Universidade de São Paulo
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada

César Takemoto Quitério

***Cidade de Deus* em perspectiva:**
Uma análise do romance de Paulo Lins

São Paulo
2012

Universidade de São Paulo
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada

Cidade de Deus em perspectiva:
Uma análise do romance de Paulo Lins

César Takemoto Quitério

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

Orientador: Edu Teruki Otsuka

São Paulo

2012

Nome: Takemoto, César.

Título: *Cidade de Deus* em perspectiva: uma análise do romance de Paulo Lins.

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

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr.:

Instituição:

Julgamento:

Assinatura:

Prof. Dr.:

Instituição:

Julgamento:

Assinatura

Prof. Dr.:

Instituição:

Julgamento:

Assinatura

Prof. Dr.:

Instituição:

Julgamento:

Assinatura

*Para Maíra,
minha estrela da vida inteira*

Agradecimentos

Aos meus pais, Mário e Cristina, e avós maternos, Hiroshi e Mitsuko, um muito obrigado pelo apoio permanente e incondicional que me deram em meus estudos e formação.

Ao Edu, pela confiança de primeira hora e de sempre, pelas leituras atentas, pela presteza inigualável. Meu obrigado e desculpas por não ter correspondido com mais justeza a essa mesma confiança, atenção e obsequiosidade.

À Maíra, minha mulher, pela paciência, resignação e amor com que me suporta.

Ao Paulo (Urinho), pelo carinho e por estar sempre ao telefone consertando o meu computador.

Aos meus padrinhos e amigos Ton e Alice - desbravadores do Ipiranga, a um só tempo artistas, interioranos e modernos; Vivi e Paulinha - uns bêbados teatrais, tabagistas amorosos, poetas e peitudos; Crô e Gabi - sempre me devendo dinheiro, livros ou filmes, mas me pagando com camaradagem e rigor acadêmico. Estes cuja presença é o único motivo razoável para não se abandonar São Paulo.

À tia Cecília, pelos bolos e pela paixão de criança. Ao tio Celo, pelos almoços, cafés e presentes de Natal.

À Carmen e ao Pedro, por tudo, mas principalmente pelo carinho com que sempre fui recebido entre vocês.

À tia Mara, por sempre ter sido a minha Iáíá.

Aos meus velhos e não tão velhos amigos do outro lado da ponte: Acauam, grande blogueiro, poeta e crítico da canção, trabalhando em 2 empregos mas ainda um vagabundo nato!; à Paty Kruger - agora não mais uma butantânica -, *meine ewige Lehrerin*; à Bia - minha musa da História; Fabito: ok, o Fabito; e à Tânia que, longe de última, é a minha informante número 1.

Ao Lili (Leandro) e à Psiquê (Eliane), pelo bom gosto dos maltes, muito melhor que o estético.

À galera de Ferpa, velhas amizades de sempre: André Sano, jornalista ambíguo, que vive dando pra trás; Rodrigo Tsuzuki, o mais vacilão e meigo dos literatos locais; Eduardo Pinto: bacharel recém-nascido; Eslei Paladin: artista virtual, cuja casa é um clube de campo; Murilo Jacob: o lama mór; Hermínio Stroppa: "*You take a mortal man / and put him in control*".

À Fapesp, pela bolsa de estudos concedida para a feitura desse trabalho.

Resumo

A presente dissertação consiste numa tentativa de se desenvolver uma discussão ampliada a partir de uma análise de *Cidade de Deus*, de Paulo Lins. Tal análise buscava desentranhar os traços formais fundamentais da obra, para a partir delas intuir dinâmicas sociais, culturais e históricas, tornadas mais evidentes pelo próprio trabalho. Partindo do caráter de exceção e de novidade da obra no quadro do romance brasileiro dos anos 1990 e mesmo em geral, sem excluir a sua matriz francesa, coube-nos perguntar no que consistia tal empreitada artística, traduzido num inusitado modo de composição, tendo em vista não tanto a sua reverberação dentro da história literária, mas as suas consequências em outros planos, sejam eles culturais ou histórico-sociais.

Palavras-chave: Paulo Lins, romance, análise formal, dinâmica socio-histórica e cultural.

Abstract

The dissertation that follows tries to develop a broader discussion from the analysis of Paulo Lins' *Cidade de Deus*. Such an analysis strives to unravel the fundamental formal characteristics of the novel, and then to make use of them to perceive and see through some cultural, historical and social dynamics that are to become clearer in due course. Starting from the status of exception and novelty of this literary work, against the background of the Brazilian novel and its French matrix, the question repeatedly raised was the one concerning the very nature of this artistic effort, its unusual composition mode, aiming not so much at its reverberations inside the literary history, but at its consequences in different cultural and sociohistorical dimensions.

Keywords: Paulo Lins, novel, formal analysis, sociohistorical and cultural dynamics.

Sumário

Introdução	10
A questão do <i>incipit</i> em <i>Cidade de Deus</i>	27
Gênese do mundo representado	41
<i>Le roman expérimental</i>	51
Um centro da narrativa? Análise do segmento 10 de <i>A história de Bené</i>	73
A política da ficção	77
Interregno: Antonio Candido e a Nação	81
<i>Cidade de Deus</i> e a Nação	92
Juntando as pontas... ..	122
Bibliografia	129

Introdução

Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar fragmentos.
Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não
pode mais fechá-las.¹

Walter Benjamin

A presente pesquisa partiu de um projeto que vislumbrava um conjunto de questões que iam da teoria literária à certas configurações do campo cultural na sociedade brasileira, visando assim intuir, a partir da forma literária em questão, uma possível nova dinâmica social que se daria a ver pela análise a ser empreendida.

Resolvi começar então pela análise, no romance, daquilo que a crítica convencionou chamar de *incipit* literário, visando com isso o estudo cerrado da abertura da obra, da maneira como ela viria a se relacionar, a partir de seus primeiros momentos, com o leitor, e assim o tipo de pacto que ela travaria com este. A questão do *incipit* sendo muito inquietante no caso de *Cidade de Deus*, justamente porque o romance não parece ter o que poderíamos chamar de um *incipit* definitivo, ou mesmo um *incipit* determinado, mas múltiplas aberturas, tentativas de se introduzir o assunto. Por mais que o romancista comece de uma determinada maneira, ele o faz para logo em seguida, na próxima abertura de página, recomençar, mudando o tom narrativo, o tempo evocado, as personagens, tudo, num recuo evocativo que muda o próprio estilo de narrativa². Após esta abertura há ainda uma invocação poética que é como um terceiro começo, de modo que é somente na quarta investida que se instaura um fluxo de sequências propriamente dito, um regime narrativo que segue, mesmo que de modo interrupto, num ritmo (um pouco) mais constante. Mas tudo isso que aparece como uma indecisão para se começar não é desprovido de conseqüências para o desenrolar da forma literária em questão, constituindo, até certo ponto, uma sistematização da indecisão. Fazendo uma exploração dessa sistematização através de uma análise

¹ Trecho da “Tese IX” das “Teses sobre o conceito de História” de Walter Benjamin, *Magia e técnica, arte e política* (São Paulo, Brasiliense, 1985).

² Paulo Lins, *Cidade de Deus* (São Paulo, Companhia das Letras, 1997), p. 16. Utilizamos prioritariamente a 1ª edição do romance, a matriz de todas as edições posteriores do mesmo, além, é claro, de todos os produtos culturais a ele vinculados. De agora em diante, e por todo o trabalho, abreviado como *CdD*.

cerrada desses segmentos iniciais, pude fazer surgir daí alguns temas do romance em geral, para então me concentrar na problemática de certo caráter normativo da categoria de obra, o que me levou especificamente à ideia da impossibilidade de constituir um ponto de vista sintético – ou pura e simplesmente um ponto de vista – sobre o narrado. O romance se mostra, sob vários aspectos, como um experimento cuja característica que mais salta aos olhos é o acúmulo de material, um acúmulo cujo movimento – paradoxal – este trabalho visa explicitar. Por esse ângulo, portanto, o romance se constitui como um acúmulo dinâmico de perspectivas, ações, registros e sondagens, *sem horizonte de finalização*.

Partindo dessa ideia do experimento literário, aproximei a aventura artística de Paulo Lins de uma de suas matrizes na literatura ocidental, o romance naturalista ou, com mais precisão, o romance experimental, tal como apresentado pela obra de Zola, em particular diálogo com a sua própria exposição teórica do assunto. A vigência de parte da estética naturalista/experimental é constitutiva do livro, e é mesmo um de seus trunfos, como pretendi argumentar. Um radical espírito de esclarecimento vivo, mas que estranhamente funciona talvez melhor do que se subordinasse inteiramente ao Naturalismo – e pressupondo que isso seria possível, o que é sem dúvida difícil crer – se liga ao fato do romance evocar – conscientemente ou não – certa tradição do romance brasileiro que tem sua fonte nas *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antônio de Almeida. Uma vantagem para nós, poder contar com um romance cuja fortuna crítica é, para os padrões brasileiros e até mesmo internacionais, extraordinariamente rica e surpreendente, de onde pudemos buscar elementos que nos ajudasse a vislumbrar um fundo comum de problemas e soluções – problemas e soluções críticos – dentro de nossa própria literatura. A exploração desse conjunto de questões – a maior parte delas levantada pelo clássico ensaio de Antonio Candido, o “Dialética da malandragem”, nos levou a uma comparação cruzada entre as duas empreitadas, que levamos a cabo mais ao final do texto. Pois antes intercalamos a investigação com a exploração de duas questões que nos pareceram centrais para uma melhor apreensão do que estaria em jogo em nosso objeto.

A primeira delas diz respeito à questão da política da ficção, centrada na exposição de alguns argumentos de Jacques Rancière³. A preocupação aqui era tentar entender a emergência do que vem a ser a Literatura, o seu surgimento enquanto tal, em

³ Principalmente Jacques Rancière, *La politique de la littérature* (Paris, Seuil, 2007).

sua forma genuinamente moderna, em particular na França. O conceito de “democracia da escrita” (*démocratie de l’écriture*) torna-se então chave para a compreensão do específico da arte da escrita na modernidade, em especial com o desenvolvimento do romance realista e do jornal. Trata-se de uma espécie de introdução geral ao problema da constituição das literaturas nacionais e, em particular, à questão do papel destas nas próprias formações nacionais. A tentativa de entender o específico tanto da nação brasileira quanto de sua literatura – justamente através do vínculo fundamental entre elas – não podia se esquivar a sondar as páginas da *Formação da literatura brasileira*⁴, de Antonio Candido, pioneiro e ainda insuperável estudo dessa especificidade. Como se tratava de entender a exceção brasileira tanto no campo político quanto no campo literário, também recorremos ao fundamental estudo de Benedict Anderson, *Imagined Communities*⁵, para uma definição de nação como um emaranhado de pressupostos históricos que nos serviram de baliza para certas especulações interpretativas da *novidade* do romance de Lins.

Tracemos aqui, de modo esquemático, o quadro histórico geral no qual as considerações analíticas sobre o romance foram se entrelaçando e ganhando sentido:

1. O golpe de 1964 frustrou a última tentativa histórica de constituição da nação brasileira, do estabelecimento da cidadania para a maioria do seu povo.
2. Com isso, o Estado brasileiro, apoiado por parcela significativa da burguesia nacional, optou pela ilegalidade⁶.
3. Essa ilegalidade institucional é um eco ou um prolongamento da fundamental ilegalidade brasileira do século XIX, que manteve – e mesmo incrementou – o tráfego

⁴ Antonio Candido, *Formação da literatura brasileira* (Rio de Janeiro, Ouro sobre Azul, 2007).

⁵ Benedict Anderson, *Imagined Communities* (edição revisada) (London/New York, Verso, 2006).

⁶ Cf. “Um republicano exemplar” texto em que Francisco de Oliveira faz um elogio da postura republicana de Celso Furtado, postura que se evidencia na sua resposta ao general Justino Alves Bastos, que esperava a sua cooperação: “Eu sou um servidor federal, general. O exército assuma a responsabilidade pelo que fez, destituindo um governo legitimamente eleito. Não me peça para coonestar nem cooperar com isso, pois repugna os meus princípios republicanos”. Francisco de Oliveira, *A navegação venturosa: ensaios sobre Celso Furtado* (São Paulo, Boitempo, 2003).

negreiro e a escravidão mesmo contra as leis internacionais vigentes na época⁷.

4. A literatura em sua forma moderna, nacional, e mais especificamente o romance, nasceu justamente como forma de imaginação nacional, na qual a comunidade de leitores participava como leitor diário. Depreende-se disso que o campo da nação, enquanto comunidade imaginada, não era preenchido pela maioria da população que residia no território brasileiro – iletrada em sua vasta maioria –, a situação de cidadania correspondendo, grosso modo, à possibilidade de participação literária.

5. *Cidade de Deus* tenta dar conta da realidade daqueles para os quais era evidente a impossibilidade de ser incluído no círculo da nação.

6. Como a forma literária raramente se ergueu a partir desses que justamente foram mantidos fora da imaginação nacional, o romance teve que se configurar sem poder recorrer a uma tradição literária – tradição literária em sentido forte – que lhe fosse própria. Ela se constrói a partir de uma miríade de formas, literárias e não-literárias, em parte proveniente das formas da indústria cultural, do cinema, do jornal e da pesquisa científica.

7. Algumas dessas formas, como o samba, o filme e a televisão, foram justamente as que tomaram o lugar da imaginação literária para a maioria dessas pessoas.

É nesse sentido que certas irregularidade e mesmo precariedades que podem ser imputadas ao livro – sempre em relação a uma dada norma literário-narrativa mais ou menos estabelecida – funcionam esteticamente, mesmo que padeçam artisticamente. Pois a estética, no seu compromisso com a verdade, não poderia se efetivar num romance de tamanha proporção e ambição, se o fizesse forçando uma síntese do ponto de vista narrativo. Em outras palavras, o enorme esforço de apreensão, e mais especificamente de *notação*, que constituem a narrativa de *Cidade de Deus* não seriam possíveis se o domínio técnico-formal se completasse, ou mesmo que se tentasse completá-lo. A verdade de *Cidade de Deus* só vem à tona através dessa relativa precariedade técnico-formal que, no entanto, é estética.

⁷ Para um bom exame histórico dessa questão e de outras envolvendo o tráfico negreiro internacional, cf. Luiz Felipe de Alencastro, “A desmemória e o recalque do crime na política brasileira” em *O esquecimento da política* (org. Adauto Novaes, Rio de Janeiro, Agir, 2007) e, mais recentemente, “O pecado original da sociedade e da ordem jurídica brasileira” em *Revista Novos Estudos CEBRAP* 87, Julho/2010, pp. 5-11.

Nenhuma comparação seria melhor para esclarecer esse ponto do que uma traçada entre o romance e o filme homônimo. Façamos um breve comentário deste para extrair a *diferença* do livro.

O primeiro elemento estrutural importante do *filme Cidade de Deus* é o recurso da voz *over* de Busca-Pé⁸, que pontua o seu trajeto profissional no início, passando em seguida a acompanhar a guerra que se desenrola e o atinge diretamente. Essa voz organiza um ponto de vista cujo horizonte visa escapar dos impasses do mundo narrado, sendo que esse escapar é ao mesmo tempo a perseguição de um sonho de realização profissional. No romance, por outro lado, há em Busca-Pé uma vontade de ser cidadão, e mais, uma consciência e uma indignação pelo fato de que não o é, que são raros no mundo de *Cidade de Deus*. Tão raros, digamos, quanto é a prática de se escutar *MPB*⁹, prática de pessoas cujo horizonte, podemos pensar, é nacional. Temos então um primeiro deslocamento que se dá pela eleição de Busca-Pé como elemento estruturador do ponto de vista narrativo. Que história está sendo contada aqui? A história da guerra do tráfico num conjunto habitacional do Rio de Janeiro ou a da ascensão profissional de um jovem? E se for as duas, qual a relação que se estabelece entre elas? Qual das duas histórias é mais importante na organização do filme tal como ele nos é mostrado? Há duas histórias, e a perspectiva de Busca-Pé abarca ambas. Mas, ao abarcá-las, é como se ele nos mostrasse a história da guerra *através* da sua história profissional – para privilégio desta. Ao construir um ponto de vista narrativo através da personagem Busca-Pé, o filme é obrigado a operar um distanciamento em relação ao mundo narrado da favela, mesmo que não chegue a lhe virar as costas. Como se dá esse distanciamento? Trata-se de um distanciamento crítico, reflexivo? Que diferenças de ponto de vista se percebem entre os trechos correspondentes do filme e do livro? Como é que o livro figura a imprensa e a televisão, por exemplo?

Lembre-mos, por um momento, da cena em que Busca-Pé assiste à entrevista de Mané Galinha pela televisão¹⁰. Pode-se supor que o mundo da televisão opera ali

⁸ Para uma análise mais detalhada dessa voz *over* no filme *Cidade de Deus*, cf. Ismail Xavier, "Corrosão social, pragmatismo e ressentimento", em *Revista Novos Estudos CEBRAP* 75, Julho de 2006, pp. 139-155.

⁹ Por outro lado, podemos pensar que, inversamente, há algo de limitado e de falso no próprio conceito de Música Popular Brasileira, limitação ligada – umbilical e originalmente – ao próprio mercado da classe média de esquerda dos grandes centros.

¹⁰ *Cidade de Deus* (filme), (direção de Fernando Meireles), final da cena 26.

uma forma de identificação com os meios de comunicação, ou, menos drasticamente, uma proximidade à qual, no limite, Busca-Pé aspirava (ao menos no filme). Por um momento, entretanto, pode-se justamente pensar que é o contrário que de fato se dá. Se no filme a cena termina com Mané Galinha fechando os olhos do menino morto, o trecho correspondente, no romance, parte de um corpo esfaqueado de menino como notícia de jornal. Destarte, o filme é que estaria a operar diretamente com uma dada cena de realidade, devidamente dramatizada, ao passo que o romance estaria a narrar o próprio fato midiático. Não estaria o romance se identificando também a esse meio, à forma da notícia ou do *faits divers*?

O corpo de Buzunga saiu em todos os jornais do Grande Rio. A Cidade de Deus, segunda 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 as vaidades 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.¹¹

Por um lado é preciso atentar para o fato de que o romance em diversos momentos vai além da identificação com esses meios e formas, narrando também os efeitos destes. O corpo do menino não está aqui para mostrar a compaixão de Mané Galinha pelos mortos da guerra e as consequências de seus atos, mas para apontar para o uso da imagem sensacionalista da imprensa. Além de aumentar as vendas de jornais, as páginas policiais tomadas pela guerra aparecem no seu efeito amedrontador. As pessoas da própria favela passam a consumir a guerra pela noticiário, mas isso é visto como novidade, e não com naturalidade, como é o caso de Busca-Pé assistindo ao Jornal Nacional na cena do filme. Ademais, vemos como o consumo de notícias refluí como informação para os cálculos dos perpetradores da guerra. O segundo parágrafo, que se segue ao transcrito acima, pôde ser explorado como provedor mais minucioso de informações, estas sonhadas pelo filme. Vemos como no romance a mídia em geral não

¹¹ Paulo Lins, *CdD*, p. 429.

é simplesmente reproduzida, como parece ser pelo menos parcialmente o caso nessa cena, mas tematizada em seus efeitos, narrada ela mesma como meio e como forma sociocultural. O ponto de vista, é importante apontar, continua sendo interno ao universo da Cidade de Deus, pois concentra-se em suas repercussões dentro do próprio conjunto. Cabe aqui mencionar uma sequência anterior, na qual ações criminosas já narradas em sequências narrativas precedentes são recapituladas como narrativa da notícia de jornal:

Na segunda-feira, um jornal trazia os crimes de sábado na primeira página. No motel, um casal fora assassinado. Nos demais assaltos não houvera vítima fatal. Pretinho, depois de soletrar a notícia para os amigos, reclamou da morte do casal. Pelé e Pará retrucaram. Disseram que haviam feito tudo que Cabeleira mandara. Porém, as notícias do assalto ao motel, da morte da criança e do homem decepado, em destaque na primeira página, davam a eles a fama de corajosos e destemidos.

- Todo bandido tem que ser famoso pra nego respeitar legal! - disse Cabeleira a Pretinho.

Na verdade, todos se orgulhavam de ver o motel estampado na primeira página. Sentiam-se importantes, respeitados pelos outros bandidos do conjunto, das outras favelas, pois não era para qualquer bandidinho ter seus feitos estampados na primeira página dum jornal, e, também, se dessem o azar de ir presos, seriam considerados na cadeia por terem realizado um assalto de grande porte. Pena não saírem os nomes na matéria, mas, pelo menos, disseram que só podia ter sido obra dos bandidos de Cidade de Deus. Todos os conhecidos sabiam que haviam sido eles.

- É melhor assim, morou? Porque se sai nosso nome, é mais um inquérito que pipoca pra gente.¹²

Narrar o narrado do jornal do ponto de vista dos que perpetraram a ação criminosa: é um traço crucial do romance que se evidencia aqui. Paira acima de tudo, como elemento da maior importância, o reconhecimento social envolvido, resposta a uma demanda que se dá em termos eles mesmos negativos. Um reconhecimento e consequentemente uma subjetivação pela atrocidade, por assim dizer. Pois os assaltantes não apenas se reconhecem nos crimes cometidos por eles mesmos, mas identificam-se

¹² *CdD*, p. 90.

ao próprio horror que emanaria de seu próprio espaço, de seu lugar. Tal reconhecimento passa necessariamente por um crivo e um olhar externo, mas não visam apenas ele. A questão passa pela possibilidade de identificar-se e desidentificar-se da autoria dos crimes, dependendo da situação. Assim o criminoso não é simplesmente um pária e um monstro – como o conotaria a notícia, incidentemente –, mas um elemento social cuja faixa de possibilidades, de ações e de *fantasias*, é diversa. A sequência em questão põe em evidência a relação – para além do ponto de vista moral da outra classe social – entre a realidade por um fio, a que estão submetidos, e um regime de imaginação próprio.

Uma outra cena que nos dá ensejo para comparação é a cena 17 do filme, cena que narra a imposição da lei do tráfico. Muito polêmica cena, pois é aquela na qual o grupo de Zé Pequeno encurrala os assaltantes mirins da Caixa-Baixa para uma lição de horror. A lei – eminentemente bárbara – é assegurada com o sacrifício do mais fraco e com uma pedagogia do terror: Pequeno ensina a matar, o que para ele equivale a ensinar a ser ‘sujeito homem’. É esclarecedora até o ponto em que mostra a ausência do poder oficial numa situação de pobreza exacerbada, de fome mesmo – a imagem dos vira-latas comendo frango é a imagem por excelência disso. O resultado, tal como apresentado pelo filme, é que Pequeno ganha o respeito dos moradores – representados pelo comerciante, no caso –, enquanto Bené conquista uma namorada branca e de classe média. Mais uma vez o ponto de vista que confronta essa ascensão social é o de Busca-Pé, que continua pobre e mal amado e só pode aspirar à ‘vida de otário’, ao trabalho. O trabalho honesto é contraposto ao pequeno glamour do tráfico, para ser valorizado. Desta vez a identificação com o narrador não é direta, mas a simpatia que ele inspira, muito grande, garante a efetividade daquela.

A questão gira aqui em torno da exploração do trabalho, entendendo com isso que o filme explora não só o trabalho e as potencialidades dos atores, como propõe uma estetização disso. É importante apontar para o fato de o filme nos confrontar com uma cena que de tão brutal e naturalista trai certo sadismo, algo como um espetáculo da barbárie, pois não há nenhum distanciamento na cena, toda ela é calcada em moldes dramáticos de atuação. Mecanismo normalizado pela televisão, que nos mostra cenas e nos transmite notícias que são resultados, e não processos.

No romance há certas personagens que não têm seu lugar no filme, que foram por assim dizer ‘suprimidas’ dele pela síntese narrativa. Há, por exemplo, o travesti Soninha e um grupo de mulheres que se organizam para o crime, para além de suas

vidas de empregadas domésticas:

No mesmo dia, foram à casa da costureira tirar as medidas e em menos de uma semana já estavam agindo nos mercados da Barra da Tijuca, Jacarepaguá, e Zona Sul. Combinaram de não falar da nova atividade a mais ninguém para não virar moda e, por conseguinte, tornar-se perceptível. Ainda tiveram a preocupação de se revesarem nos mercados e agir nos dias de muito movimento. Coisa fácil, dinheiro mole. As mulheres do pisa não eram mais aquelas, tinham dinheiro para levar uma vida que passava longe do campo da miséria, sem trabalhar em empregos que só fazem mal ao corpo e ao espírito.

Odiavam a vida de empregada doméstica, no fundo uma vida de desprezo, trabalho pesado e dinheiro curto. Nostálgica sempre dizia que não seria a palmatória do mundo porque não tivera todas as coisas de que um ser humano precisa para se afirmar na vida, não fora ela quem inventara o racismo, a marginalização e nenhum outro tipo de injustiça social; não tinha culpa de ter largado os estudos para dar brilho no chão de casa de madame. Queria dinheiro para dar uma vida digna aos filhos, coisa que trabalhando não conseguiria, e por isso a cada final de mês, assim como as demais, fazia de trinta a quarenta investidas em mercados, sempre alcançando resultado positivo. Tiveram dinheiro para médico, dentista, alimentação e para o material escolar dos filhos. Não queriam mais do que uma vida digna, e por isso aumentaram as minúsculas casas em que moravam, repuseram os móveis levados pela enchente no lugar. Passaram a se vestir decentemente e a alimentar-se bem, a usar os tão sonhados cosméticos... A aparência de cada uma mudou, facilitando ainda mais a atividade delas, que perdurou por muito tempo.¹³

O contraste é claro: que concepção do trabalho é explicitada por essa nota? O que é que é dado a esses textos falar e que no entanto não é dado ao filme?

A questão principal aqui consiste em ver que a síntese realizada pelo filme – que por um lado pode aparecer como um avanço formal – é em realidade um retrocesso estético quando comparado ao romance que lhe deu origem. Isso se dá porque, para a realização dessa síntese, o filme teve que fixar o ponto de vista narrativo através de uma personagem que no livro era talvez menos do que secundária ou, por outra, radicalmente parcial. Em certo sentido, um dos pontos mais interessantes do livro era justamente não

¹³ *CdD*, p. 251-2.

subordinar a riqueza proliferante de seu material à estreiteza de uma personagem localizada. Em seu aspecto de fragmento ou segmento, a narrativa do romance *Cidade de Deus* não tem o mesmo charme do filme homônimo, nem a mesma potência espetacular e muito menos a mesma capacidade de identificação – o que é consciente e inconscientemente valorizado pela indústria cultural. O romance, pelo contrário, não se investe dessa capacidade de atrair identificações, o que em literatura brasileira não deixa de ser uma exceção e tanto – aliás outro ganho estético do livro, que o aproxima das formas da grande épica. Como esse tipo de 'estranhamento' promovido pelo livro passa ao largo da estilística, devemos ir procurá-lo na própria dinâmica das notas narrativas, que na repetição das ações violentas consegue “esfriar” o leitor, ao invés de acolhê-lo e conduzi-lo. O leitor é a cada nota obrigado a retomar a narrativa de um ponto que é diferente, no tempo, no espaço e, amiúde, no ângulo narrativo que focaliza uma personagem ou uma ação coletiva. A variação que se opera aí é vertiginosa em sua diversidade. Vertigem de uma descontinuidade radical, cuja tendência induz, no limite, a certa experiência do numérico, ao plano da quantidade. A lógica narrativa pode então se apresentar como uma lógica da proliferação. Proliferação de que? Não de focos narrativos, mas de focos de narração, que não se fixam em nenhuma personagem em particular, mas se repõem constantemente a favor de uma nova ou, mais comumente, retoma personagens que já foram favorecidas pela narração. Por vezes, inclusive, personagens chegam a ser favorecidas por algumas sequências de notas. Cada uma dessas retomadas apresenta um diferente grau de autonomia narrativa, podendo:

- (a.) Desde contar uma história inteira, com começo, meio e fim;
- (b.) ligar-se a outros segmentos como contraponto, numa sequência de ações da guerra, por exemplo;
- (c.) reverberar uma ação criminosa em suas consequências policiais, sociais, midiáticas e novamente criminais:

Busca-Pé e Barbantinho encontraram-se cedo para ir ao campo do Baluarte defender o dente de leite do Oberom. Era o campeonato de futebol de Jacarepaguá que já estava em sua fase final.

Na feira, os comentários sobre o tiroteio da noite anterior assustavam as donas de casa, que trataram de prender os filhos nos quintais.

Lá na frente, Manguinha e Jaquinha escutavam Acerola dizer que tinha pra mais de vinte policiais civis e militares rondando o conjunto de madrugada. Ele afirmava que, além dos assassinatos, haviam assaltado um motel na Estrada dos

Bandeirantes, duas padarias na Freguesia, invadido a casa de um coronel do Exército na Estrada do Pau Ferro e ainda feito a limpa em duas drogarias da Taquara. Concluiu alertando que não era bom fazer a cabeça em canto nenhum do conjunto porque os samangos não iam dar sossego enquanto não pegassem um.

- Como é que tu sabe dessas bronca? - perguntou Jorge Gato.

- Ouvi no rádio de manha...¹⁴

Ou (d.) mesmo se perpetuar em outras ações já não vinculadas diretamente às anteriores. Há que se reconhecer também que cada unidade de narração – o que estamos chamando aqui de nota narrativa – pode ao mesmo tempo funcionar com um pouco de tudo isso. Apanhada em conjunto, trata-se então de uma multiplicidade não de focos narrativos, mas de focos de narração, que por vezes se permitem encompridar numa longa sequência narrativa, desigual internamente e mesmo sem muito rumo, por outras sendo curtíssima e extremamente certa. A leitura se faz aos solavancos, o ritmo é desigual, assimétrico, propriamente acidentado, como se a própria narrativa dissesse: "narra-se o que dá, mas dá pra narrar muita coisa". Do ângulo da composição, parece que o romance foi escrito ao sabor dos dias, permeado de intencionalidade mas sem desígnios arquiteturais, como um diário – não um diário privado, evidentemente, mas um diário de campo. Sem o horizonte da síntese, da conclusão, mas mantendo-se fiel a certa dinâmica do acúmulo, o romance funciona com a lógica da parte, e não do todo. Narrar através da parte é, aqui em particular, um modo de narrar que não falsifica a precariedade do objeto. Nesse sentido, *Cidade de Deus* não narra o “mundo da favela”, ou o “mundo do crime e da marginalidade”. O romance mostra que esses mundos são quase ficções ideológicas, e ele o faz fazendo ele mesmo ficção. Pois o ‘efeito de realidade’ que *Cidade de Deus* consegue não deriva de uma necessidade narrativa que organiza um mundo próprio, mas, muito pelo contrário, pelo próprio caráter de *superfluidade* do acúmulo – hiperdinâmico – de notas narrativas, que funcionam um pouco como sequências tanto memorialísticas quanto imaginativas. Estas notas podem, por sua vez, ser definidas por sua *fungibilidade universal*: podem ser cortadas, modificadas, fundidas, sintetizadas, redundadas, expandidas e mesmo abolidas – sem modificação fundamental dos rumos ou do estatuto da narrativa. Em termos aristotélicos, sua ênfase não recai sobre a substância, mas sobre o *acidente*.¹⁵

¹⁴ *CdD*, p. 89.

¹⁵ Nesse sentido, seria interessante assimilar a diferença de *Cidade de Deus* a outras tradições

Isso não é evidente desde o princípio, ou torna-se evidente com a progressão do próprio acúmulo narrativo e com a aceleração do procedimento. A primeira parte do romance possui 94 notas narrativas, e preenche quase 200 páginas; a segunda tem 148, distribuídas em mais ou menos 180 páginas; e a parte final tem nada menos do que 203 dessas notas, distribuídas em aproximadamente 160 páginas. Como se vê, na passagem de uma parte do romance a outra, a medida que o número de páginas diminui, o número de notas aumenta. Nesse sentido, podemos medir a velocidade média de cada parte do romance em termos de notas narrativas por página. Não quero insinuar com isso que a leitura do romance se acelera. De certa maneira podemos considerar que a velocidade de leitura é a mesma em todas as partes, mas ela será devidamente *sentida* na medida em que o ritmo do romance está dado na irregularidade das sequências, que retomam e recomeçam a narrativa quase que disparatadamente – mesmo no interior das partes. A

do cinema brasileiro, em especial àquela que, por assim dizer, 'assume o malfeito'. Tratava-se neste caso de uma reação realista e esteticamente inteligente a certa "função ideológica" que assumia o padrão cinematográfico internacional (europeu e, principalmente, norte-americano) como inalcançável e imbatível. Nas palavras de Jean-Claude Bernardet: "Diante da função ideológica desse padrão internacional sonhado e nunca atingido, e inalcançável, foi da maior importância assumir a antítese, assumir o malfeito. Quando, em 1959, de um estado pobre, culturalmente denso e sem tradição cinematográfica, a Paraíba, surge *Aruanda*, um documentário de recursos técnicos mais do que precários, com grande instabilidade de luz, a ponto de dois planos consecutivos dentro da mesma situação parecerem um noite, outro dia, e tratando de um quilombo que sobrevive até hoje num sistema de economia primitiva, isso foi uma revelação. Porque a precariedade técnica não era um obstáculo que levasse a dizer: Parabéns, apesar das dificuldades fizeram um filme!, mas porque ela se harmonizava, expressava não só as condições de vida das pessoas que o filme focalizava; as limitações técnicas tinham sido investidas, de insuficiência passavam a expressão de uma situação cultural, passavam a linguagem, não em si, mas porque assumidas, não disfarçadas e não desculpadas. Isso não por assumir gloriosamente uma situação de inferioridade, o que consistiria em preservar o padrão internacional de qualidade como referência, mas por se adequar à realidade e transformá-la em forma expressiva. Quando Rogério Sganzerla qualifica *O Bandido da Luz Vermelha* (1967) não de filme, mas de filmeco, é essa atitude que ele assume. Isso é um momento." E termina com uma advertência, que acho poderia também ser estendida ao nosso objeto: "Claro que existe o perigo de se instalar nessa atitude e de, mecanicamente, reverter qualquer falha em expressão do subdesenvolvimento". In: *Cinema brasileiro: propostas para uma história* (São Paulo, Companhia das Letras, 2009), pp. 111-2.

própria tentativa de categorizar tais notas como segmentos mostra aqui o seu limite, uma vez que não há nenhum todo preestabelecido que está sendo dividido, segmentado. Também não se trata de uma semirreta entre dois pontos de uma dada linha narrativa, pois o seu desenho geral em nada se assemelha a uma linearidade. Cada nota, ou parte significativa delas, capta certo impulso narrativo, que pode se realizar numa conversa, numa sequencia de ações em que tudo é jogo rápido, ou numa sequencia meditativa turbinada ou não com o uso de drogas. Cada uma apresenta-se como sequencia seja de ações quanto de descrições, ou seja, elas são ordenadas interna e individualmente como uma sucessão singular destes elementos. Nesse sentido, a categoria de sequencia ganha pertinência quando se pensa na organização interna de cada uma dessas notas: em seu interior vige uma organização de continuidade, uma série consecutiva de ações que se encadeiam configurando uma unidade de movimento. Esta, por outro lado, não exclui a descrição, que tem função explicativa no plano contextual, na caracterização do espaço e do tempo. Podemos exemplificar, meio ao acaso, com uma pequena nota narrativa, na qual percebemos claramente que a descrição por vezes compõe uma unidade prática com a ação que se desenrola:

Ari do Rafa terminara de cavar a sepultura e agora transportava os corpos numa escuridão quase total. Via só a silhueta dos inimigos. Tentou argumentar com Pequeno, mas este falou que se ele abrisse o bico de novo seria torturado. Sempre vigiado, jogou os cadáveres de qualquer jeito no buraco. Quando ia tapá-lo, recebeu ordem de entrar na cova. Ari do Rafa viu nitidamente o rosto de Pequeno iluminado pela maldita luz da lua que se desentocara de detrás das nuvens, antes de se negar a deitar por cima dos defuntos e levar tiros por todo o corpo.¹⁶

Vemos que essa unidade compõe, em alto nível, no plano da literatura, aquilo que no cinema aparece de modo acabado como *cena*, ou seja, como uma focalização de determinada situação ou momento num mesmo ambiente e com as mesmas personagens. É quase como se estivéssemos assistindo à cena, que possui um sofisticado porém singelo jogo de luz, ao invés de a estarmos lendo. A fluência da prosa se traduz em fluência de imagens, cristalinas mesmo em sua escuridão. Não se questiona a ordem dessas imagens, elas se dão como numa série natural, cuja simplicidade só pode ser garantida por uma simplicidade no plano literário, um à vontade com o material que não

¹⁶ CdD, p. 297.

é espanto, mas também não é total adesão a ele. Talvez seja mesmo o contrário o que se dê, de modo que em certos momentos o narrador do romance passe a operar como um filme, como um meio de captação do sensível, momentos que podem não ser a regra dessa narrativa, mas que são privilegiados e a pontuam. Nesse caso, a condução e a descrição dessa sequência de ações possui uma fluência tão poderosa que faz esquecer o artifício literário numa espécie de efeito de inevitabilidade: a linguagem se traduz para o leitor em imagens em movimento, cujo “efeito de realidade” tende a se absolutizar. Como? No caso do trecho acima, por exemplo, vemos que a sequência de ações se dá de maneira ainda mais rápida do que a linguagem cinematográfica conseguiria fazer. A velocidade desse encadeamento potencializa uma inexorabilidade que foi e é um dos artifícios da montagem cinematográfica clássica, a inexorabilidade de um processo que se dá como real e inevitável aos nossos olhos, somando-se ao efeito de velocidade que identificamos na própria dinâmica do acúmulo.

Por outro lado, a variedade de cenas incorpora sensivelmente o acaso, de modo que mesmo na sua variedade determinados conteúdos se repetem. A combinação dessas diferentes *notas narrativas* dinamiza-os em relações mais complexas, também elas não lineares, que beiram o contingente no movimento geral. As sequências são notas narrativas que se autonomizaram, e nesse mesmo movimento tornaram-se supérfluas, pois podem não mais responder a um lugar determinado na estrutura narrativa – reduzida a uma proliferação que tende ao polo da desordem, do tridimensional e da simultaneidade, sob o jugo do particular. Elas no geral ganham sua própria identidade ao se estabelecerem no nível da consciência individual, acompanhando suas ações. No calor da guerra, e no dinamismo das notas, entretanto, a consciência individual dá lugar à própria *cena*, tornar-se *olhar estratégico* do narrador.

É importante apontar, contudo, para o fato de que a narrativa nunca perde a clareza nessa notação do particular, não se converte em dificuldade de estilo nem impõe freio a fluidez, cultivando certa limpidez narrativa. Há, sobretudo, uma forte tendência à abolição da opacidade: praticamente não há áreas de sombra nas quais as ações, descrições ou diálogos apareceriam fora do campo da compreensão imediata. É aqui que percebemos que *Cidade de Deus* tem uma afinidade com a narrativa do futebol e, arrisco dizer, com a própria dinâmica do esporte. Em uma página de seus diários, Ricardo Piglia diz que, no futebol, “o relato das partidas é acompanhado por uma análise muito sofisticada, que explica as táticas e o sentido do jogo”. Assim, “narra-se e interpreta-se ao mesmo tempo”. No romance, a simultaneidade estonteante de

personagens e ações – efeito do procedimento de acumulação de cortes sucessivos – raramente permite qualquer opacidade das ações: elas como que aparecem imediatamente explicitadas como sequência de imagens, cuja motivação será dada ou mesmo já está clara de antemão. Somado a isso, “o futebol”, como a narrativa que estamos analisando, (é o esporte que) “comporta múltiplos registros, sintaxes diversas, estilos diferentes e opostos e gêneros narrativos, a ponto de parecer conter vários jogos dentro de um único jogo”¹⁷. As analogias com a própria dinâmica do jogo são tamanhas que não seria descabido colocar o esporte inglês, mas principalmente o seu modo de se autonarrar, como a referência mais palpável da narrativa dentro do conjunto das formas culturais vigentes:

... o futebol inglês, o *soccer*, pela singularidade da sua formulação, abre-se, mais do que os demais esportes, a uma margem narrativa que admite o épico, o trágico, o lírico, o cômico, o paródico. Nele, o tempo de competição é mais distendido, alargado e contínuo do que no futebol americano, no vôlei, no basquete ou no tênis. A margem flutuante de acontecimentos que não se contabilizam, mas que são inerentes à trama continuada da partida, constitui-se, nele, numa sobra significativa que amplia o alcance dos seus efeitos (para não dizer dos seus conteúdos, que são difusos e indeterminados, como na música). Não quero dizer que outros esportes sejam desinteressantes – muito ao contrário. Mas é que neles, em geral, há um foco mais cerrado sobre cada momento contábil, em que se traduz em números ou em ganho de território o embate frontal de performances e competências. No beisebol, no futebol americano, no vôlei, no basquete, no tênis, temos uma série de alternâncias de ataque e defesa, de confrontos repicados, individuais e coletivos, que vão varrendo exaustivamente acertos e erros e sinalizando-os em posições e em números. No futebol, temos uma sequência contínua e inumerável de alternativas em que o avanço numérico é um acontecimento entre outros, que se destaca de um magma de possibilidades não cumpridas, de um vai e vem de lances falhados ou belos em si. Como sintetiza Gumbrecht, que formulou em bases sistemáticas a diferença do futebol em relação a outros esportes, há uma alternância muito maior da posse de bola entre as equipes antagonistas, uma margem maior de contingência e de irredutibilidade aos programas prévios.¹⁸

¹⁷ José Miguel Wisnik, “Preliminares – Livro e futebol” em *Veneno Remédio* (São Paulo, Companhia das Letras, 2008), p. 14.

¹⁸ Wisnik, *ibid.*, pp. 19-20.

Nesse sentido, e para dizer de modo esquemático, as narrativas literárias com pretensão artística que aspirariam realizar, sob diversas formas, uma síntese narrativa – seja através do estilo, seja através do domínio formal que responde a um dado princípio estrutural –, seriam semelhantes ao que no esquema acima, dado por Wisnik, é representado pelo outros esportes, que não o futebol. Haveria assim, no romance de Paulo Lins, uma sobra ou uma margem de acontecimentos que fazem parte da trama da narrativa sem contudo integrarem-se de maneira determinante à uma linha mestra desta, o que aliás a princípio talvez nem exista. Conforme a dinâmica narrativa do romance vai se impondo, e o acúmulo de notas, e então *o acúmulo em velocidade* dessas notas, apresenta-se como o seu (caótico) vetor, constrói-se uma curva estatística cuja tendência é o aumento da sucessão narrativa, o que no plano do conteúdo é a própria representação do (auto) extermínio de massa. Em outras palavras, quanto mais a lógica da guerra passa a ditar o ritmo e a velocidade narrativa, mais a ênfase recai “sobre cada momento contábil, em que se traduz em números ou em ganho de território o embate frontal de performances e competências”. A instalação desse vetor tendencial do crime e, posteriormente, da guerra, torna-se o centro da narrativa, mas é o próprio modo de composição, comportando níveis variados de contingência ou gratuidade, compondo-se de notas por vezes extensas e belas em si mesmas, por outras curtas e eficientes – como os próprios diálogos do romance o são –, que marca esse elo especial com o tipo de futebol desenvolvido no Brasil, ao mesmo tempo “coletivo e individualista, pragmático e artístico, útil e inútil, surpreendente e belo, carnavalesco e trágico”¹⁹. Assim como o futebol – sobretudo o futebol mundializado – possui uma tendência, pautada pela técnica, à ocupação total do campo e da maximização da eficiência, também *Cidade de Deus* capta e padece, a sua maneira, dessa aceleração de partículas promovida pelas tendências do capitalismo mais avançado: a inserção social pelo mercado a todo custo e a sua correspondente subjetividade fundada no gozo – numa perversa união entre o id e o superego, para prejuízo do ego²⁰. Se não nos enganamos redondamente, cabe-nos, então, como vetor da análise por vir, entender o modo de composição de *Cidade de Deus* como a emergência, em literatura, de um modo narrativo até certo ponto inédito

¹⁹ Wisnik, *ibid.*, p. 20.

²⁰ Cf. Herbert Marcuse, “The conquest of the unhappy consciousness: repressive desublimation”, in *One-dimensional man* (London, Routledge, 1991).

em seu campo, ou melhor, e invertendo os termos, da emergência de um campo literário cuja pluralidade e potencialidade narrativas eram até certo ponto inéditas, o que também acaba inevitavelmente trazendo complicações ideológicas novas²¹. Assim, alguém poderia se achar no direito de questionar: mas será que o acúmulo de notas narrativas – *o acúmulo em velocidade* dessas notas – as salva de se tornarem meras micro narrativas lyotardianas, a celebrar o desaparecimento das grandes narrativas? Ou seria mesmo o contrário que estaria em operação, de maneira que as potencialidades narrativas apresentadas pelo romance, aceleradas de modo mortal pelo seu modo de composição, estariam a demonstrar *a verdade do próprio processo de desaparecimento das grandes narrativas*, o ocaso do projeto comunista ou nacional e a cooptação da ralé periférica no vórtex de uma nova fase do capitalismo (só aparentemente) sem barreiras?²²

Não considero esse quadro e nem as considerações analíticas subjacentes como minimamente fechados. Trata-se ainda de uma discussão em andamento e que a bem da verdade parece ainda estar em seu começo. Tanto a análise quanto a interpretação que até agora avançamos devem se modificar assim que outros elementos decisivos da forma literária forem apontados por uma crítica que consiga ver, talvez com mais distanciamento, processos sociais que, para nós, ainda são por demais naturalizados.

²¹ Drummond exercitou-se, na fugacidade de uma crônica no fim dos anos 50, em narrar uma partida de futebol como uma epopeia grega, comentando a seguir: "Assim gostaria de ouvir a descrição do jogo entre brasileiros e mexicanos, e a de todos os jogos: à maneira de Homero. Mas o estilo atual é outro, e o sentimento dramático se orna de termos técnicos. Mesmo assim, quando o cronista especializado informa que o Botafogo "não estava numa tarde de grande inspiração" ou que Zizinho "se empenhou com o seu habitual talento", fico imaginando que há no futebol valores transcendentais, que nós, simples curiosos, não captamos, mas que o bom torcedor vai intuindo com a argúcia apurada em uma longa educação da vista". Cf. Carlos Drummond de Andrade, "Mistérios da Bola", em *Fala, Amendoeira* (São Paulo, Companhia das Letras, 2012), p. 47.

²² Embora as estatísticas da sociologia da violência demonstrem um *gap* temporal entre o aumento exponencial dos assaltos e homicídios na França e nos Estados Unidos nos anos 60 e o mesmo fenômeno no Brasil no final dos anos 70. Cf. Alba Zaluar, "Para não dizer que não falei de samba" em *História da vida privada no Brasil* (São Paulo, Companhia das Letras, 1998), p. 262.

A questão do *incipit* em *Cidade de Deus*

Em 7/04/2009, às 18:29:09, Joel Almeida disse:

Foi essa enchente que 'desmontou' inúmeras favelas na cidade. Foi a mão de Deus... Não deveriam deixar que se reerguessem. Agora, aguentem...²³

Se acaso decidíssemos lançar um primeiro olhar analítico sobre o romance de Paulo Lins e, para esse olhar, considerássemos algumas questões postas pelo que se convencionou chamar de *incipit* romanesco²⁴, teríamos quase forçosamente que constatar que a questão do ‘como começar’ está posta ali como indecisão. Foi Roberto Schwarz quem primeiro tomou nota dessa característica, por assim dizer inaugural, desse catatau de prosa²⁵, “certa oscilação para começar”²⁶ que se formaliza em três aberturas de página no início da primeira parte do romance, *A história de Cabeleira*. Mas, a tomar esta noção a sério, o verdadeiro *incipit* do romance estaria lá pela página 24²⁷, quando Cabeleira aparece com Marreco e Alicate para a primeira cena de ação do livro, cena que encarna o tom predominante do romance, com suas rapidíssimas evocações de lugares através de flashes de ações sequenciais: “Marreco, Cabeleira e Alicate passaram correndo pelo Lazer, entraram na praça da Loura, saíram em frente ao bar do Pingüim, onde estava parado o caminhão de gás”. A simplicidade da organização sintática, sua redução ao mínimo, autoriza essa agilidade extraordinária do movimento, que vai dos agentes da ação a seu objetivo/alvo como que deslizando pelos verbos. Estes, por seu pragmatismo semântico e passado simples, alavancam a ação como roldanas, ao invés de emperrá-la. Notemos que por todo o fragmento em questão, o

²³ Comentário feito no site <http://fotolog.terra.com.br/sdorio:91> que, a partir de uma imagem da grande enchente do Rio de 1966, evoca lembranças e provoca inúmeros outros comentários e histórias sobre a ocasião.

²⁴ Por exemplo em Andréa Del Lungo, *L'incipit Romanesque* (Paris, Le Seuil, 2003), mas de maneira mais engajada em Natacha Michel, *L'écrivain Pensif* (Paris, Verdier, 1998).

²⁵ No artigo “Cidade de Deus” em *Seqüências Brasileiras* (São Paulo, Companhia das Letras, 1999), p. 164.

²⁶ Ana Paula Pacheco desenvolve um pouco mais esse aspecto em “Cidade-Cárcere” em *Terceira Margem* v. 16, 2007, p. 27-45.

²⁷ Ao menos na primeira edição. Paulo Lins, *Cidade de Deus* (São Paulo, Companhia das Letras, 1997).

elemento ‘descrição’ é nulo. A ação é absoluta²⁸. *Quem são* Marreco, Cabeleira e Alicate? Não sabemos, mas sabemos ou rapidamente ficamos sabendo o que eles *fizeram*. O que vem em seguida é a ordem de Marreco, em discurso direto: “Todo mundo quetinho, senão leva tiro!”, que para impor seu recado se vale de um revólver em cada mão. É um eco do “Falha a fala. Fala a bala”, posto na página anterior como uma possibilidade sempre presente nesse universo. A fala não falha e a bala não chega a falar, mas é exatamente a possibilidade de sua ação, sua iminência potencial, que garante poder performático à sua fala. Em outras palavras, é a capacidade de fala da arma que garante que o recado de Marreco seja passado, que o que ele quer se cumpra. Se de fato esse assalto é o momento de abertura, momento inicial a partir do qual a narrativa se engrena, “adquire o andamento que fascinará o leitor até o final”²⁹, qual será a sua relação com os três trechos que lhe precedem, e em particular com o da invocação propriamente dita? A invocação da Poesia, no trecho isoladamente mais próximo do gênero poético³⁰, seria parte essencial do *incipit* narrativo? Creio haver aqui elementos importantes para se pensar algo da poética dessa prosa, sua poesia particular. Transcrevamo-no:

Poesia, minha tia, ilumine as certezas dos homens e os tons de minhas palavras. É que arrisco a prosa mesmo com balas atravessando os fonemas. É o verbo, aquele que é maior que o seu tamanho, que diz, faz e acontece. Aqui ele cambaleia baleado. Dito por bocas sem dentes e olhares cariados, nos conchavos dos becos, nas decisões de morte. A areia move-se nos fundos dos mares. A ausência de sol escurece mesmo as matas. O líquido-morango do sorvete mela as mãos. A palavra nasce no pensamento, desprende-se dos lábios adquirindo alma nos ouvidos, e às vezes essa magia sonora não salta à boca porque é engolida a seco. Massacrada no estômago com arroz e feijão a quase palavra é defecada ao invés de falada.

Falha a fala. Fala a bala.

Muitos observaram que o trecho é uma invocação (à moda) épica. E poderíamos

²⁸ Apenas para sugerir o clássico ensaio de Lukács, “Narrar ou descrever” em *Ensaio sobre literatura* (Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1965), p. 43-94.

²⁹ Roberto Schwarz, “Cidade de Deus”, cit., p. 164.

³⁰ CdD, p.23.

mesmo num primeiro momento relacionar tal invocação épica a certa tendência do romance de se aproximar das formas épicas, na medida em que a obra, mesmo que se centre em determinadas figuras individuais, dá a ver um destino propriamente coletivo. Olhando mais de perto, porém, percebemos que a invocação não é feita à musa da poesia, mas diretamente à poesia, cuja feição é tanto familiar como coloquial – parte da semântica da palavra “tia”. A escrita é de prosa, mas é através de uma poética coloquial – da proximidade, se quisermos – que se deve atingir a clareza prática necessária tanto para a compreensão das ações humanas, quanto do modo de narrá-las. A motivação é iluminista, mas o tom é de prece. A poesia, ou o lirismo – como quer Roberto Schwarz³¹ –, é invocada para que a prosa consiga se impor sem que estejam asseguradas as condições para que ela o faça. A linguagem dilacerada ou danificada – temas da estética do século XX – procura na poesia coloquial uma forma de contornar sua precariedade. O que parece estar em jogo aqui não é simplesmente o verbo codificado no texto, inscrito no mundo simbólico-ficcional, mas o verbo “que é maior que o seu tamanho, que diz, faz e acontece”, o verbo em sua dimensão performativa³². É o verbo de Marreco ordenando: “Todo mundo quietinho, senão leva tiro!”. Verbo cuja força pode acabar de forma tão súbita quanto se impôs, que mesmo em sua potência revela a sua precariedade. Verbo cujos sujeitos são reduzidos aos seus traços mais flagrantemente precários: “Dito por bocas sem dentes e olhares careados”. Estão condensados aqui os traços dos heróis desse romance, numa gama que vai da criança ainda sem dentição permanente ao eterno banguela da pobreza absoluta, complementados pelos seus momentos chave, “nos conchavos de becos, nas decisões de morte”, ou seja, os da sociabilidade do ressentimento e da “luta de morte”³³. Em seguida, temos duas imagens montadas com elementos da natureza – comuns mesmo à natureza carioca (areia, mar,

³¹ O tema do elemento lírico como recusa da barbárie – por mais que soe idealista – aparece em Schwarz em pelo menos duas ocasiões: no artigo já mencionado sobre *Cidade de Deus* e em sua análise do livro *Elefante*, de Francisco Alvim. Ver “Elefante complexo” no *Jornal de resenhas da Folha de São Paulo*, 10 de Fevereiro de 2001.

³² Para uma rápida definição do que vem a ser os performativos, ver o verbete correspondente no *Dicionário de lingüística* de Jean Dubois (São Paulo: Pensamento Cultrix, 2004), p. 464

³³ Devo mencionar aqui a contribuição do professor José Antônio Pasta Júnior – dispersa por todo esse trabalho –, que cunhou mais de um desses conceitos tão fundamentais quanto macabros. Cf. o seu “O Romance de Rosa: Temas do *Grande Sertão* e do Brasil” em *Novos Estudos CEBRAP*, edição 55, Novembro de 1999, p. 61-70.

sol, matas) –, imagens que são as mais enigmáticas do trecho, cenas cuja escuridão pode sugerir certo obscurantismo. O fundo dos mares é o insondável, a grande escuridão que no entanto é repleta de uma vida e um movimento diferentes dos das praias, estas cuja beleza banalizada se dá a ver à nossa incansável contemplação. As matas, por natureza escuras, podem tornar-se ainda mais sombrias na falta de sol. Mas o que são essas áreas negras, repletas de vida invisível? Seriam a figuração do espaço da narrativa, ao mesmo tempo oposto à praia e próximo das matas, da natureza, mergulhado num obscurantismo que não vê limite, mas que é tanto nosso quanto próprio? Vencer o obscurantismo do leitor, conseguir tecer uma prosa que consiga desprender-se “dos lábios” e adquirir “alma nos ouvidos” traduz então o desafio que o próprio narrador se lança.

Mas há ainda outro desafio que – acredito – também deve ser levado em conta para que o obscurantismo, a ignorância que temos do mundo em questão – que se não é exatamente o nosso, também o é, porque nos diz respeito – sejam vencidos. E creio estar esse desafio cifrado na oração “O líquido-morango do sorvete mela as mãos”. À primeira vista, nada mais descabido do que este trecho. Há algo de infantil nele, pela imagem que sugere, mas a constatação é séria e adulta. A artificialidade da construção “líquido-morango” identifica-se com a artificialidade da guloseima, e há algo de uma impregnação sinestésica nisso: a aliteração do *m* sugere o melado do tato. A sugestão no seu todo não é agradável, mas não chega a causar asco. Se imaginarmos tratar-se das mãos de uma criança, entretanto, não se pode estar seguro de que ela esteja incomodada, aliás é provável que seja mesmo o contrário disso. O que parece se impor, entretanto, é algo que pode soar como de mau gosto, da ordem do poético-barato, “destoando da ‘prosa bem feita’”³⁴. Enfim, a sugestão de uma prosa que ainda não amadureceu, com um veio talvez amadorístico, algo como uma “laranjada aguada-açucarada”³⁵, mas acima de tudo com um colorido e uma pregnância própria que devem aparecer mais no todo do que na parte. É algo dessa ordem – aliás algo que escapa da ordem – o desafio a que me referi: como deixar de lado um determinado padrão – também artificial (não é este o específico da arte?) – do que é aceito como 'literário'?

Primeiramente reconhecendo que ele é de classe, é claro. Porque pobre não fala, sua palavra “é engolida a seco”, “Massacrada no estômago com arroz e feijão” para que

³⁴ Roberto Schwarz, cit., p. 168.

³⁵ CdD, p. 12. Parte da 'meditação' de Busca-Pé que inicia o romance.

ele possa trabalhar “quetinho”³⁶, palavra que é “defecada ao invés de falada”. Só faremos justiça a essa prosa, portanto, se quebrarmos a barreira de classe que as formas acumuladas da tradição da prosa brasileira nos legaram, se soubermos escutá-la nas suas falhas, nas suas discontinuidades estruturais. Porque há certamente uma estruturação do livro que se dá pela “contínua discontinuidade”³⁷. É um dos poucos romances da literatura brasileira que abdicam da estruturação em capítulos³⁸, para se construir em “segmentos breves, por vezes brevíssimos, separados em geral por um espaço em branco. De tal modo que a leitura faz-se por inúmeros cortes.”³⁹ No vocabulário adorniano, poderíamos entretanto dizer que “a organização do livro responde a exigências do material: não há enredo que possa ser contado linearmente (os caminhos são labirínticos e embricam-se), tampouco *uma* biografia que dê consistência ao romance (todas as vidas ali duram muito pouco)”⁴⁰. Se o *Bildungsroman* pautava-se justamente pela formação do herói individual burguês, o romance aqui deve dar conta da “formação” de toda uma geração de meninos cujo horizonte formativo é radicalmente outro. De certa maneira apreendemos o “sentido da vida”⁴¹ de cada um desses personagens juvenis, além de outros mais⁴². É justamente essa concentração da vida num momento definitivo que define o caráter do romance na reminiscência,

³⁶ Lembremos do “Todo mundo quetinho!” de Marreco, e entendamos o momento do crime como uma reversão momentânea e excepcional da divisão social do trabalho e sua ordem correspondente.

³⁷ No que se segue, simplesmente reproduzo a análise de Ana Paula Pacheco, cit..

³⁸ Um exemplo bem interessante na tradição brasileira é o *Angústia* de Graciliano Ramos (Rio de Janeiro/São Paulo, Record/Martins, 1977). Romance também pautado pelo ressentimento e pelo crime, mas que trabalha nos antípodas de *Cidade de Deus*, pois no mais arraigado plano individual, na mais estreita concisão, na tentativa de extirpar a musicalidade da linguagem, numa depuração que é quase essencialista e, sobretudo, na ausência sufocante de movimento, de atos que se externalizem.

³⁹ Ana Paula Pacheco, cit., p. 38.

⁴⁰ Idem.

⁴¹ A expressão é do Georg Lukács da *Teoria do Romance*. Citado por Walter Benjamin, “O Narrador”, em *Magia e técnica, arte e política* (São Paulo, Brasiliense, 1985), p. 212.

⁴² Lembremos o parágrafo anterior à morte do policial Cabeção quando, num surto de fluxo de consciência concentrado, o narrador desfecha-lhe os tiros mortais, que no entanto são absolutamente irrelevantes do ponto de vista de uma justiça, seja ela poética ou metafísica.

assegura ao leitor a participação na morte da personagem e portanto o sentido mesmo daquela vida. O que acontece, entretanto, é que essa experiência limite da morte, morte definidora do sentido da vida, parece multiplicar-se exponencialmente tanto quanto diminui a duração da vida e seu sentido. A forma do romance, que tradicionalmente narrava o sentido da vida de um personagem, passa aqui a narrar múltiplas e sucessivas vidas – permeadas ou culminando em múltiplas e sucessivas mortes –, cada vez mais sem sentido. Ao extrapolar a sua rica estrutura individual ou individualizante, a forma do romance explode aqui em multiplicidade sucessiva de vidas e mortes – cuja experiência cabe definir – que não mais aquecem a “vida gelada” do leitor⁴³ – e no limite até podem insensibilizá-lo – numa identificação com o destino alheio. E essas vidas que se queimam, se consomem no limite do monstruoso e do banal, desde o início confrontadas com a morte, promovem a volta do elemento propriamente pedagógico da narrativa, numa descrição nada exemplar⁴⁴.

Talvez pudéssemos compreender melhor as razões gritantes dessa estrutura de estilhaços se nos debruçarmos um pouco mais sobre as duas primeiras aberturas de página do romance.

A cena inicial do livro ganha no texto de Roberto Schwarz uma paráfrase exemplar:

No parágrafo de abertura, que é sutil, encontramos as pautas clássicas da vida popular brasileira, em toda a sua graça. Enquanto divide o baseado com um amigo, Barbantinho sonha com o futuro. Quer ser um salva-vidas com bom preparo físico. Não um desses relaxados, que por falta de exercício deixam o mar levar as pessoas. Até mesmo depois do expediente o menino cuidaria da forma, aproveitando o percurso entre a praia e sua casa para correr. “O certo era malhar sempre, alimentar-se bem, nadar o máximo possível.” Em boa paz e sem susto para a consciência, o pé na irregularidade convive com a disposição prestativa, a ambição modesta, o respeito aos conselhos de quem sabe, o horário de trabalho, a atualização com o figurino em matéria de saúde, além da proteção de Iemanjá.

⁴³ Walter Benjamin, *ibid.*, p. 214.

⁴⁴ A hipótese inicial da pesquisa é a de que não se trata de poesia épica, mas de uma espécie de epopeia negativa, no sentido de que não se trata aqui do início de um povo, mas de sua dissolução mesma, sua curva final.

Acresce que o pai e o irmão de Barbantinho também são salva-vidas, de modo que o menino está seguindo o bom exemplo⁴⁵.

Para Schwarz, “essa constelação cordata e otimista”, que tende a ser esfacelada pelo pesadelo que se vai armar, marca uma diferença que é constantemente reposta, estruturando uma “perspectiva histórica”. Como para se contrapor à ruína das infâncias cooptadas pela guerra, o narrador faz surgir imagens e sons de infâncias que mesmo na sua pobreza merecem ser lembradas. Trata-se de um recurso essencialmente não-conformista, que faz com que *a narrativa do que é* nunca elimine de uma vez por todas a *narrativa do que poderia ser*.

“Segundos depois de terem saído daquele casarão mal-assombrado, Barbantinho e Busca-Pé fumavam um baseado à beira do rio, na altura do bosque de Eucaliptos. Completamente calados, entreolhavam-se apenas quando um passava a bagana para o outro.” São estas as palavras de abertura do romance. “Segundos” é a primeira palavra, crucial como sugestão dessa importante medida de tempo para o andamento das ações decisivas. Há uma rápida indicação de um lugar onde haviam estado – o casarão mal-assombrado – para descrever a ação presente. O passado acaba de ser presente, e este é circunstanciado por aquele. Eles estão parados e calados, mas a sugestão de uma rápida movimentação introduz e como que se inscreve na sua paz presente. Os personagens se encontram mergulhados na contemplação do exterior e na meditação de sua própria condição. O silêncio traduz a introspecção de ambos, imersos em elocubrações que correm, entretanto, em direções opostas: enquanto Barbantinho “sonha com o futuro”, para ele garantido por um corpo forte que consiga dominar as águas, Busca-Pé se perde na arrebentação, num vai e vem entre passado e presente que não consegue vislumbrar um futuro certo. Em Barbantinho domina um sentimento de pertencimento: não somente em relação à família – ele seguirá o exemplo do pai e do irmão mais velho, sem contradição – mas também em relação a um sentimento religioso – aqui sob a proteção e benevolência de Iemanjá, mais adiante ao tornar-se evangélico⁴⁶. Já em Busca-Pé, a nota dominante é a da raiva, do ressentimento em relação ao que lhe foi reservado socialmente, dos obstáculos que se sobrepõem a seu desejo – desejo simples, e tratado como tal. O sentimento do primeiro, posto que positivo, não engendra a narrativa, mas

⁴⁵ Schwarz, cit., p.163-4.

⁴⁶ *CdD*, p. 371.

lhe serve de contraponto e, em grande medida, no desenrolar das histórias, como saída – resignação religiosa. Já a raiva e o ressentimento, na sua negatividade mesma, são como o motor do trecho, aquilo que o faz consumir mais maconha, querer chutar o balde, querer passar ao crime... As imagens de mórbida opressão vêm como num turbilhão: os picos das montanhas são *aniquilados* pelas nuvens, o goiabal *decechado*, as praças *tomadas* por casas, os pés de jamelão, a figueira mal-assombrada e as mamoneiras *assassinados*, as alegrias pueris que *morreram* uma a uma, tudo antecedido pelos “prédios da Barra da Tijuca” que, “mesmo de longe, mostravam-se gigantescos”. Turbilhão do progresso, bem entendido, que a subjetividade vê aniquilando as montanhas, enquanto os modernos prédios *se mostram*. Essa desilusão em relação ao progresso move Busca-Pé em direção ao tempo perdido, o que logo se converte em rememoração das ilusões perdidas: a ilusão de que sua vida era boa, das falsas promessas do estudo, da possibilidade do emprego digno. Tudo somado, desilusão em cima de desilusão, às quais o menino opõe seu desejo, desejo profissional, de realização: tornar-se fotógrafo⁴⁷. A fala de sua mãe, irrompendo subitamente, tem o peso da História:

- Esse negócio de fotografia é pra quem já tem dinheiro! Você tem é que entrar para a Aeronáutica... Marinha, até mesmo pro Exército, pra ter um futuro garantido. Militar é que tá com dinheiro! Não sei o que você tem na cabeça não!

Uma das coisas mais curiosas de *Cidade de Deus* é trabalhar rigorosamente com o momento histórico da Ditadura Militar sem nunca dizê-lo abertamente. O marco inicial para os ações do romance são as enchentes de 1966, uma das piores da história do Rio de Janeiro. Sabemos dela como a causa da alocação de uma grande massa de desabrigados para os conjuntos habitacionais, cujas fundações se deram às pressas. O

⁴⁷ Sabemos que a aproximação que o narrador faz aqui de Busca-Pé, no filme *Cidade de Deus* torna-se *identidade*. O filme, ao torná-lo a matriz do foco narrativo, seu narrador mesmo, aponta idealmente para uma solução, para uma saída que é, na melhor das hipóteses, individual – portanto falsa. Como se não fosse o bastante, essa saída se dá através da espetacularização da barbárie e da violência – que ele flagra com sua câmera, aproveitando-se do fato de pertencer aos “dois mundos”. Resultado: é impossível *escapar* desse mundo de violência, mas é possível assumir uma postura cínica na qual o importante é saber se aproveitar dele – o que não foi muito diferente do que o próprio filme fez.

interessante é que em momento algum o romance vai mencionar essa data, e pensando bem datas não parecem ser o forte do romance. A impressão que fica é a de que a narrativa de alguma forma tenta se desvincular desses marcos históricos tão obrigatórios que são as datas, se atendo a outros elementos para denotar historicidade – entre eles a música de massa, numa exploração possível. *Cidade de Deus* é um estudo detalhado desse momento histórico, através de um ângulo praticamente inédito. Pois o imaginário que se cultiva da Ditadura Militar é em grande medida um imaginário de classe média, que se desdobra num apanhado de perseguições, torturas, exílios...⁴⁸ Aqui, tudo se passa como se a História Brasileira que foi abortada em 1964, dividindo-se no antes e no depois da historiografia, não tivesse se dado. O corte que existe em seu lugar é o ocasionado pelo advento das enchentes. Apesar da criação do conjunto habitacional datar de antes do golpe de 64 – assim como a política de remoção de favelas – a narrativa se monta através da vinda das vítimas sobreviventes dessa catástrofe urbana. A catástrofe político-social é transmutada em catástrofe natural. Esta é da esfera do imponderável, do inevitável, que a esfera da política, por sua vez, tendeu tradicionalmente a se opor, uma vez que a sua especificidade trabalha no campo da plausibilidade. No entanto, é o próprio romance que vai mostrar que a catástrofe natural foi produto de uma política social específica, de expulsão e segregação social forçada (expulsão e segregação elevados a potência em caso de homossexualismo):

Cabeleira nada falou. Alguma coisa o fez lembrar-se de sua família: o pai, aquele merda, vivia embriagado nas ladeiras do morro do São Carlos; a mãe era puta da zona e o irmão, viado. A mãe piranha até que passava, era conhecida por sua personalidade forte, não levava desaforo pra casa, tinha palavra e era respeitada no Estácio. O pai também não era o seu maior problema, porque, quando sóbrio, as crianças não riscavam seu rosto de giz, não lhe roubavam os sapatos, e, apesar disso tudo, ele era bom de briga e ritmista de escola de samba. Mas o irmão... era muita sacanagem... Ter um irmão viado foi uma grande desgraça em sua vida.

⁴⁸ Não é preciso lembrar – mas não custa – que com isso eu não estou dizendo que essas práticas foram exclusivamente voltadas para a classe média, ou mesmo prioritariamente a ela, e muito menos que sejam apenas imaginárias, irreais ou fantasiosas. Mas o curioso aqui é notar que a figura do militar – que de resto (quase, o que é significativo) praticamente não aparece nas notas narrativas – surge aqui na consciência de um personagem que aspira à classe média, partilhando certo horizonte desta.

Imaginava o Ari chupando o pau dos Paraibas lá na Zona do Baixo Meretrício, dando o cu para a garotada do São Carlos, fazendo troca-troca com marinheiros e gringos na praça Mauá, comendo bunda de bacana nos pulgueiros da Lapa. Não aceitava que seu irmão passasse batom, vestisse roupas de mulher, usasse perucas e sapatos de saltos altos. Lembrou-se também daquela safadeza do incêndio, quando aqueles homens chegaram com saco de estopa ensopado de querosene botando fogo nos barracos, dando tiro para todos os lados sem quê nem porquê. Fora nesse dia que sua vovó rezadeira, a velha Benedita, morreu queimada. Já não podia sair da cama por causa daquela doença que a obrigara a viver deitada. “Se eu não fosse molequinho ainda”, pensava Cabeleira, “eu tirava ela lá de dentro a tempo e, quem sabe, ela tava aqui comigo hoje, quem sabe eu era otário de marmita e o caralho, mas ela não tá, morou? Tô aí pra matar e morrer”. Um dia após o incêndio, Cabeleira foi levado para casa da patroa de sua tia. Tia Carmem trabalhava no mesmo emprego havia anos. Cabeleira ficou morando com a irmã da mãe até o pai construir outro barraco no morro. Ficava entre o tanque e a pia o tempo todo e foi dali que viu, pela porta entreaberta, o homem do televisor dizer que o incêndio fora accidental. Sentiu vontade de matar toda aquela gente branca, que tinha telefone, carro, geladeira, comia boa comida, não morava em barraco sem água e sem privada. Além disso, nenhum dos homens daquela casa tinha cara de viado como o Ari. Pensou em levar tudo da brancalhada, até o televisor mentiroso e o liquidificador colorido.⁴⁹

Uma política social não nomeada, mas sugerida pelas narrativas, que não mostra rupturas – antes continuidade, continuidade da segregação – entre o antes e o depois da ditadura, a ponto de prescindir assim do próprio significante *ditadura*. O trecho é também exemplar como descrição ultra concisa da 'formação' da personagem chave da primeira parte do romance, o próprio Cabeleira, descrição que vai do discurso direto ao discurso indireto livre para traçar tanto o círculo edípico quanto o círculo de impotência face ao desejo do outro e à exclusão social, estes nada simplistas e não mutuamente excludentes, como se vê. Nota narrativa cujo mergulho psicológico é notável pela objetividade com que diz o essencial da personagem, no qual o imaginário obscuro – carregado pelas pretensas práticas sexuais do irmão – se mistura a momentos decisivos de sua vida – como o do homem do televisor – num nó subjetivo que o constitui. Não custa frisar que este poder de condensação demonstra não apenas conhecimento

⁴⁹ *CdD*, pp. 25-6.

profundo da matéria, mas grande talento literário: as imagens e os pensamentos da personagem se desdobram com incrível naturalidade, tudo garantido por técnicas literárias já há muito estabelecidas, porém ainda assim eficazes. Multiplicar esse procedimento, como o romance o faz, pressupõe não apenas um radical mergulho nessa matéria social, mas a capacidade de ser fiel a ela, aderindo às questões que lhe são próprias.

O passado para o narrador é o passado das personagens que narra, que são muitas, condensadas nas muitas narrativas. Poderíamos resumir a de Busca-Pé da seguinte maneira: as esperanças de cidadania plena – não ter de passar fome quando a comida é abundante, ter direito à instrução e ao trabalho minimamente digno – só fizeram sentido até 64, para então ser substituído por um mundo forçosamente cindido, cisão essa da qual Cidade de Deus – o conjunto habitacional – é parte e testemunha. Não é entretanto isso que o narrador apreende na consciência da personagem: aqui o destino execrável imposto aos pobres aparece como que dado num continuum temporal sem diferença⁵⁰, quase que como um destino, cujo único contraponto é a infância harmonizada com a natureza. Mas as marcas da história estão lá: a fala da mãe tem o peso da realidade, na qual o Capital e o militarismo golpista se aliam para impedir que esse destino execrável seja posto em dúvida. Restaria então somente se aliar ao inimigo, virar milico – ideia que só faz aumentar a raiva da personagem. Fumar muita maconha é a única maneira que ele vê de apaziguar a raiva, um problema se a própria erva é ilegal e serve de álibi para os excessos da repressão militar. Entre o mundo dos maconheiros e o mundo oficial se esboça uma oposição, algo como a (já mais do que tradicional) contraposição de liberação *versus* repressão – oposição mais ou menos incentivada pela música americana e por parte significativa da nossa canção mais avançada (“Tim Maia, Caetano, Gil, Jorge Ben, Big-Boy”). Mas tanto a liberação quanto a repressão aparecem como figuras em combate na consciência amaconhada de Busca-Pé, que acompanhamos. Nessa luta interna, luta que se debate na iniquidade, percebemos como a desejada máquina fotográfica se apresenta para ele como a arma de fogo se

⁵⁰ O que faz lembrar Walter Benjamin: “A tradição dos oprimidos nos ensina que o estado de exceção em que vivemos é na verdade regra geral.” Trecho da tese 8 de “Sur le concept d’histoire” em *Walter Benjamin: Avertissement d’incendie* (Paris, PUF, 2001), p.67. Ou, nas palavras do narrador: “Resignava-se em seu silêncio com o fato de rico ir para Miami tirar onda, enquanto o pobre vai pra vala, pra cadeia, pra puta que pariu”, *CdD*, p. 12.

apresentará para tantos outros – até para ele mesmo –, como possibilidade de vida, de reconhecimento social. O que o aguardava do outro lado? A aula de datilografia, a escola, o esforço sem fim nem garantia, ou o destino como corpo coberto das novas insígnias do reconhecimento social – “trajando calça Lee, tênis Adidas”⁵¹ –, mas ensanguentado e coberto pelas sanguessugas? A vida dos ‘otários’ trabalhadores – mais longa – ou a curta mas intensa vida do ‘bicho-solto’?

Na cronologia de fatos narrados, o trecho que abre o romance localiza-se no meio da guerra do tráfico. Ele começa *in medias res*, e só somos levados a desconfiar disso ao final desse começo:

Era a guerra que navegava em sua primeira premissa. A que se fez soberana de todas as horas vinha para levar qualquer um que marcasse bobeira, lançar chumbo quente em crânios párvulos, obrigar bala perdida a se achar em corpos inocentes e fazer Mané Galinha correr, com o diabo no seu coração batendo forte, pela rua lá da Frente, levando uma tocha de fogo nas mãos para incendiar a casa do assassino de seu irmão.⁵²

O romance se pauta por uma estrita referencialidade espacial. O casarão mal-assombrado, a beira do rio, o bosque de Eucaliptos, são aqui, no segmento individual, apenas nomeados – assim como mais adiante serão o Lá em Cima, Lá na frente, Lá do outro lado do Rio... –, mas sua grande recorrência em diversos dos outros segmentos vai costurar uma espacialidade viva que, no limite, fará prescindir de qualquer descrição – certamente algo que contribui para a lepidez do estilo em questão. O leitor é apresentado à guerra através de “passos obtusos”⁵³, com a realidade da morte que surge boiando no rio. A explicação do narrador nos joga em plena guerra, confrontando-nos com um personagem que ignoramos por completo. Temos como um lampejo de ação em meio a uma cena de estupefação – de dormência narcótica – na qual os personagens isolados veem-se a si mesmos confrontando-se com o espaço. Há uma subjetividade que se pauta pelo espaço estático e pela duração, pela contemplação. Em oposição a essa subjetividade surge um mundo em movimento que rapidamente dissolve a relativa paz instaurada, pondo os personagens em movimento por sua vez. É importante entretanto

⁵¹ CdD, p. 14.

⁵² Idem.

⁵³ Idem.

notar como esses polos são reversíveis e não estanques em suas posições. A estupefação inicial das personagens é preenchida por movimento. O imperativo de Barbantinho é “Malhar sempre, alimentar-se bem, nadar o máximo possível”⁵⁴. Em Busca-Pé, instala-se um conflito fundamental em relação a sua posição no mundo, que o impele a uma torrente de lembranças, de desabafos, de imagens. Tudo se dá como um eco do movimento subjetivo na quietude da contemplação. Mas os personagens são como que expulsos dessa duração estática por um corpo *em movimento*, corpo que não permite a ancoragem subjetiva como anteparo para o fluxo interno de consciência. Se em segundos Barbantinho e Busca-Pé saíram do casarão mal-assombrado para parar no bosque de Eucaliptos, com menos segurança mas não tão rápido eles voltam para casa. A trajetória desse trecho inicial de *Cidade de Deus* vai do movimento livre, que escolhe o repouso, à movimentação imposta, que imobiliza no medo. Por outro lado, traça-se um movimento que vai do estado de plenitude – Barbantinho boiando todo poderoso entre o sagrado do céu e do mar – ao desespero suplicante:

Busca-Pé chegou em casa com medo do vento , da rua, da chuva, do seu skate, do mais simples objeto, tudo lhe parecia perigoso. Ajoelhou-se diante da cama, jogou a cabeça no colchão, as mãos sobre ela, e numa súplica infinita pediu a Exu que fosse lá avisar a Oxalá que um de seus filhos tinha a sensação de estar desesperado para sempre.⁵⁵

Outra dimensão que permeia essa abertura é a religiosa. Somos confrontados a pelo menos três modos religiosos: um protestante, um católico e um afro-brasileiro. O modo protestante é evidentemente o menos visível aqui, uma vez que a própria prática de fumar maconha tende a ser banida pela sua doxa estrita. Mas algo desse modo religioso vive na disposição permanente para o trabalho, na realização da vocação pelo trabalho, por parte de Barbantinho⁵⁶. Já o modo católico aparece na tensa meditação de Busca-Pé, que ficamos sabendo se confessava quando mais novo ao padre Júlio. Por mais que a sua rebeldia o faça querer refazer todos os pecados confessados – o que demonstra não apenas a ausência de arrependimento, mas o próprio caráter de

⁵⁴ CdD, p.11.

⁵⁵ CdD, p. 15.

⁵⁶ De qualquer modo, lá pelo final da segunda parte do romance, ficamos sabendo por meio de Busca-Pé que Barbantinho “virou crente” e não fumava mais maconha.

negociação do perdão católico – não há como dizer que Busca-Pé não fora bem “catequizado”: tem escolaridade e não consegue passar para o mundo do crime, por mais que queira e tencione fazê-lo excepcionalmente. O modo afro-brasileiro virá ao final, no momento do desespero, como recurso e crença última e ao mesmo tempo fundamental. Ela já estava ali presente desde o começo, como insinuação de Iemanjá brincando imaginariamente no corpo de Barbantinho, sugerindo a pregnância das crenças e práticas afro-brasileiras na extensão do romance como um todo. Em *Cidade de Deus*, a vigência do politeísmo é geral, e mesmo caracteriza até certo ponto a individuação operada pela narrativa, individuação muito mais ligada ao particular da divindade do que a algum tipo de subsunção ao universal da igualdade perante a Lei.

Semelhante perspectiva de uma justiça divina particular está expressa pela citação que abre o presente texto. A destruição de muitas favelas por conta da grande enchente de 1966 e a morte de 300 pessoas na de 1967⁵⁷ puderam ser vistas por determinadas classes no Brasil como uma superação mágico-religiosa para um problema essencialmente social – moradia – cuja solução é justamente aquilo que é evitado por se colocar o problema, ou melhor dizendo a solução, em termos não sociais. É como se Deus tivesse posto abaixo o mundo já corrompido e decadente das favelas para reconstruir para aquele povo um lugar – a Cidade de Deus – sob os Seus auspícios: um delírio não muito distante das perspectivas postas em cena pelos militares no poder, como veremos. Contudo, percebemos como essa perspectiva mágico-religiosa-naturalista é até certo ponto partilhada pelo início da narrativa de Paulo Lins, mas em sentido inverso: a desgraça natural que vem como castigo converte-se numa dádiva natural – com direito a halo encantado – para aquelas crianças cujo futuro em parte se tratará de narrar. Ao mesmo tempo em que a classe dominante e média não escapam ao universo da superstição, também a narrativa não escapa de todo do mundo de suas formas e concepções. O sentido do emprego dessas formas, assim como o de sua utilização com mais ou menos propriedade, vai, entretanto, variar em cada caso.

⁵⁷ Mortes que se repetem hoje, a cada ano, em semelhante número no Rio de Janeiro, não em suas favelas de morro, mas nos seus subúrbios e interiores. Cf. “271 mortos” no caderno *Cotidiano da Folha de São Paulo*, 13 de Janeiro de 2011.

Gênese do mundo representado

Vemos que *Cidade de Deus* recorre, para se justificar enquanto narrativa, a pelo menos duas das estratégias legadas pela tradição do romance. A sua segunda abertura de página⁵⁸, que narra os começos de Cidade de Deus com a vinda de seus primeiros moradores, trata claramente do que Del Lungo chama de *gênese do mundo representado*⁵⁹. Ela começa com um “antigamente...”: “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 dos portugueses e da escravidão pisaram”⁶⁰. Mas o fato é que essa abertura de página não corresponde à abertura do romance propriamente dita: trata-se da gênese do mundo representado que é chamada em resposta à situação delineada na anterior (e primeira) abertura de página, cujos parâmetros brevemente analisamos. É como se o desespero e o beco sem fim com que esta nota é concluída clamasse por uma *reabertura*. A gênese do mundo narrado, o seu *fiat lux*, é dado como resposta à escuridão do presente, como se o romance tivesse que pensar um outro começo, mais fundamental – beirando o mítico, a Natureza – ao mesmo tempo que mais lúdico e infantil. Em sua ‘idade da inocência’, Cidade de Deus ainda não era cidade. É um campo que surge com um colorido próprio, próximo mesmo da literatura infanto-juvenil. Com o auxílio desta, escapa-se da tensão que permeou a abertura de página precedente. Vê-se o mundo com um olhar encantado, mesmo que essencialmente melancólico: “Ria o rio, mas Busca-Pé bem sabia que todo rio nasce para morrer um dia.”⁶¹ Esse segmento – o primeiro da

⁵⁸ CdD, pp. 16-7.

⁵⁹ "L'arbitraire de la délimitation initiale rejoint donc celui de l'origine au moment fatidique de la prise de parole, face à la double exigence du début: légitimer le discours même et ouvrir l'espace de la fiction. Pour répondre à ces nécessités, le roman a développé certaines formes d'exordes codifiées, certains modèles qui le rendent reconnaissable, en cherchant ainsi à naturaliser la frontière du début: soit en justifiant la prise de parole par la référence à une autorité externe (à partir de l'invocation à la «Muse» des temps anciens) ou par l'affirmation de l'importance du récit; soit en proposant un commencement illusoirement absolu (c'est le cas de certains *incipit* balzacien), perçu comme instant de genèse du monde représenté, tel le *fiat lux* divin." In: Andrea del Lungo, op.cit., pp. 36-7.

⁶⁰ CdD, p. 16.

⁶¹ CdD, p. 16.

segunda abertura de página – termina justamente ao nomear o que restou desses dias encantados:

Vem, bom vento! Inventa outro riso em meu rosto!”, pensaria, mais tarde, seu Zé das Alfases. “Um outro vento, sem pátria ou compaixão, levou-me o riso que este chão me deu, este chão em que chegaram uns homens com botas e ferramentas medindo tudo, marcando a terra... Depois vieram as máquinas arrasando as hortas de Portugal Pequeno, espantando os espantalhos, guilhotinando as árvores, aterrando o charco, secando a fonte, e isso aqui virou um deserto. Sobraram o bosque, as árvores do Outro Lado do Rio, os casarões mal-assombrados, a boiada que nada sabe da morte e restos de risos em rostos nos rastros de uma era nova.”⁶²

É justamente pelas figuras topográficas do casarão mal-assombrado, do rio e do bosque que o romance havia começado, justamente onde ele havia se situado. O romance é obrigado a voltar no tempo, reconstituí-lo, para demonstrar o caráter de *resto* dessas figuras. Resto porque é o que sobrou de uma destruição, de forma que acredito não ser exagero dizer que o mundo de Cidade de Deus seja um mundo cujo momento de criação corresponda a um momento de destruição ou, em outras palavras, que o mundo de Cidade de Deus se cria destruindo. Destruição de um modo de vida que só pôde ser recuperado de maneira aproximada e imperfeita pela narrativa, como recordação infanto-juvenil. Misturam-se nessa recordação os pontos de vista dos filhos de portugueses e dos filhos da escravidão, uma vez que aqueles não mais detêm a terra e seu uso, tomados pelo progresso. Mas há algo que se desprende da forma infanto-juvenil – forma que determina o tom, as imagens e as falas desse trecho –, que é a sua particular relação com a morte. “Primavera arriscara flor, flor arriscara cor, cor arriscara dia que o sol riscara nos céus sobre a boiada pra lá e pra cá na paz de quem não sabe da morte”. A ignorância da morte, como mimese da consciência infantil, determina a atmosfera de paz que aqui se esboça. O que vem em seguida avança em relação a esse ponto. Já o citamos acima: “Ria o rio, mas Busca-Pé bem sabia que todo rio nasce para morrer um dia.” Surge a consciência da morte, cujo advento ainda é indeterminado, mas que logo se presentifica nas imagens mortais acima postas (“máquinas arrasando as hortas”, “espantando os espantalhos, guilhotinando as árvores, aterrando o charco, secando a fonte”). A narrativa que clamou por uma reabertura, por um novo começo, se

⁶² CdD, p. 17.

depara outra vez com a figura da morte, indo da inconsciência à manifestação inapelável desta.

O elemento da morte que se apresenta nessas duas aberturas está como em contraste com o *topos* do nascimento. Na tradição do romance realista europeu, esse *topos* cumpria “uma potente função inaugural”⁶³, ligada a uma “vontade de totalidade”, de modo que o *incipit* dava-se como a gênese do mundo representado. Aqui, a gênese do mundo dá-se como destruição, como morte de um mundo de cores infantis, como redução dramática de uma ingenuidade que era possível de se conceber.

Em seu lugar, traçam-se as grandes divisões topográfico-urbanas que servirão de balizas espaciais para as frenéticas movimentações das personagens em todo o devir do romance: “Lá em cima, Lá na Frente, Lá Embaixo, Lá do Outro Lado do Rio e Os Apês”⁶⁴. Balizas espaciais que são dêiticos elevados ao estatuto de nomes, compondo o mapa do conjunto habitacional ao mesmo tempo em que escapam à nomenclatura dos mapas. A gênese do conjunto habitacional persiste nas névoas da fábula, uma insistência na poesia que de certa maneira borra a clareza temporal – a distinção entre passado e presente – de modo que o leitor é tomado de súbito quando o mundo da favela reaparece já de modo acabado e assustador:

Ainda hoje, o céu azula e estrelece o mundo, as matas enverdecem a terra, as nuvens clareiam as vistas e o homem inova avermelhando o rio. Aqui agora uma favela, a neofavela de cimento, armada de becos-bocas, sinistros-silêncios, com gritos-desesperos no correr das vielas e na indecisão das encruzilhadas.⁶⁵

O que houve entre o mundo idílico e o pesadelo do “aqui agora”? O terceiro segmento do romance – da qual a citação acima é parte – termina com a enxurrada de elementos que vieram, como no bojo das enchentes históricas, povoar o conjunto:

Os novos moradores levaram lixo, latas, cães vira-latas, exus e pombagiras em guias intocáveis, dias para se ir a 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,

⁶³ Andrea Del Lungo, cit., p. 105

⁶⁴ CdD, p. 17.

⁶⁵ CdD, p. 17-8.

orixás enroscados em pescoços, frango de despacho, samba de enredo e sincopado, jogo do bicho, fome, traição, mortes, jesus cristos em cordões arrebitados, forró quente para ser dançado, lamparina de azeite para iluminar o santo, fogareiros, pobreza para querer enriquecer, olhos para nunca ver, nunca dizer, nunca, olhos e peito para encarar a vida, despistar a morte, rejuvenescer a raiva, ensanguentar destinos, fazer guerra e para ser tatuado. Foram atiradeiras, revistas *Sétimo Céu*, panos de chão ultrapassados, ventres abertos, dentes cariados, catacumbas incrustadas nos cérebros, cemitérios clandestinos, peixeiros, padeiros, missa de sétimo dia, pau para matar a cobra e ser mostrado, a percepção do fato antes do ato, gonorréias malcuradas, as pernas para esperar ônibus, as mãos para o trabalho pesado, lápis para as escolas públicas, coragem para virar a esquina e a sorte para o jogo de azar. Levaram também pipas, lombo para a polícia bater, moedas para jogar porrinha e força para tentar viver. Transportaram também o amor para dignificar a morte e fazer calar as horas mudas.⁶⁶

Tais elementos têm em comum o fato de serem itens de uma enumeração que compõe um painel antropológico do mundo das favelas cariocas, como uma grande bagagem miscelâneo-cultural que o narrador se dispõe a listar. Não se trata apenas da enumeração de elementos soltos e unitários, mas também de frases e elementos compostos cuja tendência é a da frase feita. Em certo sentido, trata-se de uma apresentação temática, cuja parcela de heterogeneidade não é pequena: objetos profanos e sagrados, animais, frases, rixas, emoções, disposições afetivas, marcas, manifestações culturais, carências etc. Classificar todos os elementos implicaria refazer – de maneira anódina (e mesmo pernóstica) – toda a lista, de modo que só avançaríamos se conseguíssemos apontar um mínimo denominador comum para toda essa heterogeneidade. Seria a pobreza, seria o caráter de ‘resto’, de ruína de todas essas coisas? Pode ser. Mas não haveria uma contradição entre esse universo de precariedade, de falta, e o caráter de *excesso* formalizado nesse parágrafo? O excesso esboçado aqui não estaria traduzindo o caráter massivo das migrações para o conjunto habitacional, “do pessoal que trazia no rosto e nos móveis as marcas das enchentes”?⁶⁷. Poder-se ia depreender aqui, talvez pela primeira vez no romance, uma distância entre forma e material, uma separação entre certo ânimo científico para enumerar e a própria matéria

⁶⁶ *CdD*, p. 18

⁶⁷ *CdD*, *ibid.*

da pobreza brasileira? Logo, porém, desconfiamos que se tratasse talvez de uma tentativa de articular um *modo de acumulação* da pobreza. Pois se o trecho lembra de fato a caderneta do pesquisador, enumerando os fenômenos que se desenrolam na empiria da pesquisa, também não é menos evidente que ele o faz utilizando-se dos nomes próprios ao universo dos fenômenos, escapando à catalogação. A sua lógica é mais a do improvisado de uma canção, a do momento oportuno – seja poético-sonoro, sintático ou temático-semântico –, sempre novo, para se inserir tal e tal elemento. É por isso que a frase feita não figura aqui como um defeito de fatura, mas como parte constitutiva de uma espécie de síncope enumerativa. Se a colocação dos elementos é até certo ponto arbitrária, há que se constatar que se trata de uma arbitrariedade ordenada. Ela se dá por agrupamentos sintático-semânticos, que se renovam um pouco ao vento num agrupamento novo, ainda que pertinentemente encadeado. Algo como um *despejo* seguido de *acomodação*, articulado com esta. No entanto, vemos que se trata de um momento fugaz e localizado do romance, uma espécie de experimentação pontual, ao lado de outras experimentações, talvez menos interessantes, que vão compondo esse *incipit*.

A segunda abertura de página termina com uma passagem longa, um segmento de quatro páginas, cujo tom inicial é de documentário de cinema. Primeiro, vieram os que não tinham casa nenhuma, apenas mobília – “o pessoal trazia no rosto e nos móveis as marcas das enchentes” –, facilmente sugerindo as imagens para esse documentário: as pessoas simples cantando a popular canção em homenagem ao Rio. Depois, vieram os que tinham moradia, mesmo que precária, aliás tentando escapar desta precariedade. Aqui também seguem imagens – “casinhas fileiradas brancas, rosas e azuis” ⁶⁸, que sugerem não só a composição de casas de cores distintas – em contraste talvez com certa ‘estética de favela’ – como discretamente também o elemento de ordenamento próprio à retórica oficial. Aliás, o tom desse pretenso documentário, sugerido pela narrativa, aproxima-se de uma singela divulgação oficial: “Do outro lado do braço esquerdo do rio, construíram os Apês, conjunto de prédios de apartamentos de um a dois quartos, alguns com vinte e outros com quarenta apartamentos, mas todos com cinco andares.” ⁶⁹ Mas logo no que se segue, todo esse aparato adulto-político-oficial de propaganda – mimetizado por alguns segundos, ou linhas, pelo narrador – vai abaixo

⁶⁸ CdD, p. 18.

⁶⁹ CdD, p. 18-9.

pelo *uso*, uso inesperado do espaço pelos meninos, que vem surpreendentemente mudar o foco: daquilo que era o vislumbre de um urbanismo pretensamente cívico para o rés do chão, literalmente para o “barro batido”⁷⁰. O tom funde-se – de novo – com o da narrativa infanto-juvenil: “Os tons de vermelho do barro batido viam novos pés no corre-corre da vida, na disputa de um destino a ser cumprido. O rio, a alegria da molecada, dava prazer, areia, rã e muçum, não estava de todo poluído”. Percebe-se aqui que o narrador já consegue se libertar da dicção oficial, que é avessa a uma constatação como essa sobre a poluição do rio, para de novo se lançar no ofício da enumeração. Nesse caso, enumeração de falas, as típicas falas das típicas brincadeiras daquelas crianças na primeira hora do conjunto. Também aqui as sequências de fala não são aleatórias, e estão organizadas pelo tipo de brincadeira, não se misturando. Algumas falas respondem à anterior, mas não chegam a compor um diálogo, ficando como que suspensas no caminho. A vivacidade que se desprende delas faz lembrar um João Antônio⁷¹. Mas enquanto neste tais falas aparecem no quente de um jogo de sinuca, alimentando a dramaticidade da cena, a sua função aqui é muito mais lúdica e evocatória, espécie de treino, de ensaio geral para o trecho que se segue, que narra um dia da infância de Busca-Pé e seu irmão, Barbantinho e outras crianças – não sem antes fazer mais uma enumeração de algumas das inúmeras brincadeiras possíveis.

No que se segue, põe-se em contexto e articula-se em diálogos as frases das crianças. As divisões topográficas enumeradas anteriormente - Lá em cima, Lá na Frente, Lá Embaixo, Lá do Outro Lado do Rio e Os Apês, entre outros – ganham uso através da perambulação alegre, nas suas astúcias infantis para driblar os olhares das mães. A destruição do antigo mundo que ali tinha lugar ainda não está consumada. O espaço – “Foi como se tivessem mudado para uma grande fazenda”⁷² – e o tempo – do dia claro⁷³ – são repletos de possibilidades, de modo que as enumerações articulam-se num outro ânimo, o da liberdade:

Pela manhã, sim, era legal: pescavam barrigudinhos, caçavam preás, jogavam bola,

⁷⁰ CdD, p. 19.

⁷¹ Ver, por exemplo, “Meninão do caixote” em *Malagueta, Perus e Bacanaço* (São Paulo, Cosac Naify, 2004), p. 123-46.

⁷² CdD, p. 21.

⁷³ “Detestavam a noite, porque ainda não havia rede elétrica e as mães proibiam as brincadeiras de rua depois que escurecia”. CdD, p. 21.

matavam pardal para comer com farofa, invadiam os casarões mal-assombrados.⁷⁴

Barbantino não saía do rio, nadava contra e a favor. Brincaram de dar caldo, submarino americano e de Capitão Furacão.⁷⁵

É então nesse clima de divertimento que o narrador vai dando maior coesão aos elementos formais, até ali expostos de forma mais isolada. A narrativa ensaia uma amarração, ganha movimento e dramaticidade. Ela nos inicia, através desses meninos e com a relativa liberdade de seu mundo, que se coaduna com a relativa liberdade de início de romance, nesse foco narrativo que se cola a personagens masculinas, elegendo-as como (múltiplos) centro(s) da narrativa. Estaria o mundo do crime contido em germe em suas perambulações infantis, no seu uso do espaço e do tempo para driblar o olhar das mães e escapar à punição, no seu exibicionismo narcísico da performance de risco? Ou seria o contrário? Não é o caso de se pensar que é o próprio mundo do crime – visto através das personagens que o romance irá estudar e fabular nos seus vários momentos – que projeta um horizonte subjetivo infantilizado, pautado pela realização imediata dos desejos, sendo estes prioritariamente vinculados à “apropriação direta dos bens contemporâneos”⁷⁶?

Antes da entrada dos bichos-soltos, dos bandidos propriamente ditos, e assim do andamento dominante que se vai impor logo adiante, o romance postula a sua abertura como pluralidade de entradas e modalidades narrativas, como uma indecisão formal que tende a permanecer no decorrer da narrativa, mesmo que atenuada pelo dinamismo que vai pautar o seu desenvolvimento. Contra este, aliás, será comum a interferência do flashback, principalmente em se tratando de trazer a biografia enxuta de um personagem em questão. Nesse momento, tudo se dá como se o romance sentisse a necessidade de parar para apresentar uma espécie de ‘ficha’ do personagem, com um breve histórico familiar, descrição da infância e juventude, frases preferidas e crenças acumuladas. Em relação a certas personagens, o flashback pode se dar inclusive como antecipação da morte, se misturando a uma espécie de resumo da vida antes do instante mortal. Por outro lado, tal impasse formal traduz o esforço de captar a lógica de um espaço social composto como que da noite para o dia, como que fora das relações sedimentadas nos

⁷⁴ Idem.

⁷⁵ CdD, p. 20.

⁷⁶ Roberto Schwarz, cit., p. 171.

espaços tradicionais da exclusão – se é possível dizer assim –, as favelas de morro, que eram, à sua maneira, um tipo de exclusão mais inclusivo, de outra ordem. A certo estranhamento social primeiro – as pessoas se desconhecem umas às outras – num espaço de moradia provido pelo próprio estado, somado ao distanciamento dos locais de origem e dos conhecidos, corresponde uma experimentação e um uso precário das formas que restaram do dilúvio estético da indústria cultural – aí inclusa a tradição literária. É como se o narrador fizesse o uso de diversas formas narrativas disponíveis para narrar aquele mundo, mas não permitisse que nenhuma forma específica conseguisse se impor de modo a dominar o material. Não é que não há formalização – não se trata de uma narrativa informe –, mas trata-se de uma formalização que não pode se completar. O corte narrativo – que segmenta mas faz proliferar o narrado – aparece como a manifestação mais visível dessa incompletude. Trata-se de transitar dinamicamente de um procedimento a outro, de um tom narrativo a outro, ou de uma forma a outra, sem que a matéria se subordine a eles, sem que ela seja sintetizada por uma formalização que se complete. É como se existisse por parte do narrador uma afinidade muito maior à matéria narrada, aos personagens, do que propriamente ao desenvolvimento de uma forma que tenderia ao acabado, ao sintético. A forma de *Cidade de Deus* assemelha-se assim a de um filme não-montado, a de um filme a ser ainda editado, a uma espécie de pré-decupagem cuja força entretanto parece estar justamente nesse caráter de não conclusão, de não-síntese, de material, não “bruto”, porque já ficcionalizado, mas ainda não selecionado, sujeito a alterações. Trata-se de um romance em certa medida nas antípodas de um *Berlin Alexanderplatz*, cuja montagem literária é levada a cabo de tal forma, e num tal grau de densidade, que chega a esmagar o próprio autor. Este “mal consegue tomar a palavra”⁷⁷. E à moralidade que emoldura e romance épico de Döblin⁷⁸ – por meio desse narrador que enuncia a própria cidade – corresponde à suspensão de qualquer juízo na moldura, no narrador de *Cidade de Deus*.

Seria talvez oportuno aqui mencionar que ao final de uma discussão sobre as transgressões da moldura (*transgressions du cadre*), Andrea del Lungo aponta a ultrapassagem dos limites da obra como uma característica essencial da literatura romanesca, enumerando alguns modos de como isso se dá: através do fragmentário e da

⁷⁷ Cf. Walter Benjamin, “A crise do romance: sobre *Alexanderplatz*, de Döblin” em *Magia e técnica, arte e política* (São Paulo, Brasiliense, 1985), p. 54-60.

⁷⁸ Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz* (São Paulo, Martins Fontes, 2009).

reflexividade, mas também pela determinação de estruturas circulares, repetitivas ou potenciais – no caso dos escritores do *OuLiPo* –, desfazendo assim certa linearidade da *parole* romanesca. Assim, se *Cidade de Deus* de fato se faz por uma estrutura de repetição, repetição de ações, ou mesmo circularidade de ações, há então nela também certo questionamento da moldura literária ‘tradicional’, que não mais estaria delimitando uma narrativa linear. Esse é um dos vieses pelo qual *Cidade de Deus* abre mão do caráter de obra, do caráter fechado de obra. É como se a indecisão fundamental de seu *incipit* nos apresentasse a narrativa como apanhado de procedimentos narrativos diferentes, e não como uma escolha, um método determinante em torno da qual a obra pudesse se estruturar.

Analogamente, o romance parece terminar como começou: ao acaso. Poderia ter continuado, sendo mais extenso, assim como Zé Pequeno poderia viver um pouco mais, o que não causaria nenhuma alteração narrativa fundamental. O romance acaba porque a sua última parte se chama *A história de Zé Pequeno*, e este morre. Mas a sua morte é meramente casual, como a de outros, envolvidos ou não na guerra. Esta, entretanto, permanece – é permanente –, portanto exclui a casualidade. O último fragmento do romance mostra como ele poderia continuar indefinidamente, o que imputa certo grau de inconclusibilidade à obra. Não se trata de dizer que esta não consegue concluir, mas de constatar que ao seu fim parece não corresponder nenhuma necessidade⁷⁹. Penso também que não é com precisão que se afirma que a narrativa ali se esgota, que não haveria portanto mais nada a narrar, pois o livro termina para além desse ponto em que havia algo fundamental para ser narrado. A morte do grande bandido se assemelha a dezenas de outras mortes tolas e 'sem sentido' que se acumulam ao longo do romance. A seu percurso tortuoso e labiríntico de violência e brutalidade não corresponde nenhuma necessidade narrativa intrínseca que se dá por satisfeita, a menos que se pense que por “necessidade” devamos conceber esse estado sacrificial, em permanente e supérflua reposição e morte. Desse modo, a própria morte desnecessária de Pequeno corresponderia à necessidade de figuração da fase terminal do romance. Não se trata mais de iludir o caráter arbitrário do *incipit*, mas de assumir essa arbitrariedade, ou, mais precisamente, de *permanecer nela*. Paralelo a isso, o narrador onisciente não figura em *Cidade de Deus* como o único detentor, ou mesmo como um privilegiado detentor do saber quanto ao narrado, mas sim como um – por vezes indeciso – simples produtor

⁷⁹ Pelo menos da necessidade de que fala o Lukács de « Narrar ou descrever », op. cit..

de ficção, como o produtor de um *work in progress*, ainda que sem horizonte de finalização. No entanto, há narrativa e não se questiona a sua legitimidade enquanto tal. Essa ausência de horizonte, por sua vez, alia-se a uma ausência de fechamento e a uma suspensão moral. O contraponto a se traçar aqui seria com o Naturalismo de Zola.

Le roman expérimental

O debate que se colocava para Zola era o do romance experimental, o ponto final de uma gradação do conhecimento absolutamente submetido ao rigor da verdade científica, gradação que vai do “estudo dos corpos brutos, na química e na física”, passa pelo estudo dos corpos vivos, na fisiologia e na medicina, e “deve conduzir ao conhecimento da vida passional e intelectual”⁸⁰. Seu texto “Le roman expérimental” extrai uma teoria para o romance das ideias de Claude Bernard – importante médico e fisiologista da época –, em particular de sua obra *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale*. A teoria do romance que Zola vai promover surge então das palavras do próprio Bernard, mesmo que este ao escrevê-las não estivesse provavelmente pensando em literatura:

Na prática da vida, os homens nada mais fazem do que experiências uns com os outros. [...] Quando raciocinamos sobre nossos próprios atos, nós temos um guia certo, porque nós temos consciência do que pensamos e do que sentimos. Mas se nós queremos julgar os atos de um outro homem e saber as causas que o fazem agir, tudo muda. Sem dúvida, nós temos debaixo dos olhos os movimentos desse homem e suas manifestações que são, estamos certos disso, os modos de expressão de sua sensibilidade e de sua vontade. Além disso, nós admitimos ainda que há uma relação necessária entre os atos e a causa destes; mas qual é essa causa? Nós não a sentimos em nós, não temos consciência dela como quando se trata de nós mesmos; nós somos então obrigados a interpretá-la, a supô-la pelos movimentos que nós vemos e as palavras que nós ouvimos. Então nós devemos examinar (*contrôler*) os atos desse homem uns pelos outros; nós consideramos como ele age em determinada circunstância, e em uma palavra, nós recorremos ao método experimental.⁸¹

Não seria por acaso se nos pegássemos pensando que este método está parcialmente em ação em *Cidade de Deus*. No romance temos, a cada nota narrativa,

⁸⁰ Todos os trechos de Émile Zola, “Le Roman Expérimental” in: *Le roman expérimental* (Paris, Flammarion, 2006), p. 48, tradução minha.

⁸¹ Claude Bernard, *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale*, I, II, 1, citado por Zola, “Le romance expérimental”, op. cit., p. 54.

homens que se movimentam e manifestam sua sensibilidade e vontade. Poder-se-ia dizer que os personagens são estudos criativos desses movimentos e manifestações. Algo como o esboço das relações entre os atos e a causa desses atos também operam no romance, mas alguns elementos escapam ou excedem demasiadamente esse quadro teórico do romance naturalista. A figura do *juge d'instruction*⁸², que Zola postulou e utilizou como modelo para a prática narrativa, comportava tanto a dimensão moral – a dimensão do *juge*, que poderia desembocar num veredicto e que tinha como finalidade a própria justiça – quanto a dimensão da enquête, da investigação da realidade – a dimensão da *instruction* –, realidade das pessoas que a compõem, da língua que falam, do que fazem, do que pensam e do que tem a dizer: “Nós somos os *juges d'instruction* dos homens e de suas paixões”⁸³. Tal figura, como figura inquisidora residual no direito do ocidente – em particular no direito francês – tem como papel fazer investigações que no limite podem desembocar num julgamento. No geral ele “tem por missão realizar todo ato útil à manifestação da verdade”⁸⁴. Surge aqui o fundo moral da investigação, da enquête que ele leva a cabo. Talvez seja o caso de pensar, para o caso do nosso romance, a eliminação do caráter jurídico do *juge d'instruction*, fazendo-nos construir uma figura da pura instrução, da pura investigação e enquête, com a (consequente) *suspensão da dimensão moral*. Pois não se trata, em *Cidade de Deus*, de um plano, de uma hipótese concebida para uma experiência que deve prová-la ou desmentí-la, e muito menos da pretensão de se conhecer os fenômenos para então controlá-los. “Nosso papel de seres inteligentes é este: penetrar o *porquê* das coisas, para tornar-se superior às coisas e as reduzir ao estado de mecanismos obedientes”⁸⁵. O Naturalismo explicita assim a sua tentativa de submeter o romance ao projeto do Esclarecimento, este cujo ponto culminante seria o de tornar-se “mestre do bem e do mal”, regular, legislar sobre a vida e a sociedade depois de ter posto a nu, experimentalmente, o funcionamento de todos os seus fenômenos. Mas o desespero frio que o romance de Paulo Lins aos poucos vai instaurando na narrativa é justamente o de um mundo que escapa a toda legislação, para

⁸² Zola, « Le roman expérimental », op.cit., pp. 54-5.

⁸³ “Nous sommes les juges d’instruction des hommes et de leurs passions”. Ibid., p. 55.

⁸⁴ No original: “a pour mission de faire “tout acte utile à la manifestation de la vérité””. Tal como era definido pelo direito penal francês. Ver: <http://www.metiers.justice.gouv.fr/>.

⁸⁵ “Notre rôle d’être intelligent est là: pénétrer le pourquoi des choses, pour devenir supérieur aux choses et les réduire à l’état de rouages obéissants”. Zola, “Le roman expérimental”, op.cit., p. 66.

logo em seguida se aferrar a uma legislação outra, improvisada, gratuita, mas não escrita, aliás escrita pela própria narrativa ao lhe traçar os contornos. Se no início do romance os bichos-soltos ainda podem ser enquadrados com alguma perspectiva naturalista, das condições sociais e uma ou outra consideração que se aproxime da hereditariedade, a partir de Bené e Zé Pequeno essa perspectiva tende a se desfazer, a relação entre as classes passa por mutações e trocas inesperadas e a lógica do crime tende a se enraizar. A bem dizer, é no próprio Zé Pequeno que vemos se materializar o sonho naturalista de tornar-se o mestre do bem e do mal, o legislador de uma nova ordem, realização tão precária quanto a sua ascensão social. Mas na forma, ou na maneira de compor, do romance, vemos muito mais ação, e ação desenfreada, do que ‘condicionamento’, e o improvisado de formas é a maneira de captar e compreender essas ações na sua pluralidade simultânea.

Não custa lembrar aqui, nesse sentido, a clássica crítica de Adorno e Horkheimer, enquanto tentam definir o conceito de esclarecimento:

O mito converte-se em esclarecimento, e a natureza em mera objetividade. O preço que os homens pagam pelo aumento de seu poder é a alienação daquilo sobre o que exercem o poder. O esclarecimento comporta-se com as coisas como o ditador se comporta com os homens. Este conhece-os na medida em que pode manipulá-los. O homem da ciência conhece as coisas na medida em que pode fazê-las. É assim que seu *em-si* torna-se *para-ele*. Nessa metamorfose, a essência das coisas revela-se como sempre a mesma, como substrato da dominação.⁸⁶

Vemos que o projeto do romance naturalista se desmorona não porque não pôde se realizar, mas justamente porque se naturalizou. Com a lógica da guerra, aos poucos se vai impondo a lógica da eficiência e do resultado, longe do sonho de “estourar a boa”, tão cultivado na primeira parte do romance⁸⁷. Por outro lado, a própria narrativa trabalha com uma prosa que pode ser chamada, na maior parte do tempo, de eficiente, no sentido de uma transparência das ações e da psicologia das personagens, necessária

⁸⁶ Theodor Adorno & Max Horkheimer, “O conceito de esclarecimento”, *Dialética do esclarecimento* (Rio de Janeiro, Zahar, 1985), p. 24.

⁸⁷ “Estourar a boa” significa tirar a sorte grande no mundo do crime, a fantasia de conseguir muito dinheiro num só golpe – ou a golpes sucessivos – de modo a poder deixar o mundo do crime para trás e tornar-se alguém que se estabelece longe da favela, em geral no interior.

para o controle dos múltiplos focos narrativos que se sobrepõem. Os diálogos aparecem vivos e certos, costurando a cisão entre ação e pensamento com uma ginga própria. Ora, é aqui que podemos pensar uma conexão com a forma artística – ou mais especificamente através de modalizações dessa forma – que ganha na contemporaneidade a proeminente função de experimento e investigação:

[...] Estamos todos acostumados a dizer – e isso ainda significa alguma coisa – que nós vivemos numa sociedade que é ao mesmo tempo mais móvel e mais complexa, e portanto, em certos aspectos de forma crucial, relativamente mais incognoscível, relativamente mais opaca do que a maioria das sociedades do passado, ainda que também seja mais enfaticamente insistente, penetrante e mesmo determinante. E o opaco e o incognoscível que tentamos resolver, por um lado por estatísticas – que nos dá resumos e relatórios, resumos razoavelmente precisos e relatórios ainda mais precisos de como vivemos e o que pensamos – pode ser resolvido de outro modo, por um tipo de dramatização. Um mineiro e um trabalhador de usinas, um ministro e um general, um assaltante, um esquizofrênico e um gênio; uma casa geminada e uma casa de campo; um apartamento metropolitano e uma villa suburbana; uma pensão e uma fazenda na montanha: imagens, tipos, representações: o começo de um relacionamento, um casamento em colapso; uma crise de doença ou dinheiro, de deslocamento ou distúrbio. Não é apenas que tudo isso é representado. É que muito do drama agora *vê a sua função nesse modo experimental, investigativo*; encontra um assunto, um lugar, uma situação; e com alguma ênfase na novidade, em trazer um pouco daquele tipo de vida para o drama.⁸⁸

⁸⁸ No original: “[...] We are all used to saying that - and it still means something – that we live in a society which is at once more mobile and more complex, and therefore, in some crucial respects, relatively more unknowable, relatively more opaque than most societies of the past, and yet which is also more insistently pressing, penetrating and even determining. What we try to resolve from the opaque and the unknowable, in one mode by statistics – which give us summaries and breakdowns, moderately accurate summaries and even more accurate breakdowns, of how, we live and what we think – is offered to be resolved in another mode by one kind of dramatization. Miner and power worker, minister and general, burglar and terrorist, schizophrenic and genius; a back-to-back home and a country house; metropolitan apartment and suburban villa; bed-sitter and hill-farm: images, types, representations: a relationship beginning, a marriage breaking down; a crisis of illness or money or dislocation or disturbance. It is not only that all these are represented. It is that much drama now *sees its function in this*

O romance *Cidade de Deus*, de maneira geral, e os diálogos, em particular, manifestam esse caráter investigativo e experimental que o drama exerce na indústria cultural. Pode não ser exagero dizer que um dos grandes impulsos do romance seja justamente estar atento e captar, por um lado, fabular, por outro, a complexidade e a mobilidade social em jogo ao redor da bandidagem do conjunto habitacional. Complexidade e mobilidade que em certa medida se contrapõem não apenas a um tipo esquemático de representação dos pobres que vigeu por anos na literatura nacional⁸⁹ – e ainda vige na televisão e em outras formas culturais massificadas – mas à própria *imobilidade social* efetiva na qual a maioria da população do país fora mantida. Isso quer dizer que o impulso que caracteriza essa 'nova' função do drama chega e penetra em nossas formas culturais mesmo que as mobilidades sociais às quais ele respondeu – mobilidades que a modernização de pós-guerra tornaram possíveis – sejam aqui em grande parte neutralizadas, e a despeito da opacidade dessas relações terem aqui uma vigência correspondente. Deve-se dizer que por mais que os pobres tenham fundamentalmente permanecido na mesma situação de precariedade de sempre, ainda assim houve modificações e mobilidades sociais de fundamental importância, sendo justamente contra a opacidade destas que o romance ecoa o drama e sua nova utilidade. A terceira e última parte do romance, *A história de Zé Pequeno*, se inicia por uma longa e notável sequência – longa para os padrões da obra – que é puro diálogo, excetuando uma sucinta descrição dos gestos mudos do consumo de drogas que, entretanto, fornece o contexto geral das falas⁹⁰. Trata-se de um dos pontos altos do romance, portanto vale a pena reproduzi-lo:

- Busca-Pé sumiu!
- É.. Tá sumidão!
- O cara se destacou mermo, né?
- Pode crer!

experimental, investigative way; finding a subject, a setting, a situation; and with some emphasis on novelty, on bringing some of that kind of life into drama.”Raymond Williams, “Drama in a dramatized society” in: *Writing in society* (London, Verso, 1991), pp. 13-4, tradução minha.

⁸⁹ Para uma múltipla abordagem do assunto, cf. Roberto Schwarz (org.) *Os pobres na literatura* (São Paulo, Brasiliense, 1983).

⁹⁰ CdD, pp. 389-95.

- Só vejo ele passando...
 - Ele tá colado com aquele pessoal do Conselho de Moradores...
 - Ele virou retratista mesmo!
 - Pode crer!
 - Todo mundo que anda com ele é de faculdade. Se amarra nessa onda de política..
 - Eu conheço eles, rapá... São eles que fecha a rua aí, todo 1º de maio pra fazer manifestação aí, de trabalhador, anda fazendo uma porrada de reunião aí...
 - Conselho de moradores, né?
 - É isso aí...
- Ficaram algum tempo em silêncio.
- Busca-Pé era maior doideira!
 - Pior que é! - Risos. - Ele só mandava essa letra, né?
 - Pior que é! - Risos.
 - Será que ele fuma ainda?
 - Hã! Um dia eu encontrei ele, ali na escadinha do bloco dele, doidão.
 - Mas fuma no sapatinho, né?
 - Pode crer!

O nome de Busca-pé tem uma função inaugural não só nesse diálogo, mas em toda a terceira e última parte de romance, trazendo ao leitor aquele que é um dos personagens inaugurais da narrativa. O diálogo remete explicitamente à primeira abertura de página do romance, e o fato de que ele “sumiu” introduz certa temática passadista, como a fazer recordar ao próprio leitor certas personagens que já figuraram aqui e ali, numa espécie de retomada narrativa. Por outro lado, o afastamento da personagem é um sinal do fato de que o foco narrativo, ou os múltiplos focos narrativos que são tecidos pelo romance, tendem a se afastar do ponto de vista próprio a Busca-Pé, do qual já falamos um pouco antes quando do comentário da primeira nota narrativa. No que consiste esse ponto de vista? De certa maneira é um ponto de vista que tende a se aproximar do ponto de vista de uma classe média politizada, cujo chão de atuação pode até ser local, mas cujo horizonte de preocupações – políticas, intelectuais, artísticas – é claramente nacional, ou seja, tem como pauta a discussão nacional. Em certo sentido, Busca-Pé é realmente o *alter ego* do Autor, de alguém que pertenceu e ainda tem forte ligação com a Cidade de Deus, mas que conseguiu estudar, tornar-se universitário, politizando-se no caminho, além de poder trabalhar com algo que não é mais o trabalho rebaixado do favelado. Os personagens do diálogo – que até agora não sabemos ao certo

quem são – quase se ressentem desse distanciamento da personagem do universo deles – este cada vez mais sinistro – e acho que não seria errôneo apontar que esse diálogo ajuda a balizar a distância social não só entre eles e certa classe média politizada, mas entre eles e a bandidagem do tráfico, entre eles e a guerra emergente deste. A pergunta que se poderia fazer aqui então seria: qual é a parte deles na guerra civil em ascensão?

- Mas todo mundo sumiu!
- Ih, tá todo mundo aí, rapá!
- Tá nada rapá! Quer ver? Olha só: Dom Paulo Carneiro saiu da favela, acho que ele tá morando lá na Taquara, Vicente também rapou fora, Katanazaka também, Thiago... Tonho vazou pros Estados Unidos...
- Ih! Quem te disse?
- Marisol. Bruno e Breno tão aí, mas tão destacadão, o Paype casou...
- E Angélica?
- Também casou com um playboy lá do colégio dela...
- O último cara a dar um pega nela, aqui na favela, foi Aloísio...
- Ela era muito gostosa, né?
- Pode crer! Tem mais gente, quer ver? Éééé, todo mundo sumiu! Só quem tá na pista é a gente mermo... assim, que anda junto...
- Todo mundo se destacou...

Na sequência do diálogo, notemos como agora a passagem do tempo é pensada mais em relação ao núcleo mesmo das personagens brancas da favela – a *cocotada* –, parcela já bastante explorada pela segunda parte do romance (a que precede o diálogo em questão). A frase chave talvez seja a última que transcrevi no trecho: “Todo mundo se destacou...”, que vai além do sentido do indivíduo que se separou do grupo – como é mais ou menos comum em qualquer grupo de jovens – para implicar uma perspectiva de ascensão social, a maioria simplesmente deixando de morar na favela-conjunto habitacional – compreendendo até a possibilidade de uma vida no exterior –, casando, 'se destacando' dos antigos amigos. A pequena oposição inicial entre o “todo mundo sumiu” e o “tá todo mundo aí” configura uma tensão entre a sociabilidade jovem desfeita e o fato de que um ainda vê o outro, ou ao menos sabem do paradeiro um do outro. O próprio fato de que existe aqui uma memória de grupo, de que é possível lembrar com algum pesar a debandada da turma⁹¹ por n motivos, configura uma grande

⁹¹ Alba Zaluar chama essas turmas de “galera” e já desenvolve uma importante reflexão sobre a

diferença entre esses personagens – em sua grande maioria brancos – e a maioria negra cujos percalços compõem maciçamente as narrativas do livro. Não se trata propriamente de um problema de memória, mas, no limite, de um simples 'problema' de permanência física: em sua recordação dos companheiros de juventude, impressiona ao leitor atento que não haja ninguém morto, quando a morte é tão absurdamente onipresente do começo ao fim da narrativa. Por mais distantes que estejam os colegas para os dois cocotas que conversam, eles ainda assim permanecem na consciência, *vivos em algum lugar*, qualquer que seja. De forma que penso ser possível dizer que esse diálogo que serve de abertura para a última parte do romance tem um lugar mais estruturalmente determinado do que outras, do que a maioria das notas narrativas deste. No universo social abordado e posto em movimento por *Cidade de Deus*, a camada dos cocotas é aquela que, mais do que as outras, pode sustentar as ligações narrativas com todas as outras, porque de sua posição estratégica – estratégica inclusive para a própria narrativa – pode recordá-las, comentá-las, censurá-las, justamente por essa sensível e relativa distância do mundo à beira da morte que engolfa a maior parte das personagens. Digamos então que essa vantagem social é aproveitada pelo romancista como ponto de vista que permite resumir a narrativa, atar as suas pontas, tudo emoldurado pelos gestos do consumo de cocaína, que turbina e conecta os assuntos juntos com os reiterados “cumpádi”, “né”, hã-ram” e “é mermo, é”, marcas da oralidade que reforçam a concordância dos falantes e o sentimento de grupo. Percebamos também como uma longa conversação como essa é uma absoluta exceção nas narrativas que compõem o romance. Um eco do “falha a fala” do início? Ou antes um interregno para o “fala a bala”?

- E Pequeno, hein?

- Porra, cumpádi, ele tá foda... Foi ele que matou aqueles cara Lá em Cima ontem, ele e Biscoitinho... Eles tão matando pra caralho... ontem mermo eu tive com ele...

- A gente tinha que passar ele, cumpádi!

sociabilidade destas e das quadrilhas, principalmente no que tange ao seu papel no esgarçamento do tecido social. Cf. “Para não dizer que não falei de samba: os enigmas da violência no Brasil” in: Lília Moritz Schwarcz, *História da vida privada no Brasil* (São Paulo, Companhia das Letras, 1998, volume 4), principalmente pp. 290-304.

- Ele não, ele não mexe com a gente! Vamo passar o Boi, morou? Ele deu dois tapão na cara do Marisol lá no Cascadura Tênis Club...

- Vai bater logo essa rapinha?

- Tem quantos papel aí?

- Tem mais dez cumpádi!

- Dá pra gente brincar a noite toda.

- Então, bate logo o restinho desse, aí.

- Tem uma cachanga ali, perto do canal, cumpádi! Aí, de rico: de rico, mané! Aí, vinha eu a Xinu assim andando de onda, morou? A família todinha saindo pra praia, aí: deu uma vontade de cair pra dentro sozinho... Se tivesse um parceiro...

- Cacau, um dia, meteu três cachanga na Barra e no Recreio, se deu bem, cumpádi! Trouxe ouro, duas máquinas de tirar retrato fodaça, relógio, filmadora e o caralho!

- Ele também meteu a casa daquele jogador do Flamento, ali no bairro do Araújo...

- Foi ele e Nego Velho que meteu...

- Como é mermo o nome dele, hein?

- Sei lá, só sei que ele jogou no Flamengo... Trouxeram dois revólver, uma espingarda, uma porrada de troféu. Os troféu eles deram para a molecada do Lazer fazer torneio de futebol.

- Quase que eles arrumaram inquérito com Pequeno porque roubaram perto da favela, morou?

- É mermo, é?

- Pequeno mandou chamar eles lá e falou pra caralho... Camundongo Russo queria logo esculachar.

- Ele tá na maior marra, né?

- É, tem maior moral com Pequeno.

- Tem que passar ele também!

- Pô, cumpádi, bate essa porra direito!

- Tô batendo... essa aqui tá quase melando.

- Cacau morreu feio pra caralho! No dia que ele morreu, ele tava na praia com Leonardo, disse que ia no baile mais tarde e sumiu...

- Tu acha que foi o Rogério que mandou passar ele, mesmo?

- O que rola aí é que ele sacudiu a casa do Rogério atrás de ouro, mas só levou uma televisão. Rogério ficou sabendo que foi ele e passou o rodo!

- Quem diria que Cacau ia virar bandido, né? O cara bonitão, nunca morou na favela...

- Quem enturmou ele aqui?
- Patricinha Katanazaka... Ele e Ricardinho.
- Eles mora na Freguesia, né?
- Hã-ram.
- Ele era rico?
- Remediado. Mas só andava bonito.
- Virou maior cachanguista!
- Pode crer.
- O prato tá frio, mané!
- Esquentá lá.
- Me dá o fósforo, aí.
- Ali o isqueiro, ali na mesinha.
- Aquela parada tá firme, não tá?
- Depende do Tutuca, cumpádi! Ele falou que ia escoltar a cachanga.
- Ele ia lá hoje?
- Falou que ia e vinha direto pra cá.
- Só quero ver se ele vai vacilar.
- Vai nós cinco?
- Craro! Três entra e dois fica do lado de fora vigiando.
- Aquela pistola tá tinindo, cumpádi!
- É, deu um querosene nela, né?
- Não, passei óleo de máquina, querosene é o caralho!

Daniel aspirou sua trilha de cocaína, passou o prato para Rodriguinho, que aspirou a sua com avidez. Encheram dois pequenos copos de uísque, acenderam dois cigarros e continuaram:

- Depois que Bené morreu, Pequeno ficou mais endiabrado ainda, viu o que ele fez ali na Via Onze, mês passado?
- Marisol tava me falando assim por alto, eu não tava na favela, não. Mas como é que foi a parada mermo, hein?
- Neguinho viu Butucatu lá na Gávea entrando numa kombi... aquelas que faz lotada pra favela...
- Hã-ram.
- Então! Pequeno plantou ali na via Onze, com maior quadrilhão e tudo, quando uma kombi piava ele parava e dava geral...
- Ele é foda!
- Mas Butucatu não tava pegado pro caso daquele inquérito da mina que ele curraram?

- Fugiu cumpádi! Ele e Pança saiu saindo numa fuga que teve aí...
- Mas sabe o que eu vi dizer?
- Hã?
- Que ele tá garrado de novo. Que os homi garrou ele lá na Serrinha.
- E o Pança?
- Pança... Eu tive com a irmã dele um dia aí. Ela falou que ele não tão fumando, nem cheirando. Tá lá no interior de Minas, trabalhando com uns tio dele lá. Entrou numa, morou?
- Pode crer!
- E o Calmo?
- Calmo tá de rua. Tá de frente lá na Treze... Ele e Madrugadão...
- Aquela molecada da Treze é foda, eles roba à vera! Aquele tal de Terremoto é maior Juda, a gente tinha que passar ele também...
- A gente só vai pegar quem barbarizar a gente, morou?
- Pode crer.
- Esse uísque é gostosão, né?
- Marisol que me deu.
- Tá pegando aquela mina ainda?
- Fudi gostoso ontem! Botei ela pra mamar, depois comi o cuzinho dela...
- É mermo, rapá? Quando a gente come o cu de uma mulher, se ela não tiver ainda dado, ela só vai esquecer da gente quando outro comer e, se ela não der mais pra ninguém, ela nunca mais esquece a gente.
- Escutou o assovio?
- Hã-ram. Deve ser o Tutuca, espera ele assoviar de novo. Tutuca usou o código.
- Qualé, cumpádi? Tudo certo?
- Tá muito certo não, morou? O Boi barbarizou Marisol novamente na praia...
- Deu tapa na cara só porque Marisol não quis emprestar o camelo a ele... Maior safado!
- Eu nem sabia... Tava passando ali na praça, sabe o que ele mandou?
- Hã?
- “Cocota bota ovo depois que balança a bundinha na baile”. Depois falou assim: “Barbarizei Marisol na praia, dei o maior tapão na cara dele... pedi o camelo a ele, ele não me emprestou”.
- O próximo a cair vai ser ele!
- Tem que mandar uma mina mandar ele pra escama pra gente.
- Que mina?
- Minha mina leva ele.

- Outro cara safado também é esse tal de Israel. Matou um playboy ontem, ali nas lojinhas, à toa!

- É, eu fiquei sabendo... Bate um trilhão aí pra mim que cheguei agora, né, cumpádi?

- Trabalha lá você.

- Me dá a gilete aí. Tinha que apertar um baseado pra dar uma calmada. Essa brizola é de onde?

- Torneira.

- A boca dele tá vendendo pra caralho! Aperta um baseado aí, cumpádi.

- Dá um tempo aí, que de repente a gente fuma um.

- Mas como é que é essa história do Israel mermo, hein?

- Um moleque rapá... playboy... Acho que era lá do Pau Ferro. Chegou lá nos Apê perguntando onde era a boca, sabe qual é? Aí, Biscoitinho falou que tava endolando... Aí, o moleque foi ali nas lojinha, pediu um Coca e um maço de cigarro... Israel tá olhando ele... Doidão, cumpádi, doidão de goró!

- Quando ele bebe, ele adora arrumar arengação.

- O moleque pintosão, morou? Lourão, maior tatuagem assim no braço... Aí, ele acendeu o cigarro, colocou o isqueiro assim em cima do balcão e ficou ali na dele, tomando a Coca. Cumpádi! Quando ele foi pegar o isqueiro, Israel deu o maior tapão na cara dele, aí. Ele tava só olhando o cara de banda...

- Aí, ele tem bronca de cara pintoso, né?

- Quando o cara pegou o isqueiro, ele deu um pulo e plantou a mão na cara do playboy e mandou assim: “Quer roubar meu isqueiro? O isqueiro é meu”. O playboy foi falar que o isqueiro era dele, cumpádi! Ele deu de 9 na testa, aí: desfigurou o cara todinho!

- Dos três, o único resposta é o Vida Boa: não tira braba com ninguém, morou? Trata todo mundo na moral...

- Pode crer!

- Vamo passar o Boi?

- Tem que fazer a mina dar mole pra ele e levar ele pra escama, morou, cumpádi?

- É isso aí!

- Outro que tinha que morrer era esse tal de Biscoitinho...

- Vamos fazer uma lista negra? Vê ali debaixo se tem uma caneta, ali.

- Primeiro do Apê: Boi, Biscoitinho, Camundongo Russo, Buzininha e Marcelinho Baião...

- Mas não pode sujar, e quem ver morre também.

Sob a informalidade da conversa arma-se um estonteante cruzamento social, cuja lógica é de uma complexidade de deixar qualquer sociólogo perplexo. Podemos imaginar que o profissional da ciência social poderia talvez com alguma desenvoltura explicar cada um dos aspectos destacados pelo diálogo, mas dificilmente captariam a maneira como o escritor os entrelaçou a partir de uma bem determinada perspectiva, longe de científica porém tanto ou mais rigorosa que esta. A sequência do diálogo acima transposta começa abordando a série de assassinatos que Pequeno e seus comparsas cometeram, série que inaugura social e literariamente um novo ciclo, no negócio das drogas e no ímpeto narrativo⁹². A nova investida no negócio do tráfico, cujo movimento inaugural fora narrado anteriormente (na *História de Benê*), é rotamada aqui na conversação dos dois amigos, involuntária mas muito oportunamente desencadeando uma aproximação destes do universo criminoso, aproximação que se mostra ilusória com o avançar da conversa e a chegada de um terceiro: então não apenas descobrimos seus nomes – Daniel, Rodriguinho e Tutuca –, mas como esses 'cocotas' já estão até a cabeça mergulhados nesse universo – que inclui roubo de casas e assassinatos –, ainda que aparentemente a salvo das suas piores consequências. (A despeito do fato que o perigo os ronda e aterroriza: o episódio do belo rapaz louro que a troco de nada levou um tiro no rosto está aí para apontar a proximidade desse perigo). Evidentemente trata-se de algo temporário, uma vez que a guerra também entre eles já começa a fazer suas vítimas: o caso de Cacau, morto por aquele mesmo de quem havia roubado a casa. Mas as marcas de distinção também se fazem sentir: os 'bonitos' são sempre brancos⁹³; o revólver é tratado com óleo de máquina, ao invés do tradicional querosene dos bichos-soltos; e por que não dizer na própria forma de organização desses pequenos delinquentes brancos, fundada pela violência do grupo, pela afirmação de uma superioridade banal e sexista, mas sem a disposição e principalmente a necessidade dos seus pares negros de assumir o crime. O que o diálogo mostra de forma clara é essa sociabilidade relativamente protegida a que os três falantes têm acesso, a possibilidade

⁹² Essa matança desenfreada configura, no plano da organização do romance, uma espécie de centro da narrativa, um divisor de águas obsessivamente reiterado em diferentes notas narrativas, incluindo evidentemente o diálogo em questão. Trataremos dessa questão com mais detalhes no próximo capítulo.

⁹³ Um pouco à contrapelo (do ponto de vista) do restante do romance no qual a encarnação da beleza masculina será o próprio Mané Galinha, negro, e onde o próprio Capeta fora representado por um homem louro.

de incorrer no mundo do crime, gozar deste, sem pagar um preço tão alto quanto os demais, sem precisar assumir existencialmente a carapuça do 'bandido'. Eles arquitetam seus pequenos crimes à sombra, com gestos mudos paralelos ao próprio consumo de drogas, sem precisar se impor como bandidos, protegidos pela fachada branca de 'pessoas de bem'. Mas essas marcas de distinção convertem-se progressivamente em restos fossilizados das diferenças sociais, que se vão borrando, conforme o diálogo aproxima-se do seu final: a lista negra – lista dos que estão fadados a morrer, ela mesma passível de condenar a morte quem a vê, materialização última desse círculo do pequeno privilégio corroído de inveja e ressentimento. Talvez possamos até vê-la como uma espécie de alegoria distorcida do próprio romance, em particular da sua última parte, na qual a escrita quer coincidir com a morte: em um pelo próprio desejo de aniquilação, em outro pela fidelidade da letra ao objeto que já é pura pulsão de morte.

Uma incrível particularidade desse diálogo não está porém na situação isolada e pouco conhecida a ser explorada pela forma dramática – respondendo assim de certa forma à exigência dramática da unidade de lugar –, mas justamente na referência a muitos personagens num amplo espectro de tempo, o que explode o presente absoluto do drama em direção ao passado – que passou e é lembrado –, ao presente – sobre o qual se é informado –, e ao futuro – para o qual se faz planos⁹⁴. Com isso ele mostra a tendência que o romance tem para a estatística e para a análise das mudanças sociais – justamente o primeiro modo pelo qual Raymond Williams apontou a tentativa de vencer a opacidade e a incognoscibilidade da sociedade contemporânea. A maestria na condução do diálogo, o amplo espectro de ações e personagens coberto por ele, cumprem a função de ponte entre o mundo que se esboçou na segunda parte e o que dele sobrou para a continuidade da narrativa. Tudo isso torna essa passagem não apenas um dos altos momentos da obra como literatura, como também um dos mais estruturalmente necessários desta: junto com outras passagens chave do romance, ela forma uma espécie de espinha dorsal na multidão proliferante de narrativas, ela mesma composta de narrativas, performando sob forma de conversa uma confluência de diversos personagens esparsos do romance, encaminhando sequências, permitindo que o leitor tenha uma experiência do tempo passado – muito mais eficiente do que um tradicional e onisciente “passaram-se então alguns anos...” –, além de certa percepção

⁹⁴ Para uma conceituação breve, mas rigorosa, de drama, ver Peter Szondi, “O drama” em *Teoria do drama moderno* (São Paulo, Cosac & Naify, 2001), pp. 29-34.

do futuro. Algo estranhamente similar à primeira abertura de página do romance – uma das mencionadas passagens chave –, quando Barbantinho e Busca-Pé fumam um baseado “à beira do rio, na altura do bosque de Eucaliptos”⁹⁵, estranhamente porque o próprio obverso dessa cena por assim dizer primordial: no caso dos dois amigos adolescentes trata-se também de uma conversa pautada pelos gestos do consumo de drogas, mas de uma conversa paradoxalmente muda: Barbantinho e Busca-Pé conversam consigo mesmos, partilhando a solidão de suas elocubrações, tudo mediado pelo narrador onisciente, que lhes transcreve os pensamentos. Há apenas uma fala de discurso direto durante todo trecho, o “Vamos fumar mais um?” de um, seguido pelo “Hã-ram!”⁹⁶ concordante do outro, em claro contraste com o diálogo que vínhamos comentando – ele também uma abertura de página –, cuja regra é o discurso direto, e a exceção o narrador onisciente. Esse espelhamento das duas passagens tem como cerne o própria narrativa decorrida entre elas, além das futuras, antecipadas em certa medida nessa passagem já ao final da primeira abertura de página:

Era a guerra que navegava em sua primeira premissa. A que se fez soberana de todas as horas vinha para levar qualquer um que marcasse bobeira, lançar chumbo quente em crânios párvulos, obrigar bala perdida a se achar em corpos inocentes e fazer Mané Galinha correr, com o diabo do seu coração batendo forte, pela rua lá da Frente, levando uma tocha de fogo nas mãos para incendiar a casa do assassino de seu irmão.⁹⁷

Nada se sabe ainda de Mané Galinha aqui, ele surge como um desconhecido e assim permanece durante toda a primeira e a segunda partes do romance. O diálogo que vínhamos comentando é também portanto anterior ao episódio em que Galinha aparece pela primeira vez – excetuando-se essa pequena e talvez deslocada aparição no início mesmo da narrativa. Ele surge como um “belo rapaz” que tem o infortúnio de se deparar com a inveja de Pequeno, tendo de sofrer a humilhação e a vergonha de ver o próprio estupro da namorada, a quem o bandido já vinha há algum tempo espreitando. Só seremos apresentados a Manoel depois do incidente, através de uma tradicional *ficha de personagem*, cuja concisão e precisão para dizer o essencial o narrador a essa altura já

⁹⁵ CdD, p. 11.

⁹⁶ Ibid., p. 13.

⁹⁷ Ibid., p. 14.

nos acostumou:

Manoel trabalhava de trocador de ônibus, dava aulas de karatê no Décimo Oitavo Batalhão da Polícia Militar, terminava o segundo grau à noite num colégio estadual da praça Seca, jogava bola todo sábado à tarde, único momento em que ficava junto às pessoas de sua idade, porque não era de muito coleguismo. Gostava mesmo era de andar sozinho para evitar encrencas. Por ser considerado um rapaz muito bonito na favela, vivia cercado de garotas, até ganhara o apelido de Mané Galinha.

Mané Galinha é o último de um elo especial de personagens que vai de Barbantinho e passa por Busca-Pé: os três são negros para quem uma vida profissional e mais estável estava no horizonte do possível, apesar de todas as adversidades, que são palpáveis. São personagens que resistem ao mundo do crime, mas estão em crescente tensão com ele: Barbantinho e Busca-Pé consomem maconha, mas o primeiro deixará a droga e se converterá a algum cristianismo de periferia, enquanto o segundo se politizará e ingressará numa possível classe média, com melhor sucesso profissional. Galinha também é um cara esforçado, lutando contra as adversidades, que a todo custo mantém distância do mundo do crime, mas onde o destino fará cair cada vez mais fundo, inexoravelmente. Os três compõem, com avanços e recuos, uma gradação que tenta captar as variantes de possibilidade social real que os negros de uma grande cidade brasileira tem pra viver. Tanto Barbantinho quanto Busca-Pé ecoam os inúmeros maconheiros do conjunto, as amizades que serão desfