Créolité connaît aujourd'hui encore un mode privilégié: l'oralité. (...) L'oralité créole, même contrariée de son expression esthétique, recèle un système de contre-valeurs, une contre-culture (...) L'oralité alors commença son enlisement dans notre inconscient collectif (comme en une souterraine transhumance) mais laissant ça et là émerger à l'air libre les fragments épars de son relief discontinué.
>
> (BERNABÉ, CHAMOISEAU e CONFIANT, 1989:34-35)

Assim, ao utilizar frases e expressões em crioulo, Chamoiseau ressalta os aspectos contraditórios da dominação e resistência cultural a partir da língua. Em *Texaco*, Marie-Sophie ouve os ensinamentos de seu pai oralmente e ao transcrevê-los em francês em seus cadernos, algumas expressões próprias do crioulo se tornaram espécies de talismãs. O mais importante, talvez, é o que se classifica por "l'En-Ville" – na tradução brasileira: "A Cidade".

> A fim de escapar da noite escravista e colonial, os negros escravos e os mulatos da Martinica vão, de geração em geração, abandonar as fazendas, os campos e os morros, para se lançar à conquista das cidades (que em crioulo eles chamam de "A Cidade"). Essas múltiplas investidas vão se

> concluir pela criação guerreira do bairro Texaco e pelo reinado ameaçador de uma cidade gigantesca.[42]
>
> (CHAMOISEAU, 1993:13)

É por "l'En-Ville", "A Cidade", que Esternome ensina Marie-Sophie. É também por esse "l'En-Ville" que ela invade o terreno da Companhia para construir seu barraco e dar início à formação de Texaco. Por essa noção, ela e seus vizinhos lutam para se manter nessa favela, nesse bairro comunitário. Também é a partir da amplitude de "l'En-Ville" que Marie-Sophie faz seu sermão ao urbanista e depois o narra ao Marcador de Palavras. Desse modo, é como se "l'En-Ville" sintetizasse todas as necessidades reivindicadas por Esternome, que, de acordo com Glissant, seriam primordialmente: língua, história e espaço. E embora esses três pilares do conceito glissantiano sejam equivalentes, isto é, nenhum se sobrepõe a outro, em *Texaco* podemos observar que é por meio da busca, da luta, da construção e da solidificação do espaço que língua e história se tornam questões do romance.

2.1.3 Do campo à cidade

Nas "Marcas cronológicas de nossas investidas para conquistar a cidade", "l'En-Ville", "A Cidade", já aparece como motivo de toda a saga da protagonista Marie-Sophie. A oposição Campo *versus* Cidade é a primeira característica de formação do espaço de Texaco. Simbolicamente, o espaço das fazendas de cana-de-açúcar representava o espaço da escravidão, opressor, autoritário e um lugar imposto. Já o espaço urbano da cidade significaria o espaço da liberdade, do alívio, um lugar escolhido. Portanto, o lugar mágico que Marie-Sophie deveria procurar para se estabelecer, para viver, deveria ser n'*A Cidade*, longe das marcas escravistas.

Patrick Chamoiseau recupera, por meio do discurso de Marie-Sophie ao urbanista e ao Marcador de Palavras, os estigmas deixados pela escravidão. As experiências dos ancestrais da narradora-personagem, seus avós, seus pais, são narradas nos dois primeiros terços do romance e ainda permeiam todo o último, quando Texaco está formada e Marie-

---

[42] Afin d'échapper à la nuit esclavagiste et coloniale, les nègres esclaves et les mulâtres de la Martinique vont, de génération em génération, abandonner les habitations, les champs et les mornes, pour s'élancer à la conquête des villes (qu'ils appellent en créole: "l'En-ville"). Ces multiples élans concluront par la création guerrière du quartier Texaco et lê règne menaçant d'une ville démesurée (CHAMOISEAU, 1992: 13).

Sophie apresenta todo o histórico de sua consolidação. As relações de vivência que seus antepassados tiveram nas fazendas emergem da memória daquilo que Marie-Sophie ouvira de seu pai, enquanto que, nos excertos de seus cadernos, as considerações de Esternome apresentam as características da paisagem e do trabalho que desenvolviam, estabelecendo uma coerência discursiva entre esses textos justapostos para apreensão do que de fato fora aquele espaço.

Os meandros da colonização que se apresentam no romance aludem a todo o processo histórico ocorrido nas Américas. Os negros trazidos da África tinham essencialmente um único destino, o trabalho nas culturas agrícolas. As abolições acontecidas em cada país inevitavelmente destinavam os ex-escravos às cidades. No caso martinicano descrito por Marie-Sophie, a principal cidade que se estabelecia como horizonte de seus ancestrais era Saint-Pierre, antiga capital da ilha.

> Saint-Pierre era o belo horizonte para quem sabia se virar mas também para quem não tinha nenhum talento[43].
>
> (CHAMOISEAU, 1993:68)

Essa dicotomia seria simples de se compreender se no processo as sucessões acontecessem realmente dessa forma: do campo escravista para a cidade livre. Mas a progressão não era exatamente essa. Em geral, os negros não tinham outra opção senão mudar-se para Saint-Pierre. Após a abolição, a permanência dos negros nas fazendas ficara condicionada ao estabelecimento de novas regras de trabalho, pois, como em outros países da América, a liberdade ou a condição de cidadão não garantiu aos negros direito de posse ou de livre utilização das terras em que viveram por anos[44]. Do mesmo modo, estabelecer-se no espaço urbano teria suas particularidades: afinal, a cidade também obedecia a regras de

---

[43] Saint- Pierre, c'était bel horizon pour qui savait y faire mais aussi pour qui n'avait aucun talent (CHAMOISEAU, 1992:89-90).

[44] Os representantes do governo, e Perrinon à frente, e filas de mulatos, foram extirpar a ilusão da divisão de terras. Todos falaram de Trabalho, Trabalho, Trabalho, retomem o Trabalho em suas fazendas. (...) e explicou que trabalhar para o beké devia ser em duas espécies. A espécie salário, na qual ele paga a você um franco ou dois por tarefa, segundo a palavra que vocês tiveram dado. Ou a espécie meação, na qual vocês dividem com ele o fruto desta temporada, depois que ele tenha retirado a parte de suas despesas. (CHAMOISEAU, 1993:107)

Les officiels, et Perrinon en tête, et des queues de mulâtres, vinrent déchouker l'illusion du partage des terres. Tous parlèrent de Travail, Travail, Travail, reprenez le Travail sur vos habitations. (...) et leur expliqua que travailler pour le béké devait se faire en deux espèces. L'espèce salaire où il te paye un franc ou deux francs la tache, selon la parole que vous aurez prise. Ou l'espèce association où vous partagez avec lui le fruit de la saison, après qu'il ait tiré la part de ses dépenses (CHAMOISEAU, 1992:146-147)

propriedade, o que impedia que esses recém-chegados pudessem escolher livremente onde viver.

Esse caráter contraditório da cidade, que é, concomitantemente, espaço das possibilidades e restrições, de certo modo corresponde à indagação de Esternome sobre liberdade: "Na verdade, Sophie minha Marie, eu mesmo, que a recebi, sei que Liberdade não se concede, não deve ser concedida. Liberdade concedida não liberta a alma...[45]" (CHAMOISEAU, 1993:82). Essa concessão da liberdade provoca um descompasso entre a condição e a sensação de ser livre, pois a mudança de estado não traz de volta os elementos de suas depossessões e não resgata a integridade social e emocional que se espera de tal ação.

> Com Ninon e meu Esternome, o grupo encontrou a Cidade apinhada de negros errantes. As praças estavam transbordando de velhos impotentes, de gente com bouba, lepra, tuberculose, tosse, escarro, negras mais velhas do que o batismo do diabo. Os bekês, felizes por terem se livrado daquilo, haviam-nos abandonado. Na época, aqueles estrepes acabavam de chegar à cidade, onde supostamente deveria existir aquilo que a liberdade trazia em termos de felicidade[46].
>
> (CHAMOISEAU, 1993:107)

Herdeira de todas as depossessões e descompassos sofridos por seus antepassados, Marie-Sophie sabe que conquistar "l'En-Ville" significa mais do que simplesmente deixar o campo e viver na cidade. Na argumentação de seu discurso está implícita a compreensão de que sua liberdade precisará ser conquistada, construída por ela mesma. Ela sabe, ainda, que, da mesma maneira que precisa reconhecer-se no espaço de sua escolha, também é necessário ser reconhecida por ele. Texaco nasce desse reconhecimento. De acordo com suas características, Texaco é uma favela. Marie-Sophie, sua fundadora, já havia vivido em outras favelas na cidade de Fort-de-France (que se tornou capital do país depois que Saint-Pierre fora destruída pela erupção da Montanha Pelée), quando invadiu e ergueu seu barraco no terreno da empresa multinacional Texaco. Ao se estabelecer em um espaço já delimitado por outro dono, a protagonista e as demais personagens empreendem uma luta incessante diante da Companhia Petrolífera e da prefeitura para que estas também reconheçam Texaco.

---

[45] En fait, Sophie ma Marie, moi-même qui l'ai recue, je sais que Liberté ne se donne pas, ne doit pas se donner. La liberte donné ne libere pas ton ame... Cahier nº 5 de Marie-Sophie Laborieux. Page 20.1965.Biliothèque Schoelcher.

[46] L'équipage, avec Ninon et mon Esternome, retrouva l'En-ville bourré de nègres errants. Les places étaient ouillées de vieux-corps impotents, de gens à pians, à lèpre, à tuberculose, à toussements, à crachements, de négresses plus vieilles que lê baptême du diable. Les békés, joyeux d'en être déchargés, les avaient délaissés. Ces impioks venaient alors s'échouer dans l'En-ville où était censé battre ce que la liberté apportait comme bonheur. (CHAMOISEAU, 1992: 148)

Assim, o espaço da favela, mais do que um espaço para morar e se fixar na cidade, surge em *Texaco* como uma alternativa de um encontro de si e de seu próprio lugar, pois além de ser escolhido, é o que une as personagens na conquista do direito legal de ali permanecerem. Toda a narração da história de sua vida e de seu povo ao longo de séculos na Martinica é utilizada por Marie-Sophie para justificar as ações que realiza, na tentativa de levar o urbanista Cristo e o Marcador de Palavras Oiseau de Cham, a reconhecerem como legítimo o seu desejo de "conquistar a cidade", concretizado pela ocupação do terreno de Texaco.

Longe do humor sugerido por Luce Czyba, Cristo aparece na trama de Chamoiseau simbolizando o poder do Estado, que, na alegoria, não está descolado da religião – o mesmo Estado que avalizara a escravidão e o processo de iniquidade de relações sociais cultivado no pós-abolição. Na qualidade de urbanista, ele é visto pelos moradores de Texaco como alguém que pode destruir a liberdade e a vida conquistadas naquele espaço, porém, sobre do Estado ele não exerce qualquer poder, e, a única coisa que lhe é possível é compreender o que significa aquele lugar. Ironicamente, aquele cujo nome traz a esperança de salvação, na verdade, tal qual o Cristo messias, tem suas ações limitadas ao ouvir e ao falar, não interferindo nas relações de poder entre o Estado e o povo. Em *Texaco*, Cristo é o mediador, que por tudo aquilo que ouve do discurso de Marie-Sophie contribui para que a prefeitura repense os rumos daquele espaço precário.

Assim, Chamoiseau constrói uma narrativa em que simboliza a favela por meio de uma metáfora bíblica. O espaço para viver livre e feliz fora um direito garantido por Deus na tradição cristã, mas, na evolução da humanidade, se restringiu às relações de conquista e dominação. Aliás, em toda a História, do Egito ou da Grécia Antiga, passando pelo Império Romano, Feudalismo e pelo surgimento dos Estados-Nação da era Moderna, ter direito ou posse sobre espaços sempre simbolizou riqueza, poder, domínio. De acordo com o mito religioso, a posse da Terra Prometida não era o propósito de sua busca. O intuito de chegar a ela era se estabelecer, criar raízes, encontrar seu lugar no mundo. Na atualização literária martinicana, é esse direito à vivência que também permeará toda a luta das personagens.

2.2 O espaço de Texaco

Marie-Sophie Laborieux chega a Texaco pela primeira vez inconsciente. Ela passara a juventude em Fort-de-France trabalhando em casas de família, em lojas na cidade ou em atividades informais. Em alguns momentos, morou nas casas onde trabalhou; em outros, viveu em barracos de outras favelas, como a do Morro Abélard em que morava antes de adoecer. Um incêndio no morro destruíra todos os barracos dos moradores, que logo foram reconstruídos. Mas, depois desse episódio, Marie-Sophie adoecera. Seus vizinhos, então, levaram-na até Papa Totone, na Doum de Texaco. Desacordada, é o cheiro forte da gasolina, misturado a outros odores, que a faz recuperar lentamente a consciência e reconhecer aqueles terrenos da companhia petrolífera:

> Cheire isso, Marie-Sophie, cheire isso, a Cidade cheira como um bicho, feche os olhos para compreender que você está se aproximando de uma jaula, cheire para melhor compreender, para melhor agarrá-la, ela o desorienta ao mostrar-lhe as ruas, embora seja muito mais do que ruas, casas, pessoas, ela é tudo isso e só tem significado mais além de tudo isso...Eu sei, murmurei, meu Esternome já havia me dito[47].
>
> (CHAMOISEAU, 1993:256)

Nesse movimento de cheirar, aspirar o ar impregnado da gasolina e dos odores da cidade, Marie-Sophie percebe o que há muito procurava. É como se aquele cheiro a levasse a intuir que, pela primeira vez em sua vida, ela estava num espaço diferente, no espaço onde alguma conexão poderia, de fato, ser estabelecida. Ao caminhar pelo terreno ela avista a cidade e descobre, finalmente, seu "Lugar Mágico".

> Ali fiquei até o sol nascer. O novo dia era domingo. Mano Castrador, o guarda, acabara de controlar os reservatórios de seus pesadelos e voltara para o barraco de serviço. Não me vira. Então, continuei a andar pelo outro lado de Texaco, na direção de Pointe-la-Vierge e da pedreira Blanchard. Descobri uma ladeira suave. (...) vi do alto o despertar da cidade (...) Os morros

[47] Sens ça, Marie-Sophie, sens ça, l'En-ville sent comme une bête, ferme les yeux pour comprendre que tu approches d'une cage, sens pour mieux comprendre, pour mieux la prendre, elle te déroute em te montrant ses rues alors qu'elle se trouve bien au-delà des rues, au-delà des maisons, au-delà des personnes, elle est tout cela et ne prend sens qu'au-delà de tout cela...Je sais, lui murmurai-je, mon Esternome me l'avait déjà dit (CHAMOISEAU, 1992: 368)

> arredondados davam para os Fortes, cheios de bocas-de-fogo enferrujadas. O céu. O mar. A terra. Os morros. Os ventos. O lugar era mágico[48].
>
> (CHAMOISEAU, 1993: 263-264)

Mas o lugar que a protagonista identifica como mágico é uma propriedade particular, e, portanto, não é nem está disponível para ela ou qualquer outra pessoa. A magia, porém, faz com que ela decida se estabelecer ali.

O início do processo se apresenta relativamente simples, sem complicações ou restrições. Ela constrói seu barraco improvisado sem que o vigia contratado pela Companhia Petrolífera perceba: "Semanas se passaram sem que ninguém descobrisse minha instalação entre os paus-bálsamo[49]" (CHAMOISEAU, 1993:266). Depois, ela avisa seus antigos vizinhos do Morro Abélard que está instalada em Texaco, e, em pouco tempo, seu barraco atrai outros e a favela se forma.

A ocupação geográfica das terras da companhia petrolífera trouxe uma nova paisagem para o local. Divididos pelos reservatórios de petróleo, os moradores se instalaram em "Texaco-do-Alto", onde se localizava a escarpa, e em "Texaco-de-Baixo", onde estavam as terras do manguezal. Logo começaram a plantar. A tradição que traziam da vida nas fazendas e dos ensinamentos de seus ancestrais os levou a plantar árvores frutíferas, legumes e ervas medicinais. Para eles, conquistar Texaco significava se fixar verdadeiramente na cidade e romper definitivamente com a condição da escravidão e do pós-escravidão, quando as regras do espaço urbano desequilibraram a esperança da liberdade.

A relação que essas personagens estabelecem com o espaço de Texaco é distinta da que é produzida na Companhia Petrolífera. Sem ter a posse ou o direito legal de habitá-lo, os novos moradores não querem explorar a terra para extrair ou reservar petróleo, mas sim para interagir com suas peculiaridades e construir um espaço de convivência. A organização que eles estabelecem busca uma aproximação entre as pessoas e o local: "Nossos barracos pousavam desposando a terra, nada de capinagem, nada de modificações no perfil dos

---

[48] Je restai là jusqu'à l'ouverture du soleil. Le jour neuf était dimanche. Mano Castrador, le gardien, avait juste vérifié les réservoirs de ses cauchemars et s'en était retourné à sa case de fonction. Il ne m'avait pas vue. Alors je poursuivis de l'autre côté de Texaco en direction de Pointe-la-Vierge et la carrière Blanchard. Je découvris une pente douce. (...) je vis de haut l'éveil de l'En-ville (...) Les mornes arrondis offraient la gueule des Forts pleine de bombardes rouillées. Le ciel. La mer. La terre. Les mornes. Les vents. L'endroit était magique (CHAMOISEAU, 1992: 379-380).

[49] Des semaines s'écoulèrent sans que nul ne décèle ma prise dans les ti-baume (CHAMOISEAU, 1992:383).

declives[50]" (p. 282). Na base dessa relação, estão os ensinamentos de Esternome a Marie-Sophie, sobre como deveria ser o espaço de seu povo:

> Bairro crioulo é uma permissão da geografia. É por isso que a gente diz Fundo-isso, Morro, Barranco-isso, Ribanceira-aquilo... É a forma da terra que dá nome ao grupo de pessoas. Terra agitada dá lugar a barraco pequeno. A gente cola um no outro, de cada lado da Trilha que, ela, segue firme pela crista. As roças se agarram nas ladeiras, e os fundos são deixados para a descida para a descida das águas. Terra agitada igual a Bairro apertado, comandado pelo lugar[51].
>
> (CHAMOISEAU, 1993:122-123)

Essa relação entre as personagens e o espaço se aproxima do que Otto Friedrich Bollnow considera sobre o habitar, pois os moradores identificam os limites da favela como o centro de seu mundo ao "sentir-se em casa (...) com enraizamento, pertinência" (BOLLNOW, 2008:135). Entre todos os espaços, locais que já conheceram, nenhum remetia tanto a si quanto a paisagem que encontraram nos terrenos da Companhia; a ligação se tornara especial, pertinente, porque as personagens se sentiam pertencentes aquele espaço. Assim, Texaco se transforma no referencial de existência de seus moradores diante da cidade de Fort-de-France e do mundo, definindo suas novas relações sociais, que, na proposta de abordagem do autor, estão diretamente ligadas a uma condição de cidadania nesse espaço forjado como pátria para os ex-escravos. O cerne dessa interação se determinaria, segundo a leitura de Bollnow, justamente pelo fato de as personagens escolherem o local onde construir sua própria vida, pois, no espaço moderno, global e fragmentado, o homem teria a necessidade de se encontrar em um lugar onde pudesse criar e manter raízes, tendo todas as suas relações no espaço referidas também em si.

> O homem se vê sem pátria sobre a Terra, porque já não está espacialmente ligado a lugar nenhum. (...) Criar esse centro se torna assim uma tarefa decisiva do homem. Ele a cumpre ao construir e habitar sua casa. Para tanto,

---

[50] Nos cases se posaient en épousant la terre, pas de raclage du sol, pas de modifications du profil des talus (CHAMOISEAU, 1992:407).

[51] Quartier créole est une permission de la géographie. C'est pourquoi on dit Fond-ceci, Morne-cela, Ravine-ceci, Ravine-cela...C'est la forme de la terre qui nomme le groupe des gens. Terre bouleversée, donne place à case petite. On les colle l'une sur l'autre, de chaque coté de la Trace qui, elle, suit la crête ferme. Les jardins s'accrochent aux pentes, et les fonds sont laissés à la descente des eaux. Terre bouleversée égale Quartier cintré, commandé par le lieu (CHAMOISEAU, 1992: 171-172).

> porém, não é suficiente a posse exterior de uma habitação. Depende muito mais da relação interna com ela.
>
> (BOLLNOW, 2008:134-135)

A movimentação das personagens no espaço de Texaco busca estabelecer essa relação íntima com o lugar onde estão: "Nada de desperdício de espaço em Texaco. O menor centímetro servia para alguma coisa[52]" (CHAMOISEAU, 1993:283); criando, inclusive, regras para sua ocupação e permanência que se apresentam diferentes das que se fazem vigentes na chamada "cidade formal". Esses novos preceitos e relações culminam em uma noção de habitar que ultrapassa os limites da casa ou no caso, do barraco, e se amplia para a cidade como um todo, indagando sobre as questões entre posse e uso desses espaços, especialmente por meio de uma perspectiva coletiva de construção e convivência.

2.2.1 A perspectiva coletiva do espaço

> Meu barraco atraiu outros. Os comentários sobre o lugar circularam como vento. Como cada dia trazia dos Morros sua vaga de aspirantes à Cidade, logo se soube que à beira de Texaco havia lugar. (...) Quando o bekê percebeu o negócio, que estrebuchou para saber se era isso mesmo que estava vendo, já havia, agarrados ao meu, uns vinte barracos em graus diversos de acabamento. Eram construídos no domingo ou durante a noite. O recém-chegado aparecia, cercava um canto, e voltava com a lua para se incrustar na terra. Logo, mais ninguém precisou ir buscar ajuda. As próprias pessoas da ladeira davam uma mãozinha, aconselhavam, auxiliavam, se apoiavam. Só os especialistas em folha-de-flandres, em dobradiças e em outras coisas vinham de outro lugar para trazer seus préstimos. Em poucos meses tornáramo-nos autônomos[53].
>
> (CHAMOISEAU, 1993:267)

---

[52] Pas de gaspillage d'espace à Texaco. Le moindre centimètre était bon à quelque chose (CHAMOISEAU, 1992:408).

[53] Ma case attira d'autres cases. La parole sur l'endroit circula comme un vent. Comme chaque jour ramenait des Mornes son flot d'aspirants à l'En-ville, on sut bientôt qu'au bord de Texaco il y avait de la place. (…) Quand le béké s'aperçut de l'affaire, qu'il bondit sur lui-même pour voir si c'était bien ce qu'il voyait, il y avait déjà, accrochées à la mienne, une vingtaine de cases de tout grade d'avancement. Elles se construisait, barrait un coin, et revenait avec la lune pour s'incruster en terre. Bientôt, il ne fut plus nécessaire d'aller chercher l'aide. Les gens même de la pente apportaient le coup-de-main, conseillaient, aidaient, s'épaulaient. Seuls des spécialists de la tôle, de la charnière ou autre, rappliquaient de l'ailleurs pour porter une manoeuvre. En quelques mois nous étions devenus autonomes. (CHAMOISEAU, 1992:385).

No trecho acima, Marie-Sophie Laborieux descreve o modo como ela e os outros moradores de Texaco se instalaram no terreno. A ilegalidade da ocupação, a precariedade na construção das habitações e a expectativa de construírem uma vida nova na cidade de Fort-de-France contribuíram para que o processo acontecesse de maneira coletiva, criando uma rede de solidariedade e apoio entre o grupo.

Essa característica de ocupação da favela tem causas e consequências que vão se distinguir do espaço que vamos encontrar em *Cidade de Deus*, compondo em *Texaco* uma luta coletiva pelo espaço, pois, logo que os proprietários do terreno descobrem os barracos, inicia-se uma disputa entre eles e os moradores pelo lugar.

A construção de todos os barracos acontecia de maneira coletiva, com as famílias se ajudando no trabalho manual e no recolhimento dos materiais que serviriam para a empreita. No início, eram erguidos com bambus, folhas de lata, papelão, tecidos, com o passar do tempo esses materiais foram substituídos por concreto. A ocupação do terreno, assim como a escolha do local onde se instalar, acontecia pela ordem de chegada do morador ou da família, e os que se instalavam primeiro tinham o dever de ajudar os que vinham depois. Essa e outras regras de convivência no espaço foram instituídas pelos próprios moradores, pois eles sabiam que para permanecer onde estavam precisariam do máximo de organização que pudessem conseguir: "Em Texaco, nós e os últimos que chegaram ao cinturão dos velhos bairros reinventamos tudo: leis, códigos urbanos, relações de vizinhança, regras de implantação e de construção[54]" (p. 281).

Somente os espaços de passagem, caminhos, vielas e pequenas ruas permaneceram vazios, utilizados para a movimentação e comunicação dentro da favela, que havia se tornado bastante densa. Em geral, esses caminhos eram abertos naturalmente, pelo hábito de locomoção dos próprios moradores, que iam e vinham da cidade ou de outros morros.

Dentre as pessoas que se estabeleceram em Texaco havia algumas que exerciam certa liderança entre os demais habitantes da favela. Sem questionamentos, até mesmo por ter sido a precursora da ocupação, a maior liderança do grupo era exercida por Marie-Sophie, uma líder natural nascida no espaço, capaz de estabelecer e manter uma aliança entre os próprios moradores e, mais adiante, entre os moradores e a prefeitura. Essa aliança entre os que se unem por Texaco se torna sólida frente aos adversários claros que se opõem a eles: a

[54] A Texaco, derniers venus dans la couronne des vieu-quartiers, nous réinventâmes tout: les lois, les codes d'urbain, les rapports de voisinage, les règles d'implantation et de construction. (CHAMOISEAU, 1992:406).

Companhia Petrolífera e o Estado, este último por meio das forças que o representa, a prefeitura e a polícia.

Na praticidade do conflito atual, a Companhia Petrolífera Texaco, dona das terras onde os barracos foram erguidos, questiona a invasão, amparada na propriedade legal do espaço. Ao longo da narração de Marie-Sophie, a Companhia, como adversária, assume a forma de um opressor histórico advinda dos tempos da colonização, do regime escravista e da superioridade que a posse assegurava perante os que tiveram seus bens, materiais ou emocionais, destituídos. A primeira figura que representa a Companhia, seu vigia, é nomeada por Mano Castrador:

> Mano Castrador notara nossos movimentos. Surgiu à minha frente com seus sapatos grandes e seus bigodes grandes, e os olhos grandes que provavam aos moleques que ele era malvado. Disse-me (lembro muito bem), disse-me *Você não pode ficar aí, não, isso é um perigo, a gasolina vai explodir em cima de você, um fogo de dragão pode começar a qualquer momento e queimar a escarpa (...), você não pode fazer esse barraco aí*[55].
>
> (CHAMOISEAU, 1993:265)

O próprio nome da personagem já sugere as restrições que se colocariam dali em diante para os moradores. Defendendo a propriedade particular da Companhia, Castrador inicia um primeiro diálogo com Marie-Sophie, que resgata subjetivamente toda a história de seu pai para questioná-lo sobre seus direitos e o da Companhia de estar ali. Esse é o primeiro discurso da narradora na conquista do espaço. Sentindo-se acuado por ela, por sua força, Castrador opta por ignorar a ocupação, deixando que os proprietários descubram e decidam por si mesmos os rumos daquele embate[56].

---

[55] Mano Castrador avait repéré nos mouvements. Il surgit devant moi avec ses grosses chaussures et ses grosses moustaches, et les gros-yeux qui prouvaient aux marmailles qu'il était un méchant. Il me dit (je m'en souviens très bien) il me dit *Faut pas que tu restes là, non, il y a du danger dans ça, la gazoline va exploser sur toi, um feu de dragon peut prendre à n'importe quel moment et griller la falaise* (...), tu ne peux pas faire de case là. (CHAMOISEAU, 1992: 381)

[56] Arregalei os olhos, inclinada para trás, com uma perna apontada para ele, os punhos buscando força em meus quadris acentuados, na mais pura pose de guerra das mulheres crioulas. De repente, Mano já não estava tão à vontade assim. Seu arrepio transformara-se em suor de confissão. (...) Suplicou-me para que me escondesse e lembrou-me que, assim como assim, quando o bekê me descobrir, mandará destruir tudo, *E bote seu corpo onde quiser...* (CHAMOISEAU, 1993: 265-266)

J'écarquillai les yeux, rejetée en arrière, une jambe longée sur lui, mes poings puisant une force à mes hanches accentuées, dans la pure pose de guerre des femmes créoles. Mano du coup n'était plus très à l'aise. Son frisson s'était mué en seur confession. (…) Il me supplia de ne pas me laisser voir et me rappel que de toute façon quand le béké m'aura découverte, il fera tout écraser *Mets ton corps comme tu veux...* (CHAMOISEAU, 1992:383)

Assim, inicia-se uma força de diálogo, representação e luta em *Texaco,* que será manifestada pela atuação das mulheres. A constante presença feminina é um dos mais importantes instrumentos na garantia da perspectiva coletiva de formação e organização desse espaço. Os primeiros indícios dessa participação, além da fundação, acontecem pela instalação dos moradores seguintes, sempre mulheres: Eugénie Labourace, "uma sarará" com sete filhos; Sérénus Léoza, com cinco filhos; Rosa Labautière, "com nove crianças de pais diferentes". Somente depois da chegada dessas famílias é que começam a chegar os homens. Contudo, há entre os homens da favela um sentimento de rivalidade combinado com um espírito nômade que impede a fixação deles naquele espaço. Enquanto eles querem ter o papel de comando na comunidade ou querem sair sem rumo para conquistar novas terras, as mulheres desejam um futuro menos árduo para seus filhos e para os filhos das outras mulheres. Esse sentimento maternal, subjetivo na alma de Marie-Sophie que nem sequer tem um filho, faz com que a frente de luta por Texaco se componha majoritariamente por personagens femininas.

> A Cidade bem pertinho era como árvore de fruta-pão ao lado do barraco. Ter seguridade social, cavar uma oportunidade de ser funcionário público, os negócios de escola para salvar a molecada[57].
>
> (CHAMOISEAU, 1992: 281).

Na sequência da ocupação, em que ocorrem conflitos entre os moradores e a Companhia, os moradores e a polícia, e os moradores e a prefeitura, as mulheres vão desempenhar papel de destaque. Inicialmente, são elas que entram em discussão com as essas forças, munem-se de argumentos que vão desde não terem outro lugar para morar até a facilidade de seus filhos poderem estudar permanecendo em Texaco. Depois, nos embates contra a polícia, são elas que tomam a frente dos confrontos. No início, a presença feminina, e até mesmo de crianças, faz com que a força policial não se manifeste de modo tão violento. Com o passar do tempo, porém, esse escudo não funciona e os conflitos se tornam verdadeiras batalhas em campo aberto:

> Os próprios ceerresses[58] chegaram a nosso Texaco lá pelas quatro da manhã. (...) Cercaram a ladeira como se fôssemos os resistentes fellaghas de Argel ou chineses cruéis da floresta do Vietnam. Tinham fuzis e metralhadoras, escudos, capacetes. Escondiam o rosto atrás de grandes

---

[57] L'En-ville tout pres, c'était comme l'arbre-à-pain aux côtés de la case. Avoir Sécurité sociale, quêter les chances d'être fonctionnaire, les affaires d'école pour sauver la marmaille (CHAMOISEAU, 1992: 405).

[58] De CRS, Compagnies Républicaines de Sécurité, força armada e de choque da polícia nacional francesa.

> viseiras e pareciam máquinas de dois pés. (...) Um cassetete fez minha orelha assobiar (e até agora ela continua a assobiar, como um saci-pererê elétrico dando petelecos dentro de uma lata). (...) Quando os apedrejamos, com as duas mãos, perseguiram-nos até dentro do oceano, de onde saímos na mesma hora, para um outro ataque. De início, os homens mantinham-se à distância, só nós, as senhoras, enfrentávamos os policiais. Quando viram nossas desgraças, também se lançaram, mas logo os encontramos de cara na lama: com eles, os ceerresses atacavam como se tivessem canhões. (...) E voltávamos ao ataque, sem parar, esgotando-os ao máximo, gritando mais forte do que as vendedoras de peixe. Sentíamos-nos sozinhos no mundo, abandonados, esmagados. Só nos restava subir de novo, nos agarrarmos a nossas folhas-de-flandres tão preciosas, a nossas placas de fibrocimento que, quando rachavam, nos arrancavam o coração. Nada mais a fazer, senão resistir até a morte[59].
>
> (CHAMOISEAU, 1993:271-273)

Quando os moradores criam uma comissão para conversar com o prefeito de Fort-de-France, Aimé Césaire, em sua própria casa, e argumentam sobre a importância da urbanização da favela e de sua incorporação à cidade como bairro oficial, também são as mulheres que se destacam. O grupo era formado por quatro mulheres e nove homens, mas eles não ultrapassaram a faixa do portão. Foram Marie-Clémence, Sonore, Néolise Daidaine, lideradas por Marie-Sophie que adentraram ao quintal da casa do prefeito para lhe falar abertamente sobre suas mazelas. No discurso, algo próprio da comunidade de Texaco, a perspectiva coletiva:

> Diante das outras paralisadas, pedi-lhe água encanada para nossos filhos escolarizados que toda manhã têm de carregar montes de latas, pedi-lhes luz elétrica para nossos filhos que perdiam a vista em cima dos livros amarelados pela lamparina de querosene, pedi-lhe uma passagem para sais de Texaco sem ter de implorar nada ao bekê... pedi-lhe uma escola...mendiguei um pouco de vida na Cidade...
>
> (CHAMOISEAU, 1993:326)

Observamos que todas as indagações e solicitações que os moradores têm sobre e para Texaco estão fundamentadas na possibilidade de se instalarem definitivamente na favela. Por isso, o ponto de vista e as ações em conjunto se tornam fortes, pois são necessárias. Diante da Companhia, da polícia e da prefeitura, todos os moradores estão na mesma condição, sem distinção ou privilégio. Numa eventual reintegração do terreno, todos, sem exceção, terão de deixá-lo. O que Marie-Sophie pede ao prefeito em forma de serviços públicos e infraestrutura básica e urbana é, na verdade, o reconhecimento legal daquele espaço e de seus moradores pelo Estado. Eles já haviam reconhecido a Cidade, mas ainda era preciso que a Cidade os

[59] (Ibidem 5, p.271-273)

reconhecesse. A água encanada, a energia elétrica, o asfalto das vielas e outros benefícios tão próprios e regulares na cidade formal os dariam esse reconhecimento legal.

Em toda a narração de Marie-Sophie Laborieux sobre Texaco sobressaem suas expectativas de encontrar, se estabelecer e viver em seu "Lugar Mágico" tão sonhado, procurado e esperado, desde seus ancestrais, desde seu Esternome. Entretanto, em nenhum momento esse desejo se expressa como desejo de posse sobre o terreno. A intenção é encontrar o espaço para morar, e habitá-lo tanto no âmbito íntimo e interno da casa quanto coletivo e externo do bairro e da cidade.

> E nada de terra particular, ou de terra coletiva, não éramos proprietários do solo e ninguém podia se prevalecer de coisa nenhuma. (...) Cada barraco, ao longo dos dias, servia de apoio a outro, e assim por diante. A mesma coisa para as vidas, que se uniam por cima dos fantasmas das cercas que ondulavam o terreno. Em nosso espírito, debaixo dos barracos a terra continuava a ser estranhamente livre, *definitivamente livre*.
>
> (CHAMOISEAU, 1993:283)

Como já visto, a organização que os moradores estabelecem na favela e as regras que instituem para a convivência entre si prezam pelo bem-estar do coletivo e pela relaçãol entre pessoas e espaço. Essa relação é consequência do processo que viveram e dos ensinamentos de seus antepassados. Ter a posse das terras não era algo relevante, mas ter o direito de pertencer a um espaço significaria resgatar parte de sua identidade.

2.3 Texaco e "A Cidade"

Partindo das noções apresentadas por Otto Friedrich Bollnow acerca do espaço vivenciado, podemos observar uma articulação variada na concepção e no entendimento que as personagens de *Texaco* têm sobre o lugar onde decidem se estabelecer e que, de certo modo, já é discutida e anunciada por Patrick Chamoiseau por meio das considerações de Esternome.

De acordo com Bollnow, o espaço teria uma dimensão alheia ao homem, pois suas características, fundamentadas nas questões mensuráveis, não são observadas cotidianamente, à exceção de momentos como quando a distância de um local a outro é medida em uma viagem, ou quando se está mobiliando uma casa, em que os móveis necessitam caber em determinadas medidas. Por outro lado, as experiências que são vivenciadas nos mais diversos espaços pelos quais o homem transita são importantes na formação de seu caráter.

Essa nuance ultrapassa também a noção de espaço vivido, pois irrompe na interpretação do espaço como meio da vida humana, para considerá-lo numa articulação interativa, em que é modificado pelo homem ao mesmo tempo em que o modifica. Essa ação recíproca, em *Texaco*, acontece em duas dimensões, local e global. A dimensão local seria aquela que os moradores estabelecem dentro do perímetro da favela Texaco, dentro do "bairro comunitário" que constroem e iniciam uma nova etapa de vida. Já a global se configura por meio d'"A Cidade", que, a certa altura, pode ser lida como uma metonímia das relações urbanas como um todo. O principal elemento constituinte dessas relações espaciais, de acordo com Esternome, é a memória.

> Então Idoménée dizia: Mas o que é a memória?
> É a cola, é o espírito, é a seiva, e fica. Sem memórias, nada de Cidade, nada de Bairros, nada de casa-grande.
> Quantas memórias? perguntava ela.
> Todas as memórias, respondia ele. Mesmo as que transportam o vento e os silêncios da noite. É preciso falar, contar, contar as histórias e viver as lendas. É por isso.
> Você também constrói a Cidade porque ali você põe as memórias, esclarecia meu Esternome.
> Só isso? preocupava-se ele. Então, ela continuava... E o calor os unia.
>
> Caderno nº 9 de Marie Sophie Laborieux.
> 1965. Biblioteca Schoelcher.
> (CHAMOISEAU, 1993: 161) [60]

[60] Alors Idoménée disait: Mais c'est quoi la mémoire? C'est la colle, c'est l'esprit, c'est la séve, et ça reste. Sans mémoires, pas d'En-ville, pas de Quartiers, pas de Grand-case. Combien de mémoires? demandait-elle. Toutes

Por essa explicação de Esternome, a questão do espaço em *Texaco* se une a uma outra importante categoria de análise do romance, o tempo. A memória, como elemento de constituição espacial, está diretamente ligada aos aspectos temporais, especialmente ao passado, pois permite o resgate de lembranças e situações, que se não foram efetivamente vividas, foram ao menos imaginadas, constituídas pelos desejos e sonhos. Assim, a construção de uma casa, no âmbito mais particular, e de uma cidade, na amplitude das relações sociais, refere-se indubitavelmente às vivências que foram palco em um determinado momento da vida das pessoas ou, no caso, das personagens.

Na memória acerca do espaço de Texaco, os moradores da favela recuperam as dimensões das moradias que tinham, ou tiveram seus antepassados, nas antigas fazendas onde eram escravizados. Isso resulta em uma evidenciação da construção coletiva do espaço externo em detrimento aos espaços internos dos barracos, pouco mencionados ou considerados em suas manifestações sobre a construção da favela. O equilíbrio que se estabelece nessa relação entre os limites físicos e a vivência que as personagens têm em Texaco advém, na verdade, da composição da favela como um todo. É na abertura natural dos caminhos de passagem, na divisão do terreno por suas características geográficas e na ocupação a partir da escolha dos melhores locais por ordem de chegada do morador, que Texaco terá seu significado constituído para as personagens, a partir de uma leitura física do espaço combinada à experiência de cada um e às memórias individual e coletiva.

Nessa maneira de compreender e associar matematicamente o espaço, importa às personagens, essencialmente, as distâncias de um ponto a outro da favela e de seu eixo central ao eixo central da cidade de Fort-de-France, pois esses caminhos são percorridos para o trabalho, para a ida das crianças à escola, entre outros deslocamentos dos moradores. Também fazem parte dessas preocupações suscitadas por aspectos físicos do terreno a construção dos barracos nas partes mais acidentadas do local, nos morros, e o fato de estarem fixados em cima de reservatórios de gasolina, portanto, com riscos iminentes de incêndios e explosões. Aqui, o espaço de Texaco se apresenta homogêneo e contínuo, pois, independentemente do local exato onde viva cada personagem, na observação ampla do assentamento há uma

---

les mémoires, répondait-il. Même celles que transportent le vent et les silences la nuit. Il faut parler, raconter, aconter les histoires et vivre les légendes. C'est pourquoi. Tu fais aussi l'En-ville par ce que tu y mets, précisait mon Esternome. C'est tout? s'inquiétait-il. Alors elle continuait...Et la chaleur les nouait. Cahier nº 9 de Marie-Sophie Laborieux. 1965. Bibliotèque Schoelcher. (CHAMOISEAU, 1992: 227-228)

uniformidade em todo o espaço ocupado, em virtude do padrão precário das construções e de seus variados estágios de acabamento.

A partir daí, inicia-se a fusão do espaço geográfico ao que é chamado por Bollnow de espaço vivenciado. Esse amálgama de aspectos espaciais, tanto nos limites de Texaco quanto na amplitude da cidade, permeia a movimentação das personagens e é a essência da narração de Marie-Sophie. No âmbito local de Texaco, os aspectos físicos e a vivência das personagens aparecem equilibrados; já no global, em relação à cidade, há a supremacia de uma alusão ao que seria viver a experiência do espaço urbano, viver como cidadão.

Essa variação pode ser compreendida através da questão central que temos discutido nesta leitura: *Texaco* é a história de uma luta coletiva pelo espaço. Qual espaço? O espaço de Texaco incorporado à cidade: portanto, uma luta coletiva pela cidade.

Nos limites do terreno da Companhia Petrolífera, as personagens se movimentam tendo em vista tanto os parâmetros físicos e geográficos do local, quanto o estabelecimento de uma relação de experiência vivenciada, e, de certo modo, única com ele. Ao narrar a história de formação daquele espaço ao urbanista ou ao narratário, a narradora-protagonista evoca as memórias de formação, não as peripécias acontecidas na construção diária de cada barraco ou cada viela, mas também as lembranças e ensinamentos dos antepassados que serviram de norte na ocupação do terreno. Desse modo, é possível afirmar que em *Texaco* as personagens, de fato, experimentaram o espaço, viveram inúmeras experiências nele e por ele.

No entanto, a cidade de Fort-de-France ainda se mantinha no âmbito do desejo. Essa restrição se coloca pelo fato de Texaco estar nos limites da cidade, mas, socialmente, não estar incorporado a ela, ou seja, o terreno está dentro do perímetro urbano (diferente das fazendas de outrora), mas, inclusive por suas características primárias de reservatório petrolífero, não faz parte do espaço de movimentação de Fort-de-France. É um espaço que está isolado. A ocupação irregular apenas acentua essa condição, tanto em virtude da questão da posse, motivo de conflito com a Companhia e o Estado, quanto da insalubridade e organização que apresenta: "Mas a cidade nos ignorava. Sua atividade, seus olhares, as facetas de sua vida (da manhã de cada dia até os belos neons da noite) nos ignoravam. Viéramos por causa de suas promessas, de seu destino, estávamos excluídos das suas promessas, de seu destino[61]" (CHAMOISEAU, 1993: 281).

[61] Mais l'En-ville nous ignorait. Son activité, ses regards, les facettes de sa vie (du matin de chaque jour aux beaux néons du soir) nous ignoraient. Nous étions vênus pour ses promesses, son destin, nous étions exclus de ses promesses, de son destin (CHAMOISEAU, 1992:405-406).

Assim, a experiência que as personagens têm do espaço urbano é a que forjam na comunidade de Texaco, com regras e leis próprias, pois enquanto não adquirem o direito de viver ali efetivamente e ter o "bairro" incorporado à cidade, elas não têm a experiência da cidade: "Víamos a Cidade do alto, mas na verdade só a vivíamos submetidos à sua indiferença freqüentemente agressiva[62]" (CHAMOISEAU, 1993: 281).

2.3.1 A cidade e o desejo de pertencer

Para Milton Santos, o espaço é a mercadoria por excelência da Era Moderna, por ter se tornado um conjunto de especulações "de ordem econômica, ideológica, política, isoladamente ou em conjunto" (1982:19). Com isso, posse e uso passaram a se confundir nas discussões sobre morar, habitar, reconhecer-se e pertencer a um determinado lugar. Dadas as particularidades da discussão que Santos propõe (afinal, não faremos aqui um levantamento geopolítico da questão), uma observação atenta acerca do desejo de pertencer à cidade, manifestado pelas personagens de Texaco, apresenta uma leitura peculiar desse conflito dentro do romance.

Todas as considerações que Marie-Sophie e os demais moradores de Texaco fazem sobre o fato de ocuparem o terreno da Companhia Petrolífera estão relacionadas ao encontro de um espaço para morar, onde pudessem prosseguir com suas vidas, viver experiências e construir suas memórias. Sobre a posse da terra ou mesmo das moradias, as declarações sempre as apresentam como "livres", ou seja, sem proprietário. Conforme já mencionado, existe no discurso das personagens do romance um desejo manifestado de encontrar um espaço onde possam se estabelecer que se localize n'"A Cidade". Podemos associar esse desejo ao que Glissant aponta sobre os "migrantes nus", pois esse espaço significaria a recuperação uma de suas depossessões. Contudo, ao aproximarmos a leitura de Glissant ao que Milton Santos considera sobre as relações sociais no espaço urbano da cidade, podemos avançar na leitura de *Texaco* por outro caminho e observar particularmente a proposta de discussão que o texto de Chamoiseau possibilita a partir de uma de suas principais personagens, o urbanista Cristo.

---

[62] Nous voyions l'En-ville d'en haut, mais en fait nous ne le vivions qu'au bas de son indifférence bien souvent agressive (CHAMOISEAU, 1992: 406).

Em “A força do lugar”, parte final do livro *A natureza do espaço*, Santos elege a cidade como espaço privilegiado para sua análise sobre as relações sociais entre os habitantes, mediada pela situação econômica (dividida entre ricos e pobres) e pela cultura: “A cultura, forma de comunicação do indivíduo e do grupo com o universo, é uma herança, mas também um reaprendizado das relações profundas entre o homem e seu meio” (SANTOS, 2009:326). O professor considera que há uma diferença crassa entre pobres e ricos nas relações que se constroem na cidade. Segundo ele, em virtude das carências que sofrem, os pobres estabelecem “novos usos e finalidades para objetos e técnicas e também novas articulações práticas e novas normas, na vida social e afetiva”, ou seja, estabelecem entre si uma rede de comunicação bastante ativa, capaz de levá-los a suprir tais necessidades coletivamente.

Em *Texaco*, sabemos que as personagens que constroem a favela e desejam vê-la aceita e incorporada pela cidade são pobres, que vêm de lugares que não lhes pertenciam e onde não se reconheciam. Sabemos também que ao se instalarem em Texaco criam novos usos para o lugar e estabelecem regras próprias para a convivência entre si. No entanto, esse bom funcionamento interno não supre o desejo dessas personagens de serem reconhecidas pela cidade. Elas requerem tanto o reconhecimento pessoal quanto o reconhecimento formal do lugar dentro do espaço urbano, pois, no contexto da trama, é somente essa mudança de paradigma que permitirá a esses moradores construir uma nova história, em que todas as mazelas sofridas por seus antepassados ficarão, de fato, como memória. Ao se integrarem à cidade, os moradores de Texaco poderão conduzir suas vidas e transitar pelo mundo sem estigmas e sem limitações. Ser reconhecido pela cidade é ser reconhecido como cidadão e, pela primeira vez em suas histórias particulares e coletiva, estar em condição de igualdade com aqueles que descendem dos antigos escravizadores.

> Trata-se, para eles, da busca do futuro sonhado como carência a satisfazer – carência de todos os tipos de consumo, consumo material e imaterial, também carência do consumo político, carência de participação e de cidadania. Esse futuro é imaginado ou entrevisto na abundância do outro e entrevisto, como contrapartida, nas possibilidades apresentadas pelo Mundo e percebidas no lugar.
>
> (SANTOS, 2009:326)

No texto de Chamoiseau, as carências apontadas por Milton Santos e a anuência da cidade para com os moradores pobres de Texaco encontram preenchimento através da

linguagem poética do discurso de Cristo. A figura desse urbanista é algo que merece destaque na composição do espaço na narrativa. Conceitualmente, um urbanista é o profissional que detém o conhecimento e a técnica da organização do espaço das cidades e das relações espaciais entre as pessoas e os diferentes lugares das cidades, tendo também por atribuição "criar condições adequadas de habitação às populações das cidades" (Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa, verbete "urbanismo"). Em *Texaco*, o urbanista é funcionário da Prefeitura e representa, além do profissional, a entidade que tem o poder de estabelecer os limites, as características e as relações da cidade.

A missão inicial de Cristo ao chegar à favela é removê-la. A ocupação ilegal e a insalubridade das condições de moradia são os fatores que o subsidiam a isso. Mas o encontro com Marie-Sophie e a narração de toda a história que já relatamos o levam a observar aquele espaço sob outra perspectiva. Cristo é convencido de que, tanto para aqueles moradores quanto para a própria cidade, é importante que Texaco seja mantida como bairro e como parte de Fort-de-France. E essa conclusão acontece por um processo de aproximação entre urbanista e moradores, ou, metaforicamente, entre a cidade e a favela.

Aliás, no âmbito das metáforas que essa personagem desperta, não se pode furtar a relação com o mito religioso. Na tradição cristã, Jesus vem à terra livrar um povo de seus sofrimentos, passa por provações e salva a todos através de sua morte, que dará a vida às pessoas. Em *Texaco*, Cristo tem função semelhante, inclusive, por meio do percurso. No início do romance, as personagens são hostis ao urbanista, ele passa por percalços, e Marie-Sophie é quem o recebe para o sermão que vai transformá-lo no "salvador" daquele povo. Nesse contexto, a hesitação das personagens é importante: afinal, na Bíblia, a dúvida e a incerteza de que Jesus era ou não o Messias contribuíram para sua crucificação. Assim, seria natural que aquele Cristo que chegava a Texaco fosse visto com desconfiança. Seria ele o seu redentor ou o algoz daquele povo?

Na narrativa de Marie-Sophie existem poucos diálogos entre Cristo e as demais personagens, mas os excertos atribuídos a ele e direcionados a Oiseau de Cham, que perpassam todo o livro, destacam a leitura geopolítica e urbanística da questão, que levantamos por meio dos estudos de Milton Santos. O primeiro excerto que aparece no romance, nos apresenta:

> Texaco. Vejo catedrais de tonéis, arcadas de ferro-velho, tubulações portadoras de pobres sonhos. Uma não-cidade de terra e de gasolina. A cidade, Fort-de-France, reproduz-se e ali se estende de maneira inédita. Temos de compreender esse futuro urdido como um poema para nossos

> olhos iletrados. Temos de compreender essa cidade crioula com que as plantações, nossas fazendas, casa Casagrande de nossos morros sonharam – quer dizer, engendraram.
>
> Notas do urbanista ao Marcador de Palavras.
> Pasta nº 7. Folha XII.
> 1987. Biblioteca Schoelcher.
> (CHAMOISEAU, 1993: 110) [63]

De certo modo, à primeira vista a composição de Texaco se apresenta como uma indagação à cidade aos olhos do urbanista, pois dentro do conjunto de regras estabelecido no espaço urbano formalmente constituído e consolidado, surge algo que requer outra análise. O urbanista Cristo, diante desse ambiente, sinaliza a necessidade de compreensão do que se desenvolve ali como cidade em forma de "não-cidade", e propõe que tal entendimento não se dê pela decodificação técnica, mas sim pela poética.

> Tudo o que se fez foi chorar pela insalubridade de Texaco e desses outros Bairros. Mas eu quero levar em conta o que eles dizem. Ouço-os soletrar o outro poema urbano, de ritmo novo, desnorteante, que precisamos decifrar e, inclusive, acompanhar... Pegar essa poética sem medo de sujar as mãos com o estado de sua ganga. Que barbárie seria demolir esse sistema, e que recuo inacreditável[64].
>
> Notas do urbanista ao Marcador de Palavras.
> Pasta nº 6. Folha XVIII.
> 1987. Biblioteca Schoelcher.
> (CHAMOISEAU, 1993: 132)

É importante notar que em *Texaco* não é a poética aristotélica que Chamoiseau propõe como leitura, aproximação e ação dentro dessa problemática acerca do espaço urbano. Na intuição do urbanista, ao longo de todos os seus excertos evidencia-se uma proposta poética em consonância com o que apresenta Glissant em *Poétique de la Rélation*, ou seja, uma poética da relação, especialmente quando Glissant propõe o "direito à opacidade":

---

[63] Texaco. J'y vois des cathédrales de fûts, des arcades de ferrailles, des tuyauteries porteuses de pauvres rêves. Une non-ville de terre et d'essence. La ville, Fort-de-France, se reproduit et s'étale là de manière inédite. Il nous faut comprendre ce futur noué comme un poème pour nos yeux illettrés. Il nous faut comprendre cette ville créole dont les plantations, nos Habitations, chaque Grand-case de nos mornes, ont rêvé – je veux dire engendré. Notes de l'urbaniste au Marqueur de paroles. Chemise nº7. Feuillet XII. 1987. Bibliothèque Schoelcher. (CHAMOISEAU, 1992: 152)

[64] On n'a fait que pleurer l'insalubrité de Texaco et de ces autres Quartiers. Moi je veux m'inquiéter de ce qu'ils disent. Je les entends épeler l'autre poème urbain, au rythme neuf, déroutant, qu'il nous faut décoder et même accompagner... Prendre leur poétique sans craindre de se salir les mains des états de sa gangue. Quelle barbarie ce serait de raser ce système, et quel recul sans nom. Note de l'urbaniste au Marqueur de paroles. Chemise n°6. Feuillet XVIII. 1987. Bibliotèque Schoelcher. (CHAMOISEAU, 1992: 186)

"Opacidades podem coexistir, confluir, tramando os tecidos cuja verdadeira compreensão levaria à textura de certa trama e não à natureza dos componentes[65]".

No caso de *Texaco*, a favela é um espaço incógnito para a cidade, e, por conseqüência, para seus habitantes. Compreender a vida e a história daquelas pessoas é, portanto, um desafio que só pode ser superado por uma aproximação sem conceitos e julgamentos prévios. E é assim que o urbanista vai se comportar. Em seu papel ele interage com a história daquelas personagens sem interpretá-la sob bases pré-delimitadas, seja por formação social, seja cultural ou intelectual. Podemos dizer que a postura de Cristo é pela opacidade.

> Aceitar as diferenças é certamente perturbar a hierarquia da escala. "Compreendo" tua diferença, quer dizer, eu a coloco em relação sem hierarquizar com minha norma. Admito tua existência em meu sistema. Eu te crio novamente[66].
>
> (GLISSANT, 2008:18)

A confluência dos paradigmas da favela com os paradigmas do urbanista se apresenta na fala dele por essa recriação sem redução:

> O Bairro Texaco nasce da violência. Então, por que se espantar com suas cicatrizes e seu rosto de guerra? O urbanista crioulo, mais além da insalubridade, deve se tornar um vidente[67].
>
> Nota do urbanista ao Marcador de Palavras.
> Pasta nº 6. Folha XVI.
> 1987. Biblioteca Schoelcher.
> (CHAMOISEAU, 1993: 136)

> Ela me ensinou a reler os dois espaços de nossa vida crioula: o centro histórico, que vivia das novas exigências do consumo; os cinturões de ocupação popular, ricos em vestígios de nossas histórias. (...) Esses pólos,

---

[65] Des opacités peuvent coexister, confluer, tramant de tissus dont la véritable compréhension porterait sur la texture de cette trame et non pas sur la nature des composantes. (1990:204)

[66] Accepter les différences, c'est bien sûr bouleverser la hiérarchie du barème. Je «comprends» ta différence, c'est-à-dire que je la mets en rapport, sans hiérarchiser, avec ma norme. Je t'admets à existence, dans mon système. Je te crée une nouvelle foi. (1990:204)

[67] Le Quartier Texaco naît de la violence. Alors pourquoi s'étonner de ces cicatrices et de se face de guerre? L'urbaniste créole, par-dessus l'insalubre, doit denevir voyant. Note de l'urbaniste au Marqueur de paroles. Chemise n°6. Feuillet XVI. 1987. Bibliotèque Schoelcher. (CHAMOISEAU, 1992: 192)

> unidos ao sabor das forças sociais, estruturam com seus conflitos os rostos da cidade[68].
>
> Nota do urbanista ao Marcador de Palavras.
> Pasta nº 3. Folha XVI.
> 1987. Biblioteca Schoelcher.

> Diante da cidade crioula, o urbanista crioulo deve esquecer A cidade. Quando digo "urbanismo crioulo", invoco: *mutação do espírito*[69].
>
> Nota do urbanista ao Marcador de Palavras.
> Pasta nº 13. Folha XXIII.
> 1987. Biblioteca Schoelcher.
> (CHAMOISEAU, 1993: 209)

> Subitamente compreendi que Texaco não era o que os ocidentais chamam de favela, mas um manguezal, *um manguezal urbano*. À primeira vista, o manguezal parece hostil às vidas. (...) Os manguezais precisam da carícia regular das ondas; Texaco precisa, para seu pleno desenvolvimento e sua função de renascimento, que a cidade o acaricie, quer dizer: o considere[70].
>
> Nota do urbanista ao Marcador de Palavras.
> Pasta nº 19. Folha XXVIII.
> 1987. Biblioteca Schoelcher.
> (CHAMOISEAU, 1993: 235)

Assim, por meio de uma conversa, do exercício do ouvir o outro, de falar, indagar, refletir, Chamoiseau constrói em *Texaco* uma transformação do urbanista que será, de certo modo, a transformação da própria cidade – ao não interromper ou desqualificar o que fora construído em Texaco, ele compreende não aquele espaço, mas o espaço da cidade como um todo. Nesse novo rearranjo de relações, o que se está em jogo não é ter posse da cidade, mas pertencer a ela como um todo e em todos os lugares, e como a mudança não é impositiva ou reducionista ela se faz poética:

---

[68] Elle m'apprit à relire les deux espaces de notre ville créole: le centre historique vivant des exigences neuves de la consommation; les couronnes d'occupation populaire, riches du fond de nos histories. (...) Ces pôles, reliés au gré des forces sociales, structurent de leurs conflits les visages de la ville. Note de l'urbaniste au Marqueur de paroles. Chemise n°3. Feuillet XVI. 1987. Bibliotèque Schoelcher. (CHAMOISEAU, 1992: 218)

[69] Face à la ville créole, l'urbaniste créole doit oublier La ville. Quand je dis "urbanisme créole", j'invoque: *mutation de l'esprit.* Note de l'urbaniste au Marqueur de paroles. Chemise n°13. Feuillet XXIII. 1987. Bibliotèque Schoelcher. (CHAMOISEAU, 1992: 300)

[70] Je compris soudain que Texaco n'était pas ce que les Occidentaux appellent um bidonville, mais une mangrove, *une mangrove urbaine.* La mangrove semble de prime abord hostile aux existences. (...) Les mangroves ont besoin de la caresse régulière des vagues; Texaco a besoin pour son plein essor et as fonction de renaissance, que la ville le caresse, c'est dire: le considere. Note de l'urbaniste au Marqueur de paroles. Chemise n°19. Feuillet XXVIII. 1987. Bibliotèque Schoelcher. (CHAMOISEAU, 1992: 336-337)

Do urbanista, a Senhora fez um poeta. Ou melhor; no urbanista, ela *designou* o poeta. Para sempre[71].

Nota do urbanista ao Marcador de Palavras.
Pasta nº 19. Folha X.
1987. Biblioteca Schoelcher.
(CHAMOISEAU, 1993: 302)

[71] De l'urbaniste, la Dame fit un poète. Ou plutôt: dans l'urbaniste, elle *nomma* le poète. A jamais. Note de l'urbaniste au Marqueur de paroles. Chemise n°19. Feuillet X. 1988. Bibliotèque Schoelcher. (CHAMOISEAU, 1992: 436)

3

CIDADE DE DEUS: A LUTA INDIVIDUAL NO ESPAÇO

Poesia, minha tia, ilumine as certezas dos homens e os
tons de minhas palavras. É que arrisco a prosa mesmo
com balas atravessando os fonemas. (...)
Falha a fala. Fala a bala.
Paulo Lins, Cidade de Deus

3.1 Cidade de Deus na Cidade Maravilhosa

Na edição comemorativa de dez anos de *Cidade de Deus*, publicada em 2007 pela Companhia das Letras, há um anexo com três ensaios sobre o romance: "Cidade de Deus", de Roberto Schwarz; "Errando nas esquinas da Cidade de Deus", de Vilma Arêas; "Sertão, subúrbio: Guimarães Rosa e Paulo Lins", de Eduardo de Assis Duarte. Dadas as particularidades, os três textos ressaltam o fato de o autor, Paulo Lins, ter sido morador da favela e ter participado de uma pesquisa coordenada pela antropóloga Alba Zaluar nos anos 1980, publicada no livro *A máquina e a revolta*.

De certo modo, o trabalho com Zaluar contribuiu para que Lins desenvolvesse o romance. Como parte de suas atribuições como pesquisador do grupo, ele deveria entrevistar os moradores, colher dados e escrever relatórios sobre o que havia observado. Com o tempo, em vez de escrever os relatórios, Lins passou a realizar esses registros em textos literários[72]. O estudo de Zaluar chamava-se "Crime e Criminalidade no Rio de Janeiro" e se detinha sobre o desenvolvimento do crime e do tráfico no espaço e suas influências nas relações sociais da comunidade. O romance, coincidentemente ou não, focaliza em seu enredo a mesma temática, por meio da qual é possível acompanhar o desenvolvimento e a história da favela.

Em uma breve leitura dos dois textos, é possível observar alguns pontos de congruência entre eles:

[72] Enfim, eu sabia muito e tinha acesso aos bandidos, o que ajudou meu trabalho com a Alba. (...) Mas Alba, vendo que eu fazia etnografias ruins, me pediu para eu escrever alguma coisa sobre a minha vida, em prosa ou em poesia mesmo. Ela sacou que meu negócio era com as letras, não com a antropologia. (Paulo Lins em entrevista concedida à Heloisa Buarque de Hollanda. In *Revista Indiossincrasia*. Rede Internet, Portal Literal. 11/07/2003.).

No dia 27 de setembro, Pequeno e Bené ganharam a admiração dos moradores dos apartamentos pela festa realizada na praça dos Apês. Envaidecidos pela lembrança da data com os festejos merecidos pela ocasião e pelo agrado às suas crianças, retribuíram com consideração.

Nos dias decorrentes, Pequeno e Bené tiveram a impressão de que todos os moradores os olhavam com gratidão, porque não foram poucas as benfeitorias promovidas pela dupla: acabaram com os roubos, os assaltos, os estupros na favela, e agora davam doce. Os balões apagados continuavam a ser permitidos, nesses casos a punição recaía sobre o bêbado. Muitos biriteiros passaram a beber menos, para a alegria das donas de casa[1].

(...)

Galinha passou os dois dias acordado, andando por entre os becos lá de cima, indumentária militar, cabelo desgrenhado, seus olhos azuis brilhando. Muitas pessoas o saudavam, a mulherada que não o conhecia, ouvindo falar de sua beleza e valentia, montava guarda na esquina na esperança de vê-lo.

(...)

(Lins, Paulo. *Cidade de Deus*. 1ª edição. Companhia das Letras: São Paulo, 1997.)

Foi da época da guerra entre a quadrilha de Manoel (da quadra) com a de Zé Pequeno (dos apartamentos) e a de Timbó (das casas de triagem da quadra 13) que me ficaram as representações que mais claramente associavam a "área" ou o "pedaço" a seus defensores "bandido". Nesta representação positiva dos bandidos, os moradores os consideram como o vingador de seu povo, do seu "pedaço", e o defensor da inviolabilidade do território que ocupam. São eles que efetivamente impedem a entrada de outros bandidos, pivetes, ladrões ou estupradores que não só ameaçariam a segurança dos trabalhadores como manchariam a honra e a dignidade dos moradores daquele local. É essa associação que lhes permite distinguir entre o "bandido formado", isto é, o que conhece as regras do jogo e não ultrapassa os limites de sua atuação, garantindo o respeito e proteção entre moradores, e demais bandido. Um bandido "formado" não mexe com o trabalhador de sua área, mas o respeita e o defende nesse vácuo deixado por uma ação policial e judiciária ineficiente e pervertida. É precisamente isso a simbiose entre eles, esse infeliz mas necessário casamento. Sobre Manoel ouvi:

"...ele não tinha medo, enfrentava eles todinho e não tinha medo, então ele era um cara que tem o nome na história, então a vila ficou famosa como vila do Mane Galinha, embora ele já esteja no mundo espiritual...

(...)

(Zaluar, Alba. *A máquina e a revolta*. 2ª edição. São Paulo: Brasiliense, 2000. p. 138-141.)

A proximidade com o texto de Zaluar, fruto da experiência da pesquisa da qual o autor participou, confere à leitura de *Cidade de Deus*, em paralelo à de *Texaco*, um caráter diverso acerca das vozes com as quais dialoga. Enquanto no romance de Patrick Chamoiseau, o léxico e a linguagem constroem imagens e símbolos que o aproximam do texto bíblico em composições metafóricas, no caso de Paulo Lins há uma correspondência entre os nomes e as histórias das personagens e as descrições sobre os moradores da favela e as relações estabelecidas apresentadas no estudo antropológico.

Bené, Zé Pequeno, Mané Galinha foram homens que viveram em Cidade de Deus entre os anos 1960 e 1980. Os registros de estudos e jornais da época atestam também que eles eram líderes de quadrilhas que disputavam o poder sobre o território da favela pelo domínio dos pontos de venda de drogas. Esses homens inspiraram a escritura de Lins. É importante notar que na narrativa eles se tornaram personagens de destaque, comparados a outras centenas que tiveram suas histórias contadas em menores proporções. Além disso, na organização interna do livro, Lins o divide em três partes: "A História de Cabeleira", "A História de Bené" e "A História de Zé Pequeno". Desse modo, o texto literário flerta com dados biográficos na construção de personagens-chave dentro do enredo.

Essa opção feita pelo autor provocou reações diferentes na recepção do livro. Como já enunciamos, houve por parte da crítica uma acolhida do romance como algo "fora do comum"[73]. Conforme mencionamos no capítulo "Que espaços são esses?" desta dissertação, estamos diante de romances que valorizam a representação do espaço da favela na ficção. Em *Texaco*, Chamoiseau encena a etnografia ao nomear seu narratário como Oiseau de Cham e ao atribuir a ele uma convivência com os moradores da favela, que supostamente seriam também personagens inspiradas em pessoas reais. A questão é que em Paulo Lins essa encenação da realidade acaba por se fundamentar em uma experiência lida como de caráter científico, em virtude da pesquisa etnográfica de Zaluar, além da informação biográfica.

3.1.1 As paixões das personagens

Os desdobramentos da tensão em torno do limiar de verossimilhança do romance se tornaram ainda mais instigantes depois do filme *Cidade de Deus*. Concomitante ao lançamento nas telas, foi publicada uma nova edição do livro, com 100 páginas a menos e com nomes diferentes para grande parte das personagens. Entre elas: Cabeleira se tornou Inferninho; Zé Pequeno, Zé Miúdo; Mané Galinha, Zé Bonito. Essa edição possuía quatro capas diferentes para a obra, com imagens retiradas da película e com uma tarja no canto superior esquerdo com a inscrição: "Romance que inspirou o filme dirigido por Fernando Meirelles em edição revista pelo autor".

O roteiro, assinado por Bráulio Mantovani, foi publicado em 2003. Num cotejamento entre a primeira edição do romance (1997), o roteiro e a segunda edição (2002), podemos observar as alterações:

---

[73] Como já mencionados no capítulo "Que espaços são esses?", o ensaio de Roberto Schwarz, *Cidade de Deus*, é um dos mais importantes nesse processo.

***Cidade de Deus* – 1ª Edição, 1997**

Cabeleira, Carlinho Pretinho, Pelé e Pará pararam no matagal. Uma cobra saiu de fininho. Dois tatus fizeram um pequeno barulho ao se retirarem. Era hora de ajeitar o roubo, dividi-lo mesmo sem contar o dinheiro e averiguar o valor das jóias, porque se sujasse, para quem estivesse com o flagrante, tudo estava perdido.
- Dadinho deve ter dançado. Eu não queria ter trazido esse moleque, morou, cumpádi? – disse Cabeleira enquanto enxugava o suor do rosto. E continuou: - Já que o bicho pegou, é melhor nós ir pra Deus mermo.
- Que nada, rapá! Vamo sair saindo pro Salgueiro porque nós pode...
- Vai ganhar um carro agora com os homi na nossa captura? – interrompeu Cabeleira com voz autoritária. Voltaram a andar pelo mato por algum tempo calados. Depois de passarem pelo campo do Paúra, Cabeleira afirmou que teriam de guardar a parte do Dadinho e, se por acaso ele tivesse dançado, mandariam o dinheiro para a cadeia.

***Cidade de Deus* – Roteiro do Filme, 2003 (Filme, 2002)**

ESTACIONAMENTO DO MOTEL - NOITE
CABELEIRA
Aí, pega o carro que eu vou atrás do Dadinho.

MARRECO
Vam'bora.

ALICATE
Que carrão!

Os bandidos entram num carro bem apertado e Alicate sai guiando mal de um dos boxes.

NA SAÍDA DO MOTEL – NOITE
O carro breca seco ao lado de Cabeleira, que olha para os lados procurando Dadinho.

CABELEIRA
Babou, o Dadinho sumiu.

Cabeleira entra no carro. TIROS.

MARRECO
Que se foda. Ele saiu atirando, vam'bora.

Cidade de Deus – 2ª Edição, 2002

Inferninho, Carlinho Pretinho, Pelé e Pará pararam no matagal. Era hora de ajeitar o roubo, dividi-lo mesmo sem contar o dinheiro e averiguar o valor das jóias, porque se sujasse, para quem estivesse com o flagrante, tudo estaria perdido.

> - Inho deve ter dançado. Eu não queria ter trazido esse moleque, morou, cumpádi? – disse Inferninho enquanto enxugava o suor do rosto. E continuou: - Já que o bicho pegou, é melhor nós ir pra Deus mermo.
> - Que nada, rapá! Vamo sair saindo pro Salgueiro porque nós pode...
> - Vai ganhar um carro agora com os homi na nossa captura? – interrompeu Inferninho com a voz autoritária. Voltaram a andar pelo mato por algum tempo calados. Depois de passarem pelo campo do Paúra, Inferninho afirmou que teriam de guardar a parte de Inho e, se por acaso ele tivesse dançado, mandariam o dinheiro para a cadeia.

A troca dos nomes das personagens não alterou as histórias. Além disso, vale notar que nem todos os nomes foram substituídos – algumas das personagens secundárias na trama tiveram seus nomes mantidos nas edições posteriores[74]. Em uma entrevista concedida ao jornal *Zero Hora*, em 2002, Lins afirma ter efetuado a alteração dos nomes de uma edição para a outra com o objetivo de separar o livro do filme[75], o que pode ser contestável, dada a produção gráfica dessa segunda edição que valoriza em suas capas a relação entre as duas obras, tanto pela imagem quanto pela nota da tarja.

Para as questões levantadas sobre o impasse entre realidade e ficção em torno do livro e do filme, essas alterações e cortes não surtiram efeitos relevantes. O livro, como qualquer outra obra literária ou mesmo cinematográfica, continuava a despertar indagações para além de sua construção poética, e, de certo modo, a interpretação das descrições que trazia estava sob escolha do leitor.

Em nenhum registro, seja em entrevistas, seja em depoimentos, quando perguntado sobre tais descompassos, Lins afastou *Cidade de Deus* do caráter testemunhal que lhe foi atribuído, mas, não raro, manifestou contradição quanto à condução da criação literária a partir dessa experiência[76]. No entanto, cabe ressaltar que essa leitura do testemunho, no caso do romance, acontece no campo extradiegético, biográfico do autor, pois, no texto, a narração onisciente em 3ª pessoa intenta a neutralidade daquilo que se conta.

---

[74] *Cidade de Deus* teve quatro edições publicadas no Brasil: a original, de 1997; a revista pelo autor após o filme homônimo dirigido por Fernando Meirelles, em 2002; a Edição Comemorativa de 2007; e uma edição de bolso lançada simultaneamente à edição de 10 anos.

[75] "Literatura é literatura, filme é filme. Quis afastar o livro do filme para o pessoal procurar qual personagem está ou não - diz Paulo Lins". In: *Vida na periferia ganha espaço na literatura*. por Patrícia Rocha, Jornal Zero Hora, 9/11/2002).

[76] Em 2007, em um evento realizado no Museu Afro Brasil (Parque do Ibirapuera, São Paulo), Paulo Lins conversou com participantes a respeito de *Cidade de Deus*. Algumas pessoas o questionaram sobre o que seria verdade ou ficção dentro da narrativa, levando-o a afirmar que o livro é ficção, embora fosse fiel ao que chama de "verdade literária". As transcrições das conversas estão no anexo dessa dissertação.

No campo paratextual, como já vimos, o estudo de Zaluar é uma rica fonte de declarações dos moradores, inclusive para a composição dos traços que as personagens adquirem e demonstram ter no romance. Não há em *Cidade de Deus* nenhuma personagem que assuma esse caráter testemunhal no âmbito da narração. Elas aparecem no texto introduzidas por esse narrador onisciente e ganham voz em diálogos ou em fluxos de consciência mediados por essa instância narrativa.

De qualquer modo, ao menos a partir do que encontramos na recepção do romance, por meio da fortuna crítica e do que há publicado em entrevistas, resenhas e artigos na imprensa, a leitura do romance não está alheia ao testemunho. E, de certo modo, retomando o que já discutimos em *Texaco* sobre este ser mais um elemento constitutivo da alusão à imagem bíblica, em *Cidade de Deus* essa construção pode ser lida de maneira sub-reptícia, já que se forma por um conhecimento que envolve seu processo de criação.

Para o autor, valorizar os registros próprios da oralidade na voz das personagens conferiria maior verossimilhança ao contexto sobre o qual fala, contribuindo, inclusive, para a construção do tema mais recorrente do livro, segundo o próprio narrador anuncia: "Mas o assunto aqui é o crime, eu vim aqui por isso..." (LINS, 1997:22), e como o autor revela em entrevista:

> Botei um monte de gíria. Saí procurando gíria, pegando a linguagem, tudo o que se falava na Cidade de Deus e não se falava fora. (...) E fui trabalhando o vocabulário, as palavras que só eram usadas lá, fui juntando tudo e saquei que o assunto lá tinha que ser o crime...[77]

Lúcia Nagib, em ensaio publicado na revista *Novos Estudos*, em novembro de 2003, faz a mesma leitura sobre esse modo de constituir a atmosfera linguística do romance. Ela afirma que a composição da linguagem de *Cidade de Deus* é o aspecto mais original do livro, pois apresenta um léxico diferente do português culto, aproximando a matéria narrada de seu aspecto mais realista, corroborando, como já mencionamos, um juízo de valor do romance do ponto de vista interno e real por parte da crítica.

> Sugiro aqui começar pelo aspecto mais original do livro, que é a língua. *Cidade de Deus* surpreende, antes de tudo, por mostrar que grande do Brasil fala um língua não apenas diferente do português culto, mas desconhecida das camadas dominantes. O uso inventivo da gíria, que beira o dialeto,

[77] Paulo Lins em entrevista concedida à Heloisa Buarque de Hollanda em 11/07/2003. In *Revista Indiossincrasia*. Rede Internet, Portal Literal.

> resulta numa linguagem ágil, precisa, sintética e altamente expressiva do Brasil contemporâneo, constituindo, a meu ver, a principal fonte do aspecto realista do livro.
>
> (NAGIB, 2003: 181)

Contudo, esse recurso não é singular a *Cidade de Deus* em relação a seus romances brasileiros contemporâneos, especialmente dentre aqueles que se detêm sobre enredos que se passam em espaços similares ou em periferias das cidades, como os livros de Férrez e Marçal Aquino. Sem contar que no texto de Lins essa opção por reafirmar gírias e expressões próprias do contexto da favela se restringe quase totalmente às personagens, pois não faz parte do vocabulário do narrador. Apenas nos momentos em que o discurso indireto livre é utilizado como recurso para os fluxos de consciência das personagens é que a fala culta desse narrador em terceira pessoa se apresenta em comedida subversão, o que pode, numa leitura adversa, indicar o afastamento da narração do contexto das personagens e, consequentemente, a constituição de um ponto de vista externo ao ambiente.

É importante notar que em *Cidade de Deus* o texto é composto por centenas de histórias fragmentadas justapostas, que vão compor o todo narrativo em que se sobressai a história da própria Cidade de Deus, ou seja, a história do lugar. Lins não encena na composição a justaposição de várias vozes narrativas, como faz Chamoiseau, mas realiza essa dimensão de plural pelo encadeamento das centenas de histórias das personagens que conta. Assim, se em *Texaco* a crítica propunha uma leitura como saga, para *Cidade de Deus*, Vilma Areas, em *Errando nas quinas da Cidade de Deus*, propõe sua observação como épica: "Um imenso painel formado por 443 fragmentos contidos em 527 páginas e se tomarmos as marcas pelo seu avesso, diremos que o conjunto se organiza à primeira vista em feição de épica" (AREAS, 1998:151). E desse modo, como épica ou saga, o texto bíblico também pode aqui se tornar um bom objeto, um denominador comum para a leitura da comparação que se insere por essa tradição de escritura.

Dentro do romance, a primeira imagem que alude aos assuntos religiosos ou espirituais se estabelece pelo título "Cidade de Deus" – nome homônimo que também intitula uma das obras de um dos principais teóricos do cristianismo católico, Santo Agostinho, que discute o mundo dividido entre terreno (o dos homens) e espiritual (o dos céus). Ao contrário do que vimos em *Texaco*, no livro de Paulo Lins as personagens não estão em busca de seu Lugar Mágico, sua Terra Prometida. Nesse caso, depois de deixarem seus espaços originais – favelas destruídas por inundações e incêndios – elas são levadas à Cidade de Deus para se

estabelecer definitivamente. Essa "cidade", construída pelo poder público municipal, abrigaria tais desabrigados. No romance não há indicações do motivo pelo qual o conjunto habitacional recebera esse nome, mas há indícios de expectativas para a vida nesse novo lugar.

Vilma Areas, no ensaio já citado, observa que há em todo o enredo referências a uma religiosidade das personagens que permeia os diálogos, os fluxos de consciência e a construção da narração:

> Trata-se também de uma épica-negra ou afro, com exus e pombagiras, oráculos e sacrifícios; oráculos às vezes com sua pitada de humor, como no interlúdio da cearence, no fragmento 58 do Livro de Cabeleira. Deus e o Diabo não podiam deixar de comparecer com seus avatares sob capa das projeções da superstição, da loucura e arbítrio.
>
> (AREAS, 1998:151-152)

Essa mistura de entidades e de simbologia marca uma pluralidade de crenças e religiões, que nos percalços vividos pelas personagens se tornam apoios morais ou pontos de indagação nos dramas que encontram. Areas cita ainda um excerto do texto em que a personagem Marreco, atormentada pela culpa, questiona-se entre Deus e o Diabo:

> Repetia para si mesmo que aquele crime fora sem querer, numa tentativa de aliviar-se da culpa, porém o desespero de ter matado uma criança tomava conta dele sempre que lembrava disso. (...) não tinha jeito, iria direto para o quinto dos infernos. Olhou para o céu, depois para o chão, concluiu que Deus ficava muito longe. Os aviões voavam alto e não chegavam nem perto do Paraíso. A Apolo 11 só fora até a Lua. Para chegar ao céu tem que passar por todas as estrelas e as estrelas ficam longe pra caralho. Se o inferno é embaixo da terra ele está muito mais próximo. Temia a ira de Deus, mas tinha vontade de conhecer o Diabo, faria um pacto com ele para ter tudo na terra. Ao perceber a proximidade da morte, se arrependeria de todos os pecados, ganharia dos dois lados.
>
> (LINS, 1997: 29)

Esse breve fragmento aponta uma característica que acompanhará as personagens em todo o livro: a hesitação. Frequentemente, os moradores da Cidade de Deus se veem entre o bem e o mal, o sim e o não, a virtude e o vício, Deus e o Diabo, a crença e o paganismo, a vida e a morte. Cabe ressaltar que na alteração de nomes da primeira para a segunda edição do romance, a personagem Touro, policial, passa a se chamar Belzebu, um dos epítetos do diabo. O encontro com Belzebu é sempre uma possibilidade de encontrar a morte que, no decorrer do romance, vai indicar os momentos de mudança do livro, os *turning points* da narrativa.

Como o texto se compõe em fragmentos, com narrações sobre centenas de personagens, são as histórias das personagens mais importantes que vão se dividir entre as partes do livro. Assim, as histórias de Cabeleira, Bené e Zé Pequeno vão alinhavar todas as outras, ganhando destaque dentre centenas de outras, especialmente por modificá-las em muitas ocasiões.

Se no texto bíblico a morte de Cristo – pode-se dizer, um de seus principais protagonistas – provoca uma mudança nos rumos das histórias nos textos seguintes que compõem o livro, em *Cidade de Deus* a morte dessas personagens possui relevância similar entre as partes do livro, delimitando momentos distintos da narrativa.

Na "História de Cabeleira", a trama apresenta o início da ocupação do conjunto habitacional, as primeiras reações das famílias frente a esse novo espaço e os limites geográficos por onde as personagens vão circular durante todo o livro. Nessa primeira parte, o tráfico de drogas ainda não é predominante dentro da favela. A vida das personagens, especialmente das que têm destaque, se move em torno do crime, especialmente roubos e assassinatos em decorrência de assaltos dentro e fora da Cidade de Deus, bem como acertos de conta entre bandidos. Aqui, se sobressaem ainda os conflitos entre os bandidos e a polícia, nos momentos mais remotos da formação do primeiro grande grupo da favela, o chamado "trio ternura", do qual Cabeleira é líder. A morte dele marca o momento de transição do crime dos roubos e assaltos para a consolidação do tráfico de drogas.

Na parte seguinte, "A História de Bené", mostra como a Cidade de Deus se torna dividida entre os grupos de traficantes. O poder na favela passa a ser comandado por esses bandidos que ficam ainda mais poderosos, tamanha é a circulação de dinheiro que o tráfico proporciona. Bené era aliado de Zé Pequeno e tido como um bandido "gente boa". Sua morte acirra a fúria de Pequeno pelo poder diante dos demais grupos, pois o coloca numa situação de fragilidade, já que perdera seu único amigo.

Na última parte, "A História de Zé Pequeno", o tráfico de drogas dá corpo a essa luta pessoal pelo controle do espaço, pelo poder na Cidade de Deus; e vale lembrar que o grande desejo dessa personagem é ser dono desse lugar. Com a morte de Pequeno, outros bandidos assumem o controle do tráfico e do poder na favela. Eles são chamados de bandidos da "caixa-baixa", por serem meninos, crianças que também sonham e desejam ser poderosas e adquirir o controle diante da favela.

De certa maneira, todas essas personagens passam por paixões. Elas não morrem naturalmente, tampouco sem motivo, pois são assassinadas por seus inimigos em confrontos

diretos aos quais se lançam, se entregam, mesmo sabendo dos riscos. Em jogo está algo maior, o poder, o que pode ser contestável no âmbito da ética, dada a fonte ilícita, mas que no ambiente onde a disputa se instala é perfeitamente compreensível para as personagens.

O que fica evidente, entretanto, nessas passagens de uma morte para outra, de uma personagem para outra é que, a cada morte, o que realmente ainda é relevante e permanece na narrativa é o espaço. Cabeleira, Bené e Zé Pequeno morrem, mas a Cidade de Deus continua a existir e a engendrar novas histórias. E assim é essa cidade inserida na Cidade Maravilhosa que compõe o verdadeiro centro do livro de Paulo Lins.

3.1.2 Depois do dilúvio

Quando Glissant propôs as depossessões da história, da língua e do espaço para os negros transplantados da África para as Américas, falava de supressões que aconteciam motivadas por mudanças muito intensas, grandes. No caso das personagens de Paulo Lins, é possível afirmar que sua chegada à Cidade de Deus pode reportar não só a uma nova depossessão do espaço, mas também da história e da língua.

Essa depossessão seria nova em relação ao espaço por não ser necessariamente a primeira. As personagens de *Cidade de Deus* não nasceram lá; ao contrário, muitas sequer nasceram no Rio de Janeiro. Chegaram vindas de muitas partes do país, especialmente do Nordeste ou, como no caso das personagens de *Texaco*, são descendentes do processo de colonização, filhos de ex-escravos que, após a abolição da escravatura não tiveram direitos de posse de terras garantidos e acabaram por ocupar lugares irregularmente[78]. Nas cidades, em especial no Rio de Janeiro, a origem das favelas remontaria também a desse episódio histórico. Portanto, no caso do romance, essa depossessão seria reincidente.

Cidade de Deus foi construída como um conjunto habitacional no início dos anos 1960, na Zona Oeste do Rio de Janeiro, na região de Jacarepaguá, para abrigar famílias vítimas de grandes enchentes e incêndios que haviam ocorrido em favelas do Rio. A construção aconteceu durante os anos do prefeito Carlos Lacerda, numa época em que esse era um local ermo da capital fluminense.

---

[78] Antigamente a vida era outra aqui neste lugar onde o rio, deixando o coração bater em pedras, dando areia, cobra-d'água inocente, risos-líquidos, e indo ao mar, dividia o campo em que os filhos de portugueses e da escravatura pisaram. (LINS, 1997: 16)

> Por dia, durante uma semana, chegavam de trinta a cinqüenta mudanças, do pessoal que trazia no rosto e nos móveis as marcas das enchentes. Estiveram alojados no estádio de futebol Mario Filho e vinham em caminhões estaduais cantando: *Cidade Maravilhosa, cheia de encantos mil...* Em seguida, moradores de várias favelas e da Baixada Fluminense chegavam para habitar o novo bairro, formado por casinhas fileiras brancas, rosas e azuis.
>
> (LINS, 1997: 18)

Na Bíblia, no livro dos *Gênesis*, um dilúvio de 40 dias e 40 noites destruiu toda a terra, deixando vivos apenas aqueles que estavam na arca construída por Noé, e lavando o mundo de todos os seus males. As chuvas no Rio de Janeiro levam os sobreviventes à Cidade de Deus, onde se vislumbra a possibilidade da cidade maravilhosa, de braços abertos, em um bairro formalmente constituído, com casas coloridas. Mas, longe do Cristo Redentor, dos cartões-postais, os pecados e agonias presentes nos lugares onde viviam também voltam a se restabelecer ali.

O modo como foi conduzida a ocupação do novo bairro não contribuiu para a integração imediata dos moradores, apesar dos esforços voltados para a constituição da nova comunidade. Com o tempo, as atividades sociais foram acontecendo, os times de futebol começaram a se organizar, bem como os blocos carnavalescos e as associações, mas as diversas lideranças do crime, reunidas num mesmo lugar, aos poucos foram dividindo o espaço e criando na Cidade de Deus uma característica que será determinante no romance: a luta individual pelo espaço.

Com o poder que têm os bandidos diante da formação da comunidade e do espaço da Cidade de Deus, por meio das armas, do tráfico e dos assassinatos, somente o domínio completo sobre a favela e sobre os demais bandidos pode oferecer algum conforto às personagens. Zé Pequeno, por exemplo, acredita que vai encontrar sua redenção somente se dominar todo o espaço e o que a ele está subjugado. Tal domínio, então, será fundamental para a constituição de uma identidade própria e pessoal.

3.2 O espaço de *Cidade de Deus*

O espaço da Cidade de Deus nasce de uma construção planejada pelo poder público, e seus primeiros moradores chegam ao espaço, antes desconhecido, com a orientação de ali se estabelecer. A princípio, não existe uma identificação entre as personagens e esse novo lugar onde suas vidas vão prosseguir. As ruas, as avenidas, as praças e outros locais haviam sido nomeados pela prefeitura da cidade, tal qual o próprio conjunto, inspirados em nomes bíblicos: Cidade de Deus, Praça Matusalém, Rua Zebulom[79]. No entanto, logo nas primeiras páginas, o narrador anuncia a renomeação do espaço:

> Cidade de Deus deu a sua voz para as assombrações dos casarões abandonados, escasseou a fauna e a flora, remapeou Portugal Pequeno e renomeou o charco: Lá em Cima, Lá na Frente, Lá Embaixo, Lá do Outro Lado do Rio e Os Apês.
>
> (LINS, 1997: 17)

No todo do texto, a ocupação do conjunto é narrada em pouco mais de seis páginas, espécie de preâmbulo de toda a história que será determinante para acompanhar seu desenvolvimento, pois as personagens se movimentam constantemente nesses espaços, requerendo do leitor certa familiaridade com Os Apês, Lá em Cima, Do Outro Lado do Rio e assim por diante. As peripécias acontecem quase que exclusivamente no perímetro da Cidade de Deus, com poucas cenas em outras partes da cidade – em geral, apenas quando se narram as aventuras de algum de seus moradores fora da favela.

As descrições sobre o que era aquele espaço antes da construção do conjunto e antes da mudança se restringem aos aspectos que não são singulares na geografia e história do Rio de Janeiro: "Um dia essas terras foram cobertas de verde com carro de boi desafiando estradas de terra, gargantas de negros cantando samba duro, escavação de poços de água salobra (...) redes armadas nas águas" (LINS, 1997:16).

Em *Texaco*, Esternome diz a Marie-Sophie que bairro crioulo, por ser permissão da geografia, é nomeado de acordo com suas características físicas. Cidade de Deus pode não ser um bairro crioulo sob as definições de Esternome, mas assume tal princípio na identificação do lugar como vestígio de uma resistência e ruptura, subvertendo as denominações prévias da construção do lugar realizada pela prefeitura, pelo poder público.

---

[79] De acordo com Areas, esses nomes "foram impostos pelo governador Negrão de Lima para substituir a numeração 'fria' pré-existente e ao mesmo tempo 'dar uma lição de fé ao povo do conjunto habitacional'" (AREAS, 1998: 149).

Essa relação entre o nome e o lugar, de certa maneira, compreende a tríade proposta por Glissant – língua, história, espaço. No texto de Chamoiseau, isso se correlaciona por meio daquilo que Marie-Sophie define como mágico, fazendo de "Texaco" um nome mágico para o lugar mágico tão ansiado. Em *Cidade de Deus*, não existe essa ânsia pelo espaço e muito menos um nome mágico para simbolizá-lo; o espaço é algo destinado àqueles que vão habitá-lo, e, pelo modo como isso ocorre, ao contrário da narradora de Chamoiseau, as personagens de *Cidade de Deus* não têm qualquer envolvimento e identificação com esse lugar.

As personagens chegam a Cidade de Deus, com todas as suas casas iguais, seguras, longe dos deslizamentos, das condições extremas de precariedade, e a mudança pode sugerir também uma mudança de vida, uma história nova para todas elas. Mas suas histórias individuais vividas até ali, mesmo tendo sofrido um desvio, não são apagadas. A mudança objetiva e externa não foi algo transferido automaticamente para o subjetivo e interno das personagens, que carregam consigo, além das bagagens, seus estigmas, suas memórias.

> Os novos moradores levaram lixo, latas, cães vira-latas, exus e pombagiras em guias intocáveis, dias para se ir à luta, soco antigo para ser descontado, restos de raiva de tiros, noites para velar cadáveres, resquícios de enchentes, biroscas, feiras de quartas-feiras e as de domingos, vermes velhos em barrigas infantis, revólveres, orixás enroscados em pescoços, frango de despacho, samba de enredo e sincopado, jogo do bicho, fome, traição, mortes, jesus cristos em cordões arrebentados, forró quente para ser dançado, lamparina de azeite para iluminar o santo, fogareiros, pobreza para querer enriquecer, olhos para nunca ver, nunca dizer, nunca, olhos e peitos para encarar a vida, despistar a morte, rejuvenescer a raiva, ensangüentar destinos, fazer a guerra e para ser tatuado.
>
> (LINS, 1997: 18)

Existe, assim, na construção do espaço de *Cidade de Deus* uma relação direta de interação com as personagens, cujas transformações se realizam mutuamente. As personagens vão se movimentar no espaço a partir de suas condições e seus limites, ao mesmo tempo em que suas ações vão modificar suas características e sua perspectiva diante da cidade como um todo.

Portanto, para poder se estabelecer na Cidade de Deus, as personagens, especialmente aquelas que conduzirão o enredo, vão apresentar uma necessidade de aproximação e reconhecimento desse novo espaço, inclusive para avaliar o patamar e os rumos de suas próprias histórias. A renomeação dos locais é a primeira ação para efetivar essa relação. Nomeá-lo, identificá-lo é o percurso fundamental para conhecê-lo, compreendê-lo e

dominá-lo. Essa necessidade advém de uma busca não só pela identidade pessoal e subjetiva, mas também pela recuperação de uma identidade social conferida pelos espaços que se ocupa ou por onde se transita.

É possível observar a relevância dessa situação causal dentro do romance, quando se descreve a ocupação inicial do conjunto. As famílias vinham de antigas favelas da cidade, mas, como diz o próprio narrador, "nenhuma teve sua população totalmente transferida para as casas". Pode-se dizer que isso dificultou a adaptação dos moradores, especialmente porque as redes sociais e de amizade precisariam ser refeitas.

> Os grupos vindos de cada favela integraram-se em uma nova rede social forçosamente estabelecida. A princípio, alguns grupos remanescentes tentaram o isolamento, porém em pouco tempo a força dos fatos deu novo rumo ao dia a dia: nasceram os times de futebol, a escola de samba do conjunto, os blocos carnavalescos... 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.
>
> (LINS, 1997: 35)

Dentro da trama que vai se criar no texto, esse descompasso inicial será fundamental para os rumos do espaço, pois as dificuldades de integração encontradas pelos moradores serão ainda mais evidenciadas na convivência entre os bandidos.

> 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. Os menos afeitos à nova sociedade foram os bandidos. (...) A distribuição aleatória da população entre Cidade de Deus, Vila Kennedy e Santa Aliança, os dois outros conjuntos criados na Zona Oeste para atender aos flagelados das enchentes, acabou mutilando famílias e antigos laços de amizade.
>
> (LINS, 1997: 35-36)

Depois da chegada das famílias destinadas pela prefeitura ao conjunto, uma ocupação irregular aconteceu em seu interior, contribuindo para que houvesse em Cidade de Deus um processo de favelização, impulsionado pelas ações e poder instaurados pelos bandidos. Como Lins elege a criminalidade como foco das ações que serão narradas em todo o livro, o percurso dos líderes das atividades ilícitas e sua relação com os lugares da Cidade de Deus que serão determinantes para a análise do espaço no romance. No romance, há uma supremacia do crime sobre o espaço, e isso contribui para a formação de uma perspectiva identitária individual.

3.2.1 A perspectiva individual do espaço

O espaço da Cidade de Deus aparece no romance diretamente ligado às relações de poder instauradas pelos bandidos. As movimentações dos moradores, o ir e vir, os caminhos possíveis de trânsito e até mesmo os delitos cometidos pelos bandidos estão condicionados àquilo que essas personagens determinam. Os primeiros bandidos a comandarem, em alguma medida, o espaço do conjunto são Cabeleira, Alicate e Marreco – o "trio ternura". Jovens, essas três personagens desejam ascender financeiramente e, para isso, planejam o "assalto perfeito".

Em geral, os assaltos não acontecem dentro do conjunto habitacional, mas é lá que se darão os desfechos de cada um deles. As perseguições da polícia fazem esses bandidos percorrem cada caminho de Cidade de Deus, e nessa corrida, aqueles que conhecem melhor o local conseguem sair com vida:

> Cabeleira, Carlinho Pretinho, Pelé e Pará pararam no matagal. (...) Era hora de ajeitar o roubo, dividi-lo mesmo sem contar o dinheiro e averiguar o valor das joias, porque se sujasse, para estivesse com o flagrante, tudo estaria perdido. (...) Voltaram a andar pelo mato por algum tempo calados. Depois de passarem pelo campo do Paúra, Cabeleira afirmou que teriam de guardar a parte do Dadinho e, se pó acaso ele tivesse dançado, mandariam o dinheiro para a cadeia. (...) Alheios à ameaça, saíram voados pelos becos. Um maconheiro anônimo vinha com um baseado aceso, e ao notar a correria tratou de dar no pé, mas seus passos não o levariam muito longe. Uma rajada da metralhadora de Touro esburacou sua cabeça. O anônimo estrebuchou sobre a água de um esgoto entupido que chocalhava. (...) Já fazia mais de meia hora que Cabeleira estava e, em cima duma amendoeira. (...) Por um momento resolveu permanecer ali. Não, seria melhor pular e rapar fora. A dúvida o fez perder tempo. Não dava mais para fugir sem ser atingido.
>
> (LINS, 1997:84-86)

Na composição espacial, merecem destaque os matagais, becos e vielas, especialmente pelo fato de as praças, ruas e avenidas não serem locais seguros para as atividades ilegais praticadas pelas personagens. Existe uma espécie de lusco-fusco nesses lugares, em geral estreitos, escuros, opacos e nebulosos, que contribui para as fugas e arranjos das ações ilícitas dessas personagens. Otto Friedrich Bollnow, em suas considerações sobre espaços crepusculares (como podemos classificar as vielas, becos e matagais), observa que as florestas, os ambientes com névoa, nevada e o próprio crepúsculo, apresentam características intermediárias, e talvez contraditórias, entre o claro e o escuro, o dia e a noite, a liberdade e a restrição. Essas noções dialéticas são pertinentes a Cidade de Deus.

Bollnow retoma Bachelard, que acredita que a peculiaridade do espaço da floresta consistiria em ser, ao mesmo tempo, fechado e aberto para todos os seus lados, e avança considerando que nesses locais "o homem está preso num espaço estreito, sem que este tenha uma fronteira rígida, declarada. Ele pode se mover, de certo modo, livremente". No entanto, Bollnow observa também que tal movimentação não está alheia aos limites de horizonte que circunscrevem a liberdade: "Ele não se liberta de sua estreiteza, mas permanece nela fechado. (...) Daí seu caráter sinistramente opressor" (Bollnow, 2008: 233).

As propriedades conflitantes e contraditórias desses espaços crepusculares da Cidade de Deus, em diversos momentos, contribuem para os momentos de reflexão das personagens, tal qual os espaços internos que aparecem na trama – casas, quartos. São nesses ambientes que os bandidos costumam traçar estratégias e pensar sobre suas vidas. O fim do "trio ternura", por exemplo, se inicia no momento em que um de seus membros, escondido na copa de uma árvore, passa a temer a morte, caso continue a realizar assaltos. Ele decide "deixar essa vida" e encontra uma alternativa de mudança na Igreja Evangélica.

É importante notar que os paradoxos religiosos, pautados pelas figuras de Deus e o Diabo, céu e inferno, virtude e pecado, irrompem também nesses espaços limiares entre a clareza e a escuridão, simbolizando a fronteira tênue entre as luzes e as trevas nessa Cidade de Deus. Entretanto, essas questões paradoxais se mostram exclusivas aos momentos subjetivos e de isolamento das personagens, ou seja, quando estão sozinhas a avaliar seus próprios atos e desejos, em uma perspectiva totalmente individual. Em geral, esses momentos marcam pontos de mudança de vida, de comportamento e decisão – que não necessariamente significam oposição ao que vinha sendo realizado, mas um passo adiante do que se planeja, como quando Zé Pequeno decide se tornar o dono da Cidade de Deus[80].

Apesar de esses ambientes crepusculares e de os espaços fechados serem muito importantes dentro da composição da trama, são os espaços amplos e abertos que predominam em *Cidade de Deus* – sendo ela própria, a Cidade de Deus, seu maior símbolo e representação. Nas duas primeiras partes do livro as descrições das cenas no espaço são bastante variadas e simultâneas; enquanto os bandidos se escondem no matagal, os policiais

---

[80] "Seu sonho de ser o dono de Cidade de Deus estava ali, vivo, completamente vivo, realizado, com extrema saúde ao seu lado no sofá. Sabia que os próprios parceiros lhe tinham medo e era bom que sempre tivessem, para que nunca se metessem a engraçadinhos e sempre lhe obedecessem. O negócio agora era botar tóxico bom e barato em suas bocas-de-fumo, ter sempre brizola para quem quisesse, porque apesar de não vender muito, a cocaína era cara, rendia um dinheirinho bom. (...) Traficar, era isso que estava na onda, isso que estava dando dinheiro".

adentram o conjunto pela Rua Principal, crianças brincam do Lado Esquerdo do Rio e Lá em Cima mulheres conversam enquanto lavam roupa. Os eventos não estão necessariamente interligados, mas dão um panorama geral que compõe o cotidiano da favela.

A profusão de peripécias perpassa ensaios dos blocos carnavalescos; jogos e conversas em bares que estão intrinsecamente ligados às ruas em que se localizam, com possibilidade de vista e interação entre o espaço interno e externo; romances; brincadeiras de crianças; assaltos e crimes. A Cidade de Deus aparece como um universo delimitado da cidade, reproduzindo, inclusive, suas relações de poder coordenadas pela permissão dos bandidos, que controlam o ir e vir como se os indivíduos estivessem cruzando fronteiras entre países.

De acordo com Bollnow, a formação dos caminhos, ruas, estradas, bem como a circulação por entre os espaços, está intimamente ligada às relações de poder no espaço e sobre ele. Essas construções e trânsitos podem ser espontâneos, como um caminho natural de passagem que surge pela repetição do ir e vir de várias pessoas, ou planejados pela ação consequente de um estudo para o lugar. No primeiro caso, os caminhos surgem naturalmente, em geral, pela comodidade e facilidade de trânsito encontrada por uma pessoa e seguida por outra e outra, que se relaciona aos aspectos físicos e geográficos do terreno, das distâncias e de seus lados. Já no segundo, a construção permitiria um sistema de controle e dominação:

> A estrada cada vez mais se afasta da estreita ligação com o terreno, ataca intencionalmente a paisagem e a submete à vontade planejadora do homem (...) e assim entendemos a conexão do sistema de estradas romano com o Império Romano. Essas estradas permitiam um poderoso sistema de dominação. Eram inicialmente estradas militares, capazes de lançar rapidamente as tropas de um ponto ao outro nos territórios dominados.
> (BOLLNOW, 2008:107)

Os caminhos abertos da Cidade de Deus haviam sido construídos de maneira planejada, o que permitia uma interligação dos locais e a criação de um sistema interno conectado. Quando o tráfico de drogas se estabelece na favela, controlar a circulação das pessoas e, consequentemente, do trânsito da mercadoria se torna algo indispensável para o domínio e a manutenção do poder. A ascensão de Zé Pequeno como dono da maior parte das bocas de fumo da favela instala uma nova ordem no local. Com seu poder armado, ele institui o fim dos roubos, assaltos, estupros e brigas, tornando seguro o ir e vir dos compradores de drogas.

Contudo, essa circulação não acontece de maneira homogênea e equilibrada dentro da Cidade de Deus. As "bocas" instaladas nas áreas limítrofes da favela são mais frequentadas pelos visitantes e as que se encontram em seu interior, pelos próprios moradores. Essa diferença também corrobora o poder sobre o espaço e sua circulação, pois quem vem de fora tem seu acesso restrito, fazendo com que o interior da Cidade de Deus seja conhecido apenas por aqueles que lá vivem.

Essas características de poder também se formam e se estendem no espaço por uma relação mercadológica. As "bocas" que estão nas divisas da favela têm um número de vendas maior que as que estão nas áreas mais centrais, fazendo com que o domínio sobre os espaços de maior circulação de dinheiro seja mais vantajoso e atribua maior poder ao seu dono. O valor mercadológico dos pontos de venda de drogas da Cidade de Deus se apresenta relacionado também à sua localização na cidade do Rio de Janeiro:

> A boca dos Apês é que era a melhor de todas, tanto que vinha playboy até da Zona Sul comprar drogas nela, por ser quase à beira da estrada e no início da Via Onze, estrada que ligava à Barra da Tijuca. Talvez sua boca fosse a mais bem localizada de toda a cidade por atender não só a Zona Sul, mas também a Zona Oeste, a Zona Norte e os subúrbios da Central.
>
> (LINS, 1997: 372)

De certo modo, existe na Cidade de Deus uma espécie de especulação imobiliária sobre os pontos de venda de drogas, que valoriza o domínio, o poder e o lucro a partir de cada um dos lugares, em detrimento das relações sociais das personagens. Quando o bandido Zé Pequeno decide investir no tráfico e controlar as vendas, ele mata os donos das diversas "bocas" da favela, pouco importando se eram seus conhecidos de infância, seus amigos ou moradores "bem considerados" por outros. Ele se torna o homem mais importante do lugar, o mais temido, o mais respeitado, e isso o faz se autorreconhecer como o "dono da Cidade de Deus".

Portanto, a perspectiva do espaço de *Cidade de Deus* se apresenta exclusivamente por uma ótica individual, mesmo que se reflita nos desfechos das histórias de diversas personagens. Em geral, as que desejam permanecer na favela são aquelas que querem ter cada vez mais poder sobre seus espaços, controlando os locais de tráfico e a circulação de seus consumidores. Consequentemente, os demais moradores passam a se submeter às regras desse comércio ilegal, transitando pelos caminhos permitidos, nos horários permitidos, conforme a orientação daquele que manda. Os que não desejam se subjugar a essa ordem, são ou aqueles

que sonham com o dia que deixarão a Cidade de Deus ou aqueles que, também com o objetivo de dominar o espaço, ousam disputar seu controle.

Dessa maneira, o espaço do romance de Paulo Lins, que aparece fragmentado em diversos locais, habitado por grupos diferentes que inicialmente têm dificuldades para se integrar, culmina por se tonar efetivamente um espaço dividido, onde a posse e o poder se tornam sinônimos de popularidade, respeito e admiração perante os demais moradores e bandidos. A identidade tão desejada por Dadinho no início do romance se consolida quando ele se torna Zé Pequeno e quando domina a favela onde cresceu.

3.2.2 O espaço dividido

Em sua vasta obra sobre o espaço, Milton Santos escreveu e publicou *O espaço dividido*. No livro, analisa a organização do espaço geográfico a partir da perspectiva que dividiu o mundo no pós-guerra entre desenvolvido e subdesenvolvido. Entre as inúmeras considerações acerca das questões econômicas, sociais, políticas e culturais, interessa-nos particularmente para a leitura de *Cidade de Deus* algumas observações que Santos faz sobre a constituição das cidades brasileiras no processo de urbanização do país. A dicotomia entre centro e periferia a partir da instalação dos meios de produção e do impulso econômico teve consequências no modo como ricos e pobres se estabeleceram no espaço urbano. De alguma maneira, a construção de Cidade de Deus dentro do próprio romance pode ser lida como um reflexo desse tipo de orientação. No entanto, é preciso considerar que Santos se atém ao mundo real, à composição das cidades a partir de todos os seus aspectos: físicos, morfológicos, econômicos, sociais etc. – e, em *Cidade de Deus*, estamos diante de uma ficção. Dada essa peculiaridade, cabe vislumbrar uma leitura da divisão do espaço em *Cidade de Deus* dentro dos parâmetros que a construção do romance e as características da narrativa apresentam.

Na proposta de Santos, "a grande cidade tornou-se metrópole quando da revolução do consumo no mundo" (SANTOS, 2004:283), pois novas necessidades foram criadas para as pessoas. No início do romance, quando o tráfico ainda não existe com tamanha força na favela, os bandidos que protagonizam as principais peripécias narradas têm como objetivo "encontrar a boa", que significa realizar o melhor assalto que puderem para conseguir a melhor quantia de dinheiro possível e assim poder adquirir uma casa boa, um belo carro, viajar para o exterior, ter um sítio, fazer churrascos, consumir bebidas e entorpecentes à

vontade. No texto já citado, Nagib considera esses desejos manifestados pelas personagens como uma necessidade de ter inúmeras coisas que suas condições de pobres e favelados não permitem. Através do acesso a esses "bem", finalmente se reconhecerem como indivíduos. Com isso, a identidade pessoal, a subjetividade interior e o autorreconhecimento como indivíduo estariam atrelados ao consumo, e não ao espaço da Cidade de Deus. Na verdade, seria a negação desse espaço, ou ao menos seu apagamento, que permitiria a constituição desse "eu".

A história mais divergente é a de Dadinho, Zé Pequeno, que desde criança deseja ser bandido e dono da Cidade de Deus, e vê seus planos se tornarem possíveis pelo crime e pelo dinheiro que ganha com a venda de drogas. Ao se tornar o bandido mais poderoso da favela e dono de quase todos os pontos de venda de drogas, Pequeno ganha mais dinheiro que muitos empresários, como diz o próprio narrador do romance. Porém, por esse enriquecimento ser ilícito, o prestígio que essa personagem tem está restrito à Cidade de Deus e, para mantê-lo, quanto mais segregado esse espaço estiver do espaço legal da cidade, melhor.

Com isso, a mais importante divisão que aparece no texto de Paulo Lins é a que se estabelece entre a favela e o restante da cidade do Rio do Janeiro. Paulatinamente, no decorrer das três partes que compõem o livro, o trânsito entre esses dois espaços desaparece, apagando as possibilidades de integração entre um e outro. O esmaecimento dessa relação é diretamente proporcional à ascensão do tráfico de drogas na favela e à guerra entre os grupos de Zé Pequeno e Mané Galinha.

Inicialmente, a disputa entre essas duas personagens se dá por um motivo pessoal de vingança: Galinha quer que Pequeno pague pelo estupro de sua namorada e pelo assassinato de membros de sua família. O que desencadeou esses crimes por parte de Pequeno não se relacionava ao tráfico ou ao poder que ele exercia na Cidade de Deus, mas aos desejos de ter aquilo que não tinha, mesmo sendo o dono da favela: uma namorada. Como Galinha não conseguia acertar suas contas com Pequeno sozinho, ele, que até então era um trabalhador, morador da favela que nunca tinha se envolvido com o crime, se alia a um dos traficantes da Cidade de Deus que comanda uma "boca" e a um grupo que não está subordinado a Zé Pequeno, Sandro Cenoura.

A rixa pessoal logo se transforma em um conflito para estabelecer maior domínio sobre o espaço de circulação da favela e, consequentemente, dos pontos de venda de drogas. Toda a história desse conflito está narrada na terceira parte do livro, "A História de Zé

Pequeno", detalhando a divisão do espaço da Cidade de Deus a partir do controle estabelecido por esses dois grupos. De um lado, Zé Pequeno; do outro, Sandro Cenoura e Mané Galinha:

> As duas regiões foram demarcadas; quem nunca se envolvera com a criminalidade estava sujeito a morrer sem saber, de uma hora para outra, só por morar nessa ou naquela região. Qualquer um poderia ter laços de parentesco e amizade com o inimigo, por isso não era conveniente permitir o livre trânsito dos moradores de uma área à outra. A vigília armada à luz do dia e a céu aberto agora mais do que nunca necessária, tanto quanto a noturna. O armamento pesado adentrou na paisagem cotidiana dos habitantes locais. Os amigos não se procuravam mais, os parentes não se podiam visitar. Cada macaco no seu galho. Era o que diziam.
>
> (LINS, 1997:429)

De certo modo, dentro do contexto que Lins apresenta no romance, o tráfico, o crime e a criminalidade são parte do processo produtivo que faz acontecer as histórias da Cidade de Deus. Enquanto os trabalhadores são chamados de otários por estarem sempre ocupados, cansados e nunca terem dinheiro, continuarem pobres e não poderem consumir aquilo que desejam; os bandidos, vistos como malandros, conseguem nas atividades ilícitas subsídios para adquirirem o que querem. No entanto, quando esse processo se consolida necessariamente em uma dimensão que exige o controle espacial, a separação entre malandros e otários terá sua própria divisão no primeiro grupo.

Santos considera que "o espaço que, *para* o processo produtivo, une os homens, é o espaço que, *por* esse mesmo processo produtivo, os separa" (SANTOS, 1982:22). E essa separação se dá exatamente pelo fato de o espaço ser pensado nessas condições a partir do controle, do domínio e da posse, ignorando as relações, os convívios e as coexistências.

Em *Cidade de Deus*, a partir da disputa entre Zé Pequeno e Mané Galinha, as relações interpessoais e sociais ficaram subjugadas à divisão entre esses dois grupos. Antes desse conflito segregativo, a favela estava dividida em seus espaços abertos e fechados, delimitando as ações das personagens, mas não impedindo seus fluxos. Depois, as relações que já eram subjugadas a esse controle pelo crime e poder passam a ser insignificantes nesse processo de divisão. A dicotomia que se estabelece une parceiros de um lado e os coloca em inteira oposição aos membros do outro, além de determinar sua movimentação conforme a maneira como os inimigos também se movem.

> Com o intuito de atacarem os Apês, Cenoura e Galinha reuniam os aliados na Quadra Quinze, para onde a quadrilha de Pequeno seguira depois que

> Torneira se despediu. Nas proximidades da área do inimigo, iam separados, a passos miúdos, averiguavam cada viela a ser seguida.
>
> (LINS, 1997:416)

O que determina a opção das personagens por um grupo ou outro é não ficar na fronteira, sem lugar definido. Como parte integrante do bando de Pequeno ou de Galinha, cada bandido sabia exatamente o que era e o que deveria fazer. Configura-se, assim, um processo de afirmação pessoal coadjuvante, determinado pelo comandante ao qual as demais personagens se associam. Mesmo aquelas que não se aliam a qualquer um dos lados do conflito sofrem suas consequências por meio das demarcações espaciais.

> Pequeno liberara os assaltos, estupros, pagamentos de pedágio e roubos na área do inimigo. Em contrapartida, mesmo Galinha desaprovando, seus quadrilheiros fizeram a mesma coisa.
>
> (LINS, 1997: 429)

Apesar disso, há certo prestígio em fazer parte de um dos dois grupos que se enfrentam na Cidade de Deus, e isso impulsiona personagens alheias ao conflito a fazer parte de um ou outro. Num lugar onde reina a supremacia da divisão e da disputa, a ideia de defender o próprio espaço entra em evidência, seja ele físico ou social: "Entravam na guerra porque a coragem, aliada à disposição para matar exibida pelos bandidos, lhes conferia um certo charme aos olhos de algumas garotas (...) elas admiravam fulano ou sicrano por estar empenhado em defender a área" (p. 469). No entanto, a partir de algumas expressões e descrições do narrador, vê-se que essa admiração perde espaço frente às proporções que o conflito atinge: "Agora tudo estava diferente, até os mais providos da favela (...) caíram no fascínio da guerra" (p. 470).

Para Bollnow (2008:274), essa característica de movimentação das personagens de *Cidade de Deus* poderia ser compreendida por meio de uma luta pelo espaço vital, que compreende, além das questões físicas e vivenciadas, as nuances da posição social de cada indivíduo. "Um somente pode ganhar espaço ao tomá-lo do outro", ele diz. Em *Cidade de Deus*, esse adentrar ao espaço do outro e conquistá-lo seria sinal de força e capacidade de realização, tanto no campo subjetivo das relações interpessoais – como no caso de Zé Pequeno no início do acerto de contas desencadeado pelo estupro da namorada de Mané Galinha – quanto no objetivo, na detenção do controle dos pontos de venda de drogas da favela.

Quanto mais acirrada se torna a disputa, mais os espaços se tornam importantes. Todavia, inversamente proporcional ao seu destaque na narrativa, quanto mais evidente fica o espaço, menos descrições são feitas de suas particularidades. Entre vielas e ruas, casas e praças não há grandes diferenças de cenário para a ação das personagens. Todos vão, paulatinamente, se transformando apenas em palco para cenas de tiroteios e assassinatos. O próprio espaço da casa, que como ressaltam Bachelard e Bollnow seria o espaço do abrigo por excelência, na Cidade de Deus não cumpre seu papel de segurança. Os tiros que perpassam as paredes ultrapassam os limites entre interno e externo, perpetuando a insegurança entre as personagens, cujos movimentos se tornam restritos aos locais da favela.

> O avô achava-se o chefe daquela família, por nada desse mundo deixaria quem quer que fosse bagunçar a sua casa. (...) Quando o estuprador aproximou-se, desfechou um único golpe visando a sua barriga. Por reflexo, o bandido se protegeu com o braço, onde a faca penetrou até a metade. Quase no mesmo instante, Pequeno descarregou a 9 milímetros em seu peito.
> (LINS, 1997:404)

Na última parte do romance, o ir e vir de personagens de fora da favela praticamente se extingue, e poucas cenas são narradas em outras regiões do Rio. Contudo, esse afastamento não significa exclusão. Ao contrário. Quanto mais a favela se isola e as peripécias se concentram em seu espaço, mais incisivas são as imagens que se criam dela em relação à cidade do Rio de Janeiro.

3.3 A Cidade de Deus e a Cidade

> A Cidade de Deus, segundo a imprensa, tornara-se o lugar mais violento do Rio. O conflito entre Zé Pequeno e Mané Galinha fora qualificado como guerra. Guerra entre quadrilhas de traficantes. A rotina atroz dos combates passou a povoar as páginas policiais e a amedrontar os alheios, só informados pelos noticiários. As edições se esgotavam ainda cedo, a audiência dos telejornais e dos programas especializados no tema subiram muito na favela. Afora a vaidade dos bandidos, afloradas por se verem prestigiados com fama e temor, esses veículos eram rica fonte de informação. Por eles, sabia-se das suspeitas policiais e suas formas de enfrentamento. Não havia termômetro melhor para avaliar o quanto a imprensa e a polícia sabiam.
> (LINS, 1997: 429)

As descrições acima, feitas pelo narrador onisciente de *Cidade de Deus*, revelam uma perspectiva externa sobre a favela, do ponto de vista daquilo que é veiculado pela

imprensa e, consequentemente, disseminado no restante da cidade, segundo revela o enredo. Podemos dividir essa perspectiva em três pontos, que se mostram importantes para compreender algumas das nuances entre a Cidade de Deus e o Rio de Janeiro. São eles: a classificação do espaço da Cidade de Deus como cenário de guerra; a mídia e a vaidade dos bandidos; e a relação entre a favela e o restante da cidade mediada pela imprensa e pela polícia.

O conflito entre Zé Pequeno e Mané Galinha, conforme já dito, dividiu o espaço da Cidade de Deus e a isolou do restante da cidade, como se, nos seus intramuros, estivesse alheia ao território do Rio de Janeiro. A classificação de guerra é corroborada pelo armamento que os bandidos adquirem para atacar e se proteger, pelo número de mortos que se soma ao final de cada dia e, principalmente, pelas regras tácitas de ação e restrição que ficam evidentes para os líderes do combate, seus aliados e inimigos, e o restante dos moradores, testemunhas oculares dos acontecimentos.

No texto de Lins, o léxico não contradiz a intensidade da batalha: "nervosos e a postos, os **soldados** esperavam o tiro de Pequeno para sacudir os inimigos" (p. 417); "anunciou lá na frente que o traficante tinha uma **escopeta** para vender e quem chegasse primeiro levava" (p. 424); "mostrou superioridade em número de armas e homens em dois **ataques**" (p. 421); "tirou de dentro do saco duas **granadas** de mão que um dos integrantes da quadrilha tinha furtado no **quartel** onde servia. Já havia explicado como utilizar o **artefato bélico**" (p. 472).

Para além do léxico, outros códigos são criados nesse contexto para a comunicação entre os grupos, a circulação no espaço e o empreendimento das ações. A estratégia é realmente "de guerra":

> As áreas dominadas pelas quadrilhas viraram verdadeiros fortes, quartéis-generais dos soldados, cujo acesso era dado a bem poucos; os que ignoravam esse fato viam-se expostos à humilhação pública (...). A demarcação territorial exigia (...) que as quadrilhas recorressem a códigos diferenciados para a identificação do aliado e do rival.
>
> (LINS, 1997: 470)

Dentre os códigos empregados para esse reconhecimento, destaca-se o vestuário dos bandidos como identificação:

> Presentes na favela desde os tempos áureos dos cocotas, as roupas de griffe estavam começando a povoar o imaginário dos miseráveis. Ao mesmo

> tempo sinônimo de distinção, status e identificação, os quadrilheiros lançaram mão desse recurso criando uma espécie de uniforme para as quadrilhas nas malhas de elanca usadas pelos ginastas e tão em voga à época da guerra. Os ladrões se encarregavam de prover as necessidades de cada quadrilha, cada qual com sua griffe de escolha e cor predileta. Foi assim no início de um inverno rigoroso: mais de duzentos quadrilheiros caprichosamente acompanhando a moda.
>
> (LINS, 1997: 470)

Desse modo, a separação e o isolamento que a favela apresenta em relação ao restante da cidade e da sociedade aparecem restritos ao conflito pelo espaço interno, pois no âmbito econômico existe trânsito daquilo que se consome na cidade para a favela. A "guerra" da Cidade de Deus a afasta socialmente da cidade, ao mesmo tempo em que é abastecida por ela – escopetas, metralhadoras, roupas. Vilma Areas observa que na alusão à épica, a guerra é tema alto e o mais importante daquilo que se vai narrar em *Cidade de Deus*; e, de fato, na terceira parte do livro a guerra assume o protagonismo do texto. Nas partes anteriores, os crimes, as mortes e os assaltos são constantes, mas as personagens ainda manifestam desejos que não se relacionam necessariamente a esse universo, como romances, aspirações de mudança (tanto de local de moradia quanto de condição social), de ganhar muito dinheiro, viajar, ter outra vida. No último bloco, a repetição dos crimes, das mortes, das investidas de um grupo contra outro provoca uma espécie de anestesia nas personagens, que não buscam outra coisa senão derrotar e matar algum representante do grupo rival, anulando qualquer desejo de mudança ou expectativa de transformação.

De certa maneira, essa não transformação das personagens, ao menos na terceira parte do livro, aproxima os protagonistas dessa guerra aos heróis clássicos da épica – os primeiros caracterizados pelo vício e os segundos, pela virtude. Mikhail Bakhtin, em *Estética da criação verbal*, ressalta que o herói épico mantém suas características de formação do início ao fim da história, mesmo que passe por centenas de peripécias em lugares longínquos e diferentes de sua origem, isto é, não há situação exterior que seja capaz de transformá-lo pessoalmente. Já o herói moderno se apresenta de modo totalmente contrário, pois sofre mudanças, aprendizados, transformações, especialmente nas transições de tempo e espaço. As personagens de *Cidade de Deus*, sem dúvida, estão na segunda categoria, mas é possível inferir que o choque do conflito, sua intensidade e, especialmente, sua repetição cessam essa capacidade de mudança que elas apresentavam outrora.

O exemplo mais emblemático dessa guerra "estatizante" de *Cidade de Deus* é o de Mané Galinha. Essa personagem, dentro da trama, talvez seja aquela que mais sofre

transformações – sai de um ponto inicial em que é apresentado como um homem jovem e virtuoso, bom, educado, trabalhador, que preza a ética, a gentileza, os bons e "altos" valores que se encontram nos heróis da épica. No entanto, movido pelo desejo de vingança, ele inicia sua trajetória no crime e na guerra da Cidade de Deus. No decorrer das cenas, dos impasses e das peripécias, Mané Galinha paulatinamente começa a apresentar seus vícios – deixa o trabalho, aceita matar, além dos bandidos, pessoas alheias ao crime, endossando ainda o trabalho infantil no tráfico e na guerra, perde sua identidade inicial para se tornar o bandido inimigo de Zé Pequeno. Assim, ao se assumir de fato como líder do outro grupo, suas transformações pessoais cessam e ele, tal qual o espaço da Cidade de Deus, adentra ao ciclo ininterrupto de crimes, conflitos.

Desse modo, a "guerra" de *Cidade de Deus* restringe a relação entre a favela e a cidade. Há um isolamento do território da Cidade de Deus, que parece ser observado com o binóculo da imprensa pela cidade carioca. As personagens não transitam mais entre um espaço e outro – à exceção dos policiais que adentram a favela, ora para coibir o conflito, ora para observá-lo. Não existem descrições precisas sobre como a imprensa adquire as informações que publica, tampouco sua repercussão na sociedade, mas de acordo com as observações do narrador, dentro da favela essa interação provoca a disseminação de alguns "boatos":

> Corria o boato de que o empresário Sandro Prateado havia mandado dezenas de armas para a quadrilha de Galinha, inclusive escopetas e metralhadoras. O povo dizia que o objetivo do empreiteiro era promover a guerra para, em conluio com o governo, remover a população da favela para outro local. Construiria ali residências de classe media, pois a região onde se situava a favela para outro local. Construiria ali residência de classe média, pois a região onde se situava a favela, entre a Barra da Tijuca e Jacarepaguá, valorizara muito nos últimos anos. Ninguém sabia se era verdade ou mentira o que se comentava.
>
> (LINS, 1997: 437-438)

Com isso, observa-se em *Cidade de Deus* um movimento exatamente oposto ao de *Texaco*. Enquanto no texto de Chamoiseau há uma constante aproximação da favela à cidade com a mediação da prefeitura e de seu representante, Cristo; no de Lins, o poder público aparece como possível mantenedor do conflito que separa os dois espaços. A suposta especulação revelada pela narrativa provoca um cenário de insegurança entre as personagens, retomando um sentimento de depossessão, sugerido por Glissant, desencadeado pelos

processos de mercantilização dos espaços que Milton Santos discute. Esses processos levariam a uma ruptura das relações humanas, alterando suas redes sociais de amizade e solidariedade e, consequentemente, suas características particulares como indivíduos – o que o romance apresenta em todo o seu percurso.

Por outro lado, os boatos e os artigos publicados na imprensa levam as personagens centrais do romance a se relacionar com essa exposição midiática de maneira positiva: estar nas páginas dos jornais implicava em satisfação do ego, reconhecimento de sua força e periculosidade, sucesso pessoal.

> Pequeno, ao saber que seu nome estava nos jornais, ficou tão entusiasmado que, a partir daí, pedia para Camundongo Russo, o único alfabetizado da quadrilha, ler os jornais todas as manhãs. Camundongo Russo dizia que bastava ler a parte policial, mas Pequeno exigia que ele lesse todos os cadernos de todos os jornais da cidade, inclusive os classificados, na expectativa de encontrar seu nome.
>
> (LINS, 1997: 419)

A inscrição do nome nos jornais simboliza para Zé Pequeno o sucesso de sua vida, algo como uma carreira bem-sucedida. Desde criança, ele sonhava em ser bandido, o mais temido, conhecido e respeitado da Cidade de Deus. Queria ser seu dono, e as notícias sobre ele nos jornais apenas o envaideciam. A vaidade é, em certa medida, a força motriz de Zé Pequeno e de outras personagens. Ela é incentivada constantemente pelo grupo que está subjugado ao bandido – que o enaltece, por medo – e alimentada por ele mesmo, que deseja, a cada ação, ser mais respeitado.

Vale lembrar que no caso de Zé Pequeno o exercício da vaidade nem sempre se impõe pelos crimes executados. Depois de se apossar das bocas de fumo de quase toda a favela, ele "instaura" leis que o levam a ter o respeito de todos os grupos de moradores da Cidade de Deus, como a suspensão dos assaltos, assassinatos e estupros.

Nesse sentido, a mídia é sempre um medidor importante para as personagens do romance. Desde os tempos do "trio ternura", o que era veiculado nos jornais e revistas influía diretamente nas relações do espaço da Cidade de Deus, como no caso do assalto ao motel, cuja repercussão provocou uma presença maior da polícia na favela, alterando diretamente os locais e horários de circulação dos moradores, especialmente dos bandidos que precisavam permanecer escondidos em lugares diferentes, casas de amigos e conhecidos, para não ser capturados. Mas, além dessa alteração prática e geográfica do território, a exposição desses

crimes na mídia provocava uma mudança de comportamento pessoal e social na favela – os bandidos ficavam satisfeitos porque suas famas aumentavam e, consequentemente, seu poder sobre o espaço, já que do outro lado, as demais personagens se sentiam acuadas com as ações descritas nos jornais.

Assim, a presença da mídia no romance repercute em uma reorganização do espaço que mistura poder e ego na construção de uma imagem pessoal que as personagens vão ter. No caso de Mané Galinha, esse impulso se dá inicialmente pelo orgulho de alguém que fora lesado pela vaidade de outro. No desenrolar da trama, esse sentimento passa a ser endossado e aclamado pelos moradores da comunidade, que jamais haviam visto alguém enfrentar tão destemidamente Zé Pequeno – "muitas pessoas o saudavam, a mulherada que não o conhecia, ouvindo falar de sua beleza e valentia, montava guarda na esquina na esperança de vê-lo" (p.408).

O orgulho ferido de Galinha também apresenta nuances de vaidade, levando-o a lutar por essa vingança sem avaliar suas consequências, transformando sua ira pessoal em um conflito generalizado, onde todos os motivos perdem as noções de justificativa. Na composição dessa personagem, especialmente em relação ao espaço da Cidade de Deus há sempre adjetivos muito positivos, o que acompanha, de certo modo, o que descreve Alba Zaluar sobre o verdadeiro Manoel Galinha, inclusive sobre as diferenças entre ele e Zé Pequeno noticiadas pela mídia.

No texto de Lins, ao recorrer aos antagonismos – um é feio, o outro bonito; um é bandido, o outro trabalhador; um é temido, o outro é admirado –, a narração sobre o que era veiculado e disseminado entre moradores, bandidos e policiais acaba por evidenciar os conflitos e as divisões dos espaços, que aparecem no plural porque a Cidade de Deus se encontra não só dividida em seu interior, mas apartada do Rio de Janeiro. Todavia, talvez por tudo o que se discutiu até aqui, a divisão mais importante que esses antagonismos revelam seja a das próprias personagens que, impulsionadas por um intenso desejo de poder, fragmentam a Cidade de Deus ao mesmo tempo em que são fragmentadas por ela.

3.3.1 A mediação da mídia

Em *O príncipe eletrônico*, Octávio Ianni classifica a mídia como o maior poder da sociedade contemporânea. Chamada de "quarto poder", em referência ao Executivo,

Legislativo e Judiciário, ela seria "o príncipe" de nossa Era, em uma relação direta e sucessória aos príncipes de Maquiavel e Gramsci. De acordo com Ianni, o poder da comunicação ultrapassa hoje os descortinos e as atividades das duas figuras clássicas de poder: a pessoa pública e o partido político. Com isso, a mídia passa a gerir as relações sociais em todos os âmbitos:

> O príncipe eletrônico (...) é o *intelectual coletivo* e *orgânico* das estruturas e blocos de poder presentes, predominantes e atuantes em escala nacional, regional e mundial, sempre em conformidade com os diferentes contextos socioculturais e político-econômicos desenhados no novo mapa do mundo.
> (IANNI, 2000:148)

Essa propriedade coletiva da mídia faz com que sua presença em *Cidade de Deus* medie as relações entre a favela e a cidade e, de certo modo, sintetize a interação entre espaço e personagens.

Como mencionado, a circulação das personagens entre a favela e a cidade do Rio de Janeiro torna-se cada vez mais escassa com o decorrer da narrativa, até ser praticamente interrompinda na parte final do livro. Com isso, as personagens passam a conhecer o que se passa fora da Cidade de Deus apenas pelos meios de comunicação, jornais, rádio e televisão; e o restante da cidade também recebe informações sobre a favela por esses canais. Assim, no imaginário das personagens e das relações, a mídia se torna um espaço de ação. As notícias sobre a guerra de Cidade de Deus interferem diretamente sobre as decisões que elas tomam, sejam bandidos ou policiais:

> Pequeno, flamenguista até os dentes, numa sexta-feira ordenou que no dia seguinte não haveria venda de drogas, ninguém poderia sair para assaltar ou estuprar na área de Galinha. Só haveria tiro se os inimigos atacassem, não queria bandido andando de arma na rua, justamente porque a imprensa anunciara que Zico, jogador do Flamengo, a pedido da Associação de Garantia ao Atleta Profissional, reinauguraria o posto médico, com o intuito de transmitir aos jovens que com muito esforço e dedicação se pode vencer na vida.
> (LINS, 1997:491)

> Com tantas reportagens sobre a violência em Cidade de Deus, a Secretaria de Segurança Pública – SSP – e o comando da Polícia Militar comunicaram à imprensa, através do assessor-chefe de comunicação social da SSP, um plano de operação policial de grande porte para ser acionado na região. Dois dias depois da declaração oficial à imprensa, o tenente Cabral assumia, em

> um maio calorento, o comando do posto policial que havia sido todo reformado e ampliado.
>
> (LINS, 1997:506-507)

No entanto, como ressalta Ianni, não se furta a esse espaço midiático o propósito mercadológico que norteia os meios de comunicação, em certos casos, muito mais evidentes que a informação ou o conhecimento:

> O que singulariza a grande corporação da mídia é que ela realiza limpidamente a metamorfose da mercadoria em ideologia, do mercado em democracia, do consumismo em cidadania. Realiza limpidamente as principais implicações da indústria cultural, combinando a produção e a reprodução cultural com a produção e reprodução do capital; e operando decisivamente na formação de "mentes" e "corações" em escala global.
>
> (IANNI, 2000:152)

Para Guy Debord, essa supremacia da mídia frente às relações humanas e sociais transforma a vivência das pessoas em constante representação, isto é, transforma em espetáculo tudo o que é vivido, experimentado e transformado em notícia e informação. Debord acredita que no espaço da mídia a representação compõe uma sociedade em fragmentos, cujas imagens que se destacaram de cada aspecto da vida fundem-se num fluxo comum, no qual a unidade dessa mesma vida já não pode ser restabelecida porque está vinculada a um processo coletivo. Assim, passa a refletir sobre as conseqüências de uma postura social que privilegia aspectos montados de acordo com necessidades de uso efêmero e não de construção permanente, cujo resultado leva à morte; se não à morte física, ao menos a morte do intelecto e da personalidade íntima e particular.

> A realidade considerada parcialmente apresenta-se em sua própria unidade geral como um pseudomundo *à parte*, objeto de mera contemplação. A especialização das imagens do mundo se realiza no mundo da imagem autonomizada, no qual o mentiroso mentiu para si mesmo. O espetáculo em geral, como inversão concreta da vida, é o movimento autônomo do não-vivo.
>
> (DEBORD, 1997:13)

No caso de *Cidade de Deus*, pode-se dizer que o espetáculo da mídia não só motiva os bandidos e policiais, personagens que incrementam suas ações e crimes para se ver mencionadas na imprensa, ganhar respeito em seu grupo de aliados e impor temor aos

adversários, mas também satifaz uma curiosidade daqueles que não convivem diariamente com os percalços desse espaço.

Tanto as personagens que habitam a Cidade de Deus quanto as que moram em outros bairros do Rio de Janeiro consomem as informações criando imagens do espaço que "desconhecem", transformando-o em outro mundo diferente daquele em que vive. Esse consumo da informação se assemelha ao das roupas, aparelhos eletrônicos, música e entretenimento que as personagens que estão na favela desejam, e ao das drogas que buscam as que vivem fora dela; como se entre um espaço e outro a relação só pudesse existir mediada pelo o que aborda e seleciona a mídia, eximindo e esmaecendo uma ligação direta entre esses dois espaços, a favela e a cidade, de seus próprios desejos, consumos, esperanças e misérias.

No âmbito pessoal, a mídia transforma as ações das personagens em espetáculo e, consequentemente, seus agentes em artistas, em pessoas importantes, em protagonistas de suas próprias histórias. A satisfação de Zé Pequeno ao se ver nos noticiários de televisão e em matérias de jornais vem da certeza que ele passa a ter de sua própria importância enquanto bandido e como pessoa. Tal qual seus ídolos do esporte, como Zico, ele também tinha seus feitos narrados pela imprensa. Este era seu atestado de importância, seu documento de identidade, que revelava não só para a Cidade de Deus, mas para todo o Rio de Janeiro quem era e o que era capaz de fazer Zé Pequeno.

Com isso, a mídia se torna um objeto de desejo e poder, capaz de impulsionar atos que só vão fazer sentido nesse universo espetacular. A realidade, as causas e as conseqüências do espaço dividido e demarcado pelo conflito armado em *Cidade de Deus* se tornam coadjuvantes dado o predomínio e alcance da veiculação e da imagem de autonomia que as personagens terão de si. Mais do que o modo da ocupação ou as atividades empreendidas no espaço da favela, será a relação de organização das personagens sintetizada e atestada pela mídia que transformará Cidade de Deus em um espaço de luta individual pelo poder exercido sobre o coletivo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pela opacidade da relação

O estudo sobre os espaços dos romances *Texaco* e *Cidade de Deus* revela diferenças que vão influenciar o desenvolvimento de cada uma dessas favelas em seus percursos que podem ser considerados opostos.

No romance de Patrick Chamoiseau, o espaço de Texaco surge do sonho e do desejo. As personagens buscam-no como uma parte de si que está ausente, mas que não é algo singular ou individual. O encontro do espaço e sua fixação nele é resultado de uma luta empreendida no coletivo, pelas personagens que encontram o terreno da Companhia Petrolífera e pelos seus antecessores, que o buscaram incessantemente.

Desse modo, a relação que as personagens estabelecem com o espaço de Texaco é sempre positiva e longe de um processo de exploração. Os moradores chegam, se aproximam e ocupam o local respeitando sua natureza, geografia e relevo, com o intuito de fazer parte daquilo que inicialmente já existe, sem modificação de suas características peculiares. Cria-se, assim, uma relação de vivência, experiência e interação recíproca.

Como as personagens desejam se fixar permanentemente em Texaco e vê-la reconhecida como um verdadeiro bairro de Fort-de-France, elas empreendem uma luta em favor de sua conexão com a cidade, da regularização da condição de suas moradias e da implantação de serviços públicos. Isso faria com que a cidade admitisse a existência de tudo que Texaco representava, isto é, tradição, força, resistência, técnica, cultura, língua, subjetividade. Nesse processo, as personagens reconheceriam a si mesmas, de modo que é possível afirmar que em *Texaco* a busca pela identidade acontece ao longo de um percurso que leva à urbanização da favela.

As personagens querem ser cidadãs, querem conquistar a cidade, viver nela e gozar de todas as suas possibilidades, e, por isso, elas interagem com o espaço da favela com "cidadania". As regras de uso e convivência que estipulam na ocupação prezam pela soberania do bem-estar comum sobre os quereres individuais, zelam pela preservação do estado natural da paisagem em relação às modificações inadequadas e, sobretudo, valorizam o "estar-no-espaço" em vez de "ter-o-espaço".

A mediação que leva ao reconhecimento de Texaco pela cidade é feita pelo processo de narração da história de constituição e desenvolvimento desse espaço ao urbanista da prefeitura. Diante da favela estabelecida, a função do urbanista não é fazer milagres, mas sim

garantir liberdades. A liberdade do ir e vir, do estar, do construir, do sentir e, sobretudo, a liberdade do permanecer.

Sob a forte alegoria de Cristo, a personagem do urbanista é a que sofre a grande transformação no romance, simbolizando a compreensão e a aceitação do espaço diverso de Texaco pelas formas e formalidades da cidade. Nesse sentido, Chamoiseau propõe a leitura do espaço da favela a partir de sua opacidade, mostrando que ele pode coexistir com outros espaços da cidade sem perder suas características próprias. Ao final do romance, os destinos das personagens se tornam irrelevantes diante do destino de Texaco, que inicia se processo de pertencimento à cidade e emerge como verdadeira protagonista do enredo.

Em *Cidade de Deus*, o final do texto também apresenta a favela como a principal personagem da trama, e isso se torna evidente em virtude da morte de todas as personagens que conduzem as principais histórias de todo o enredo. Cabeleira, Bené, Mané Galinha e Zé Pequeno morrem, deixando o espaço da Cidade de Deus livre para que outros o conduzam e modifiquem. Contudo, as mortes dessas personagens não provocam qualquer expectativa de alteração nas relações que as personagens estabelecem com o espaço da favela.

No texto de Paulo Lins, Cidade de Deus surge como uma possibilidade de morar em um lugar diferente para suas personagens, que chegam ao local depois de deixarem os espaços onde viviam, outras favelas cariocas, em consequência de chuvas e incêndios. No conjunto habitacional, as casas eram bem-construídas e havia infraestrutura urbana. Mas as marcas que traziam eram tão profundas que, como aponta o excerto da página 106 desta dissertação, seus olhos e peitos chegavam a esse novo espaço "para encarar a vida, despistar a morte, rejuvenescer a raiva, ensangüentar destinos, fazer a guerra e para ser tatuado". Dessa maneira, a relação que as personagens estabelecem com o espaço de Cidade de Deus pode ser de submissão, exploração e dominação.

As principais personagens da narrativa são os bandidos. Para eles, o espaço do conjunto não é o mais adequado para continuarem a exercer suas atividades ilícitas e controle sobre o restante dos moradores, já que tranferência parcial das famílias das diferentes favelas para Cidade de Deus rompeu as antigas relações sociais. Com isso, os bandidos não são conhecidos nem conseguem se estabelecer no controle imediatamente, até porque passam a disputar espaço com outros que também foram habitar o conjunto. Por esse motivo, logo iniciam ações internas no conjunto para se fazerem visíveis e estabelecerem o comércio de drogas e o controle sobre assaltos. As demais personagens que vivem na Cidade de Deus têm

a possibilidade de reconstruir suas vidas, mas passam a ser dominadas por esses diferentes grupos.

Nessas relações, o maior desejo dos principais bandidos é se tornar dono da Cidade de Deus, ou seja, o bandido mais temido e respeitado. Por esse motivo, empreendem diversas ações para mostrar o quão poderosos são, decidindo quem deve viver ou morrer, quando e como as pessoas podem ir e vir, quem pode ou não morar na favela. Sem qualquer identificação com o local, apenas o domínio sobre ele é algo almejado por essas personagens, e como desejam explorá-lo, não há interesse na preservação do espaço. As ocupações irregulares somadas à degradação sofrida pelas atividades ilícitas transformam o conjunto em favela e, a partir da guerra entre os grupos de Zé Pequeno e Mané Galinha, o espaço se torna extremamente fragmentado.

Nesse processo de individualidade, as personagens se reconhecem diante da possibilidade de dominar o outro ou serem dominadas, sendo possível afirmar que em *Cidade de Deus* a busca pela identidade pessoal acontece ao longo de um percurso que leva à degradação do espaço e o seu afastamento total das convenções sociais que o restante da cidade do Rio de Janeiro promove, pois para dominar a Cidade de Deus, as regras e leis que os bandidos instauram diferem do sentido de direitos e deveres comuns ao convívio coletivo.

Como a mediação entre a favela e a cidade acontece por meio da polícia e da mídia, não há qualquer identificação que faça essas personagens se reconhecerem fora dos limites da Cidade de Deus. O papel da polícia, sintetizado pela personagem Belzebu, marca o inevitável destino da morte que têm os bandidos, e a mídia, o espetáculo que promove *status* e terror. Com isso, é possível observar que na abordagem de Lins, o espaço da favela dominado pelo crime se desvincula da cidade e contribui para a formação de sujeitos e lutas individualistas, em que o reconhecimento de si se dá pela exposição do poder.

A relação entre esses dois cenários evidencia a maneira como as personagens encaram a vivência do espaço e como ele pode ser diverso diante das interações que são estabelecidas. Mais do que a ocupação legal ou ilegal, é o modo como as personagens se organizam no espaço e como o desejam, no presente e no futuro, que determina seu importante papel nas narrativas.

Enfim, todas as questões que se suscitam da relação sobre esses espaços, suas alegorias e interações em percursos inversos, revelam a singularidade do espaço da favela e a busca que se empreende por sua identidade, seja na realidade ou ficção. Na verdade, essa

busca acontece no plural, por identidades, vastas e variadas, que não devem ser reduzidas a uma única perspectiva.

Portanto, invocando Glissant, reivindico a todo e qualquer olhar sobre o espaço da favela, o direito à opacidade.

REFERÊNCIAS BILIOGRÁFICAS

Obras de análise

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

_____. *Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002 – Edição revista pelo autor.

_____. *Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007 – Edição Comemorativa.

CHAMOISEAU, Patrick. *Texaco*. Gallimard, Collection Folio, 2004.

_____. *Texaco*. Companhia das Letras: São Paulo, 1993.

Fortuna Crítica e Bibliografia Geral

A universidade quer a miséria só para si. O Estado de S. Paulo: Caderno 2, 09/09/2002.

ANGIOLILLO, Francesca. *Nova versão do livro Cidade de Deus rebatiza personagens*. Folha de S. Paulo, 30/08/2002.

AZEREDO, Ely. *O tempo é o maior segredo do cinema*. Jornal do Brasil, 14/01/2004.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes. 1997.

BARBOSA, Neusa. *Cidade de Deus simboliza um novo tempo para o cinema e para quem nele trabalha*. Valor Econômico, 08/02/2004.

BENTES, Ivana. *Cidade de Deus promove turismo no inferno*. O Estado de S. Paulo: Caderno 2, 31/08/2002.

BENTES, Ivana. *Cosmética da fome marca cinema do país*. Jornal do Brasil, 08/07/2001.

BLANCHOT, Maurice. *L'espace littéraire*. Paris: Gallimard. 1955.

BOLLNOW, Otto Friedrich. *O homem e o espaço*. Curitiba: Editora UFPR, 2008.

BOSI, Alfredo. *Dialética da Colonização.* São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário.* Trad. Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das letras, 1996.

BRASIL, Ubiratan. *A cosmética da fome em debate.* O Estado de S. Paulo, Caderno 2, 16/09/2002.

CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira*. Belo Horizonte, Rio de Janeiro: Editora Itatiaia Limitada, 2000.

_____. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: TA Queiroz, 2000. 8ª edição.

_____. *Na noite enxovalhada*. In *Malagueta, Perus e Bacanaço*. São Paulo: Cosac&Naify, 2004.

_____. *O Romantismo no Brasil*. São Paulo: Humanitas/FFLCH, 2002.

CAROS AMIGOS, Revista. *Sem medo de ser* (entrevista com Paulo Lins). Edição 74.

CARVALHAL, T. *Literatura Comparada no Mundo: Questões e Métodos*. Porto Alegre: L&PM Editores, 1997.

CEVASCO, Maria Elisa e OHATA, Milton (org.). *Um crítico na periferia do capitalismo: reflexões sobre a obra de Roberto Schwarz.* São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

Cidade de Deus em nova trilha. Jornal do Brasil, 30/10/2002.

*Cidade de Deus muda história do Brasil no Osca*r. Folha de S. Paulo: Ilustrada, 28/01/2004.

CZYBA, L. *Fonctions et enjeux de la parole dans* Texaco *(Patrick Chamoiseau)*. Annales Littéraires de l'Université de Franche-Comté. Vers une sémiotique différentielle, 1999. p. 193-209.

DAMATO, Diva Barvaro. *Édouard Glissant: Poética e Política*. São Paulo: Annablume, 1996.

DAVIS, Mike. *Planeta Favela*. São Paulo: Boitempo, 2006.

DEBORD, G. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

Dentro da nova ordem mundial. Folha de S. Paulo: Ilustrada, 01/02/2004.

DIMAS, Antonio. *Espaço e Romance*. São Paulo: Editora Ática, 1981.

FIGUEIREDO, Eurídice . *Construção de identidades pós-coloniais na literatura antilhana.* Niterói: EDUFF, 1998.

_____. *A reescrita da escravidão em Patrick Chamoiseau*. Revista Brasileira do Caribe, v. IX, p. 13-34, 2008.

_____. *O humor rabelaisiano de Mário de Andrade e Patrick Chamoiseau*. Alea. Estudos Neolatinos, v. 7, p. 257-275, 2005.

FONKOUA, Romuald. *Littérature antillaise et histoire: écrire <<l'histoire des peuples sans histoire>>*. Notre Librairie 161, mar – mai, 2006.

FRANÇA, Elisabete et al. *São Paulo – Projetos de urbanização de favelas*. São Paulo: Superintendência de Habitação Popular, 2010.

GLISSANT, Édouard. *Introduction à une Poétique du Divers*. Presses de l'Université de Montréal, 1995.

_____. *Le discours antillais*. Paris: Gallimard, Collection Folio, 1997.

_____. *Poétique de la Relation*. Paris: Gallimard, 1990.

GRESILLON, Almuth. *Éléments de critique génétique*. Paris: Presses Universitaires de France, c1994.

GROSSMANN, Judith (org). *O espaço geográfico no romance brasileiro*. Bahia: Fundação Casa Jorge Amado, 1993.

IANNI, O. *O príncipe eletrônico*. In: Enigmas da Modernidade-Mundo. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 2000. p. 141-166.

JANOT, Marcelo. *Um filme que cumpre seu papel*. Disponível no site www.criticos.com.br, em 30/08/02.

JOLIVET, Marie-José. *Les cahiers de Marie-Sophie Laborieux existent-ils?* In. Cah. Sci. Hum, 29 (4) 1993: 795-804.

KASSE, Cheikh. *La citation-epigraphe, formes et variations sur le sens en oraliture chez Patrick Chamoiseau***.** Ethiopiques n° 78, 1º semestre de 2007. In: www.refer.sn/ethiopiques

LIMA, Luiz Costa. *História, Ficção, Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras. 2006.

_____. *Mímesis: Desafio ao Pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

_____. *Mímesis e Modernidade*. São Paulo: Paz e Terra, 2003. 2ª edição.

_____. *Vida e Mímesis*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

MANTOVANI, Bráulio. *Cidade de Deus – Roteiro do Filme*. São Paulo: Objetiva, 2003.

MÉNAGER, S.D. *Topographie, texte et palimpseste: Texaco de Patrick Chamoiseau*. In The French Review, Vol. 68, nº 1, October 1994. p. 61 – 68.

MOURA, Flávio Rosa. *Diálogo Crítico – Disputas no campo literário brasileiro {1984-2004}*. Dissertação de Mestrado: FFLCH/USP, 2004.

NAGIB, Lucia. *A Língua da Bala – Realismo e Violência em Cidade de Deus*. In: Revista Novos Estudos, Cebrap: São Paulo, novembro de 2003. Edição 67, p. 181-191.

Nas periferias, a pós-miséria cria outro país. O Estado de S. Paulo: Caderno 2, 16/04/2002.

Neo-realismo em Cidade de Deus. Jornal do Commercio (Recife), 25/10/1998.

NITRINI, S. *Literatura Comparada: História, Teoria e Crítica*. São Paulo: Edusp, 1997.

NORONHA, J. M. G. . Da crioulidade à crioulização: os ensaios autobiograficos de Patrick Chamoiseau. Ipotesi (UFJF), Juiz de Fora - MG, v. 8, n. n.1 e 2, p. 91-113, 2004.

_____. Uma vida em ato: a autobiografia intelectual de Patrick Chamoiseau. Tese de doutorado, UFF, 2003.

OCAS – Revista. *Qualquer Semelhança não é Mera Coincidência*. Ano 1, nº 6, janeiro de 2002.

ORICCHIO, Luiz Zanin. *Cinema de novo*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

_____. *Retorno de Cidade de Deus é convite à reavaliação*. O Estado de S. Paulo: Caderno 2, 06/02/2004.
*Oscar confirma caricatura, diz estu*diosa. Folha de S. Paulo: Ilustrada, 06/02/2004.

PAIVA, Marcelo Rubens. *Paulo Lins é um autor e tanto*. Folha de S. Paulo, 16/08/1997.
Paulo Lins – uma entrevista muito mais esclarecedora que o filme (e o livro). Jornal da Tarde, 22/10/2002.

PINO, Claudia. *A ficção da escrita.* São Paulo: Ateliê, 2004.

REVISTA BRAVO. *Os cacos de Deus.* São Paulo: d'avila, setembro, 2002. Ano 5. Nº 60.

ROCHA, JCC. *Dialética da Marginalidade*. Folha de S. Paulo: Caderno MAIS!, 29/02/2204.

SANTOS, Milton. *A natureza do espaço*. São Paulo: Edusp. 2002.

_____. *O Espaço Dividido*. São Paulo: Edusp, 2004.

_____. *Pensando o espaço do homem*. São Paulo: Editora Hucitec. 1982.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social no início dos romances brasileiros*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.

_____. *Cidade de Deus*. In *Seqüências Brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. *Um mestre na periferia do Capitalismo*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.

STAM, Robert e SHOHAT, Ella. *Crítica da Imagem Eurocêntrica*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

VEJA – Revista. *Zé Pequeno em Hollywood*. 04/02/2004.

WERNECK, G. *Entenda o mecanismo de exclusão social visto em Cidade de Deus*. Folha de S. Paulo, 26/08/2002.

WILLEMART, Philippe. *Universo da Criação Literária*. São Paulo: Edusp, 1993.

ZALUAR, Alba. *A máquina e a revolta*. São Paulo: Brasiliense, 2002.

ZAMBONI, Rita Costa Veiga. *Poética da Relação: espaço e memória*. Dissertação de Mestrado. São Paulo, 2003.

ZULAR, Roberto (org). *Criação em Processo – Ensaios sobre a Crítica Genética*. São Paulo: Iluminuras, 2002.

ANEXOS

CONVERSAS COM PAULO LINS

Data: 29 de setembro de 2007
Local: Museu Afro-Brasil, Parque do Ibirapuera
Informações Relevantes: Essa conversa aconteceu minutos antes da apresentação de Paulo Lins num evento do Museu Afro-Brasil sobre a literatura negra no país ou a literatura escrita por negros. Participam da conversa Paulo, eu e outro pesquisador de *Cidade de Deus*, Mário Medeiros, da Unicamp.

Paulo Lins: É o seguinte, existe uma turma de escritores que consegue entrar no mercado mundial, que eles estão em todos os lugares. Então, por exemplo, eu estava em Nova Iorque tava as mesmas pessoas. Tava as mesmas pessoas, tava lá o Mia Couto. Lá o tempo era maior, aí tava lá eu o amazonense lá, como é que é?

Keila: O Milton, o Milton Hatoum.

Paulo Lins: O Milton Hatoum. Então existe um grupo que tá....Eu vou pra Palermo, vai estar todo mundo lá!

Keila: os mesmos.

Paulo Lins: Os mesmos, quem tá no circuito, quem tá dentro de uma agente alemã ou de uma grande editora.

Keila: entendi.

Paulo Lins: as mesmas pessoas de sempre. E criaram uma coisa assim bem de celebridade, do autor.

Keila: Você conhece Mia Couto pessoalmente?

Paulo Lins: Conheço.

Keila: Quem você conhece de literatura africana? Eu tô fazendo um curso...

Paulo Lins: Eu conheço Mia Couto...

Keila: Você conhece o Luandino, de Angola?

Paulo Lins: Conheço o Pepetela. O Pepetela é meu camarada. Eu conheço bastante.

Keila: Eu tô fazendo um curso agora no mestrado, na USP, que se chama literatura e marginalidade, que é a literatura brasileira e a literatura africana comparadas. E aí agente tava comentando um pouco as relações que tem, temáticas e tal...

Paulo Lins: A literatura africana ta no topo do mundo!

Keila: Virou moda, não virou?

Paulo Lins: Um pouco né!

Paulo Lins: Mia Couto é vendido na Europa como água! Nos Estados Unidos também. A literatura dos países periféricos...

Keila: Tá no auge!

Paulo Lins: da América Central.

Keila: entendi. A gente não tem muito essa dimensão aqui. Até porque a literatura africana não é tão difundida no Brasil.

Paulo Lins: o que a Europa tem mais para mostrar? Não tem nada, acabou.

Keila: é verdade.

Paulo Lins: Tem que vir daqui, tem que vir daqui. Tem que vir dos países da colônia, vamos dizer, da colônia.

Mário: E a repercussão lá fora, como é que é?

Paulo Lins: É muito legal. Mais do que aqui. Pelo menos de leitores, né! Cinema não, cinema é diferente.

Keila: nesse curso de literatura e marginalidade, a gente tava comentando sobre um texto do Antônio Cândido que ele escreveu sobre o João Antônio e ele diz que a função da literatura é dar voz aos pobres? E a gente fazendo essa discussão na classe... o que é dar voz aos pobres? O que você acha disso? Você acha que a Cidade de Deus dá voz aos pobres? A literatura que os negros fazem hoje, que é feita na África, isso é dar voz aos pobres?

Paulo Lins: meio difícil, né?

Keila: difícil...

Paulo Lins: Eu não vejo uma literatura no Brasil.. muito pouco eu vejo que conte a história das elites. Desde lá da boca do inferno, do poeta, o Gregório. De lá pra cá se você pegar Graciliano ou até mesmo o Machado de Assis... como ele pega... se você ler o mestre da periferia, lê ao vencedor as batatas, você vai ver que o Machado de Assis também tem uma penetração muito grande na colocação dele dos escravos, ele coloca. Apesar que ele costuma disfarçar sempre aqueles, como se pode dizer, da côrte.

Keila: da burguesia?

Paulo Lins: da corte não, da...

Keila: Aristocracia?

Paulo Lins: Aristocracia. Então, se você for ver o próprio Graciliano Ramos, o próprio Jorge Amado...

Keila: João Cabral...

Paulo Lins: João Cabral. Guimarães... em Sagarana... Você vê então, o próprio Mário, o Mário então, pela própria linguagem dele, o Oswald de Andrade, entendeu? Então, a literatura, ela tá sempre trabalhando com.... excluído é uma palavra muito estranha, mas com a parte da sociedade menos assistida, menos favorecida, vamos dizer assim, pouquíssimas pessoas...quem é que trabalha aqui com as elites?

Keila: A Europa?

Paulo Lins: Aqui no Brasil não.

Mário: mas na Europa você também não tem a miscigenação que você tem aqui. Não tem uma formação tão múltipla quanto tem aqui no Brasil.

Paulo Lins: tem os imigrantes, né? E também pode surgir uma coisa nova ali.

Paulo Lins: Agora, o Brasil é muito isolado.

Keila: por causa do português?

Paulo Lins: também, né? Também.

Keila: também.

Paulo Lins: Eu fui no Prêmio das Américas, em Cuba, e é uma tristeza muito grande essa história da América do Sul, da América Central, e o Brasil não tá.

Keila: Por que não tá?

Paulo Lins: Não sei. É aquela coisa né? O Brasil tá muito voltado pra Europa, os Estados Unidos, e os caras não estão.

Keila: os caras estão fazendo por conta própria e...

Paulo Lins: tanto a literatura tá voltada, o teatro tá voltado, o cinema tá voltado...

Paulo Lins: agora, eu conheci o pessoal da Argentina, eu comecei a ler porque eu encontrei com ele, eu não lia! Minha formação é toda europeia.

Keila: é, acho que a nossa, acho que todo mundo faz letras no Brasil tem uma formação europeia. Eu li alguns escritores mexicanos, e li os próprios escritores da Martinica, e na Martinica eles tem um projeto poético, eles encaram a literatura e esse trabalho como um projeto poético. Aqui no Brasil, o que você acha disso? Acha que existe um projeto poético dos escritores ou cada um tem um projeto individual que seja diferente dessa literatura...

Paulo Lins: o que você fala de projeto? Você fala, por exemplo, de uma escola literária? Vamos dizer assim.

Keila: acho que também.

Paulo Lins: isso acabou aqui no Brasil. Isso foi até os marginais eu acho, que não era nem a temática, mas eram como se publicavam, como, de que forma iam abordar o mercado...

Keila: entendi.

Paulo Lins: e os poetas ficavam um pouco livres disso, porque naquela confusão que teve do concretismo, a própria polêmica da poesia concreta, que eles chegaram, assim, né, como tratores, derrubando tudo, a própria relação do Roberto Schwarz com Augusto de Campos, aquela briga que eles tiveram, acabou com esse negócio de se seguir uma escola. Eu me lembro que na poesia independente, que eu participei, que é uma geração pós-marginais, coisa marginal, né, aquela geração do, Cacaso, Ana Cristina César, Chacal, Chico Alvim e tal. Era uma geração de sonhadores, porque eles eram sonhadores, né? Se matavam, né?, Ana Cristina Cesar se matou, Paulo Leminski praticamente se matou...

Keila: vocês eram amigos, né?

Paulo Lins: é, eu acompanhei até o final da vida dele.

Keila: Como é que foi mudar da poesia concretista pro Roberto Schwarz? Me conta.

Paulo Lins: lembra dos poetas da minha geração, ficavam... Hoje não tem mais o que você seguir, uma escola literária, não tem o que vai determinar. Eu me lembro que até mesmo tinha uma coisa, uma coisa que ecoava uma coisa que virou modernismo, que a poesia tinha que ser lacônia, tinha que ser pequena, uma poesia mais direta. Qualquer coisa que você falasse que tinha sobre passarinho, sobre mar, sobre lua. Ah.. não! Isso é parnasianismo! Aí tinha uma patrulha dentro da poesia. É, eu me lembro que uma vez, eu tava na casa do Paulo Leminski em Curitiba, tava eu e um grupo poetas do Rio de Janeiro e de São Paulo, e ele fez um poema de passarinho. E eu falei "se o Augusto de Campos ver esse poema, vai dizer "passarinho, eu não vejo passarinho, em São Paulo não tem passarinho", então não pode fazer poema sobre passarinho. Então até mesmo a temática, sabe, era uma patrulha muito grande. Hoje em dia você tá mais livre, você pode fazer um poema grande, pequeno, não tem essa, e isso é bom ....sabe? Projeto é essa coisa de turma.

Keila: é verdade.

Paulo Lins: E no Brasil, por exemplo. A poesia concreta era uma turma de cinco ou seis pessoas...

Keila: vai lá, depois a gente continua.

Data: 29 de setembro de 2007
Local: Museu Afro-Brasil, Parque do Ibirapuera
Informações Relevantes: Essa conversa aconteceu após a apresentação de Paulo no Museu Afro. Durante a apresentação, muitos espectadores da platéia o questionaram sobre a falta de personagens que falassem do movimento negro no romance, enquanto havia a personagem de um carpinteiro que apresentava o discurso marxista, o discurso do partido comunista. A discussão, no café do Museu, girou em torno dessa cobrança. Estavam presentes Paulo Lins, Mário, da Unicamp, várias outras pessoas, dentre as quais, os rapazes que o questionaram sobre o Movimento Negros. Na transcrição, as falas deles aparecem como locutor 1, 2,3.

Paulo Lins: Já viu o pessoal da pizza, da pizza vermelha? Hoje eu tenho uma festa com o pessoal da pizza. Ali, se você falar Augusto de Campos, se você falar Bosi, por exemplo...

Keila: O que você acha do Bosi? Você gosta dele?

Paulo Lins: há... eu acho que ele como crítico, historiador da literatura, super interessante. Eu, por exemplo, leio bastante os livros dele. Trabalhei o tempo todo. Dialética da Colonização é um livro muito bom, entende?

Keila: concordo.

Paulo Lins: agora o seguinte, o que não é marxista, entendeu? Lá nessa turma do Roberto, do Paulo Arantes, esse pessoal, não serve. O que é concretista, o que não é marxista, por exemplo. Todo mundo, sabe, é radical. Eu gosto da poesia concreta.

Keila: eu sei. Você começou nela. Mas eu estava comentando com o Mário, você disse: eu não quero fazer sociologia, né? Mas você falou de uma literatura social. Qual a diferença de sociologia e literatura social, pra você?

Paulo Lins: quando você bota um discurso do movimento negro ou um discurso de esquerda dentro da boca de seus personagens

Keila: ali você tem uma literatura social.

Paulo Lins: eu não posso fazer isso. Eu não posso colocar o pensamento do movimento negro dentro da boca dos meus personagens. Eu vou falar olha isso aqui é assim... não, não posso!

Keila: vira a doutrina pela literatura.

Paulo Lins: é, eu não posso fazer isso é como se fosse um... não existia aqui ali. Ali não existia movimento negro, ali ninguém sabia de nada daquilo. Vou fazer o quê, entende?

Paulo Lins: é um romance, entende? Aí eu vou ter que colocar a ideologia do movimento negro, a ideologia marxista. Aí faz como o Ferreira Gular... e quando ele faz isso fica feio, quando ele não faz fica bom.

Mário: Ficou quase que não dito ali que você é um autor conservador. E você não fez isso.

Paulo Lins: é por causa do movimento negro, ele é do movimento negro. Olha, por exemplo, você viu o filme do Milton Santos?

Keila: qual deles?

Paulo Lins: esse agora o...

Mário: o documentário?

Paulo Lins: o documentário! Não ficou uma coisa discrepante? Com o próprio movimento de câmera você muda tudo, muda o próprio o discurso do cara. Fica a critério da câmera. Você tem que deixar o cara pensar.

Paulo Lins: Se eu fosse fazer poesia, entendeu, sabe...olha, não sei o que e tal.

Mário: eles cobram de você porque você veio de lá. Pra eles, o mundo ficcional de Cidade de Deus fique um pouco a desejar.

Paulo Lins: o que acontece? O que falta no Cidade de Deus? Os críticos no exterior é diferente. Você pega um crítico do exterior ele vai dizer, isso aqui é Hoffmann, isso aqui é Dostoiévski, isso aqui é Machado de Assis. Isso é outra análise, entendeu?

Keila: você gosta de uma análise mais literária?

Paulo Lins: eu gosto das boas. Mas não vem me cobrar que eu tenho que botar isso, que eu tenho que botar um discurso de esquerda, do pensamento do movimento negro, até porque já mudou.

Keila: até porque você pode perguntar que esquerda? Que movimento negro?

Paulo Lins: É... não tem um discurso do PT unificado, não existe isso. Não tem um PSDB unificado. Não tem discurso de esquerda e de direita, não tem. Não posso tá falando de esquerda, o discurso da esquerda no Brasil, isso não existe. Isso, isso nunca existiu. Aí eu tava fazendo lá o protesto, entendeu?

Paulo Lins: ei, você não foge não...

Locutor 1: você colocou naquele carpinteiro o discurso do Partidão, e você não colocou o movimento negro, por que?

Paulo Lins: porque não tinha. Aquele carpinteiro, ele falou isso pra mim. Eu cheguei pra ele e ele falou...

Locutor 1: Mas não é ficção? Não é ficção?

Paulo Lins: Não, mas é baseada na realidade.

Locutor 1: não tem um negro que seja do movimento negro?

Paulo Lins: não tinha. Na época não tinha.

Locutor 1: Pô, é impressionante. Esse foi o pau meu lá, com a rapaziada discutindo comigo. Pô, que cara é esse? Não tem nada? Não tem nenhum negro que se destaca como negro? O negro não gosta de branco, mata o branco. A ideia que passa é que o negro não se sustenta como negro. Mas o carpinteiro, o carpinteiro não é malandro, não é bandido..

Paulo Lins: Tamo voltando naquele tempo, tinha o Paulo Leminski, eu tava numa com ele e tinha uma patrulha sobre uma poesia concreta. Ele escreveu um poema e eu era patrulheiro nessa época...

Locutor 1: não tá me chamando de patrulheiro não, né?

Paulo Lins: não, não, não. Eu tô falando da poesia. Aí, eu falei, vem cá, pô, vai escrever sobre passarinho? E eu tô escrevendo um texto com base na antropologia, o que que era, saia da Universidade de uma pesquisa antropológica. E eu pesquisei várias pessoas ali naquela época, e naquela época, não tinha, não havia, isso é uma critica, não tinha nessa época, tinha a ideologia marxista, uma pessoa só, um carpinteiro de 60 anos, João Batista, pai da Zélia, que na verdade a Zélia e o Adauto são as pessoas que fundaram o samba crioulo, da Cidade de Deus, com a ideologia marxista e eu pensei, vamos trabalhar aqui, com essa realidade, do o que ta feito aqui, pra Alba Zaluar descrever...

Locutor 2 : A máquina e a revolta?

Paulo Lins: Não, pra escrever um livro sobre o que ta ali. Então, eu tinha aquele material, eu trabalhei especialmente com aquele material.

Keila: Material de trabalho da Alba?

Locutor 1: mas veja bem, existe um discurso, que é esse: eu não gosto de negro. E tem um personagem seu que diz assim: eu não gosto de branco, porque eles tiram o serviço do negro. No Rio de Janeiro? Lugar de movimento negro! Pode?

Paulo Lins: não tinha. Sabe o que tinha? Tinha o James Brown, tinha o pessoal americano.

Locutor 3: Mas e o Toni Tornado que nos anos 70 era cantor, tentou...

Paulo Lins: eu não chegava, era outro mundo. Sabe o que era o movimento negro, que eu participava, era um grupo de intelectuais, que se reunia lá no IPCN, você sabe o que é IPCN?

Locutor 1: sei.

Paulo Lins: a gente se reunia ali e tal... E na favela a gente conseguiu fundar o movimento negro lá, no início dos anos 90, a gente conseguiu fundar o samba crioulo. E a associação dos moradores ela tinha muito mais participantes que o movimento negro. Não ia ninguém, iam quem? Cinco ou seis universitários, e a gente não tinha condições dentro do próprio samba. Dentro do próprio samba não tinha.O movimento negro não conseguiu entrar na comunidade, na favela, do modo que a associação entrou. Não teve movimento negro, não teve. E vem cá,

não pense você que eu não procurei. E quando eu não achei essa dor que você tem eu também senti. Tá entendendo? Por não ter isso!

Locutor 1:A ideia que passa, assim, do romance, é assim a ideologia marxista, ela é elaborada. Ela é bruta, ela é bruta. Ela é inclusive racista, eu não gosto de branco, e aí, e aí...

Paulo Lins: eu não podia mudar isso, era isso mesmo. Se eu mudo isso, vira uma coisa falsa, esse é o pior.

Locutor 1: eu não entendo uma coisa, você diz que é baseado na realidade... agora, qual é a realidade?

Paulo Lins: eu sei...

Locutor 1: só para entender.

Paulo Lins: sabe qual é a discussão?

Locutor 1: o seu romance inclusive, tem momentos que eu falo, isso aqui é poema em prosa. Não é poema em prosa! Ali é poesia pura...

Paulo Lins: eu entendo. A crítica que você executou, é bom você dizer porque não tinha, na favela, não vou falar malandragem, mas um povo alienado, não tinha uma concepção de raça, não tinha, não tem. Hoje tá tendo por causa do hip hop. O hip hop tá dando isso, sabe, sou negro, sou preto e tal. Aí eu tava falando, do funk, por exemplo, sou feio, mas estou na moda. Porque que ele é feio? Entende? Tem um a coisa errada aí. Agora essa concepção da consciência, entende? De raça, de distinguir, de superioridade, isso não existia. E tu acha que isso não me comoveu? E tu não acha que se eu boto isso, ia ficar muito mais falso? Se eu tento botar uma coisa que não existe. A própria critica quando você escreve e não coloca alguma coisa, ou se você colocar de modo errôneo, eu ia colocar de modo errôneo. Agora o movimento marxista tinha, tinha dentro da favela. Dentro da favela. E eu tava com 7 para 8 anos, eu nunca vou esquecer isso. Eu não sabia quem era Lênin, eu não sabia quem era Marx, eu não sabia de nada disso. E ele foi o primeiro a fundar, petista, foi o primeiro a fundar associação dos moradores na Cidade de Deus. E a filha dele, negra, foi quem fundou o samba crioulo junto comigo. Isso, isso você tem que reverter à situação aí. Agora isso não quer dizer que não tinha uma concepção através da religião, através do próprio samba...

Locutor 1: mas isso são os malandros que não gostam de branco, entendeu?

Paulo Lins: e é verdade, sabe que ele fez, o 119, ele mesmo arrancou o dedo mindinho do pé do menino com a faca, pegou e fez um cordão e pendurou no pescoço. O 119, irmão do Grande, ele pegava, por exemplo, tinha um policial, tinha um bandido que só pegava policial, Zequim, ele foi lá e pegou branco, e ele falou isso para mim dentro da cadeia. Você acha que eu vou botar um negócio desse? A boneca era branca. Você acha que eu vou botar uma coisa falsa? Não vou botar uma ideologia, eu vou botar a ideologia que tava ali...

Locutor 1: é aí que eu digo para você, é estranho aquele cara com um discurso formuladinho. Você fala que não é sociologia, mas aquilo ali é sociologia pura.

Paulo Lins: mas ele tava lá, é essa a questão... Mas ele tava ali. Se eu boto um negro, com consciência negra, culturalmente negro, entendeu? Ele destoa da mesma forma. Não tinha, não tinha, como a grande maioria não tinha discurso marxista. Agora, não é porque é ficção que eu posso ser falso com a minha ficção.

Locutor 1: Mas o que é ser falso?

Paulo Lins: é você pegar e botar dentro da realidade uma coisa que não existe.

Locutor 1 : mas você cria a realidade Paulo.

Paulo Lins : eu acho que aquilo não é realidade.

Locutor 3: sinal de que é literatura.

Locutor 1 : literatura é exatamente uma coisa que não existe, literatura não existe.

Paulo Lins: não, na literatura você vai falar de criação, realidade e com verdade. Não tô falando da verdade do que existe, a verdade com a própria literatura, não essa verdade do dia a dia, é a verdade social, essa verdade. Essa verdade eu não podia trair, e quem trai se ferra. Quem trai não mexe no corpo, quem trai... se for fugir da verdade literária, acabou, você não vai pular adiante, muda a receita, muda a receita que deu,você não pode trair em literatura. A ficção, você pode até fazer uma invenção, você pode fazer uma receita mais barata, você pode fazer o burro que fala, mas tem que estar dentro do contexto.

Locutor 1: o contexto da obra, o contexto da obra, é isso que eu to falando. Mas você tá me dizendo que o contexto da obra tem que ser o contexto da verdade casual. E não é isso, você tá dizendo para mim que esse cara, ele existia, e existia dentro do movimento negro...

Paulo Lins: dentro da verdade.

Locutor 1 : então você ta me dizendo, que o que existe na realidade não pode existir na ficção? Na ficção pode tudo!

Paulo Lins: não, seria falso eu colocar uma coisa dessa envergadura, dessa envergadura política, eu tô falando, entendeu? Sendo que uma coisa que não existe, e justamente é a crítica, se eu colocasse ali eu não faria a crítica que eu tô fazendo ali. É a forma de eu não botar é muito mais bonito que se eu tivesse botado. Eu não colocando isso dá muito mais efeito político em relação ao próprio movimento negro do que se eu tivesse colocado. Sabe por que? Porque a gente ficava lá, no movimento negro, sala de estar, reunião na sala de estar lá na época, mas olha o que eu ia ganhar? A gente fazia manifestação, botava lá placa: reunião do movimento negro, e não ia ninguém, não ia ninguém. Ficavam cinco intelectuais, e porque intelectuais? Porque a gente tava na faculdade, e não ia ninguém, e isso ficou bem claro, não ia ninguém, ninguém tinha essa consciência, não tinha, não tinha. Hoje o movimento negro, não conseguiu fazer isso, hoje o movimento negro no Brasil, não conseguiu entrar nas favelas, como a associação de moradores conseguiu fazer. O hip hop hoje tá fazendo muito mais.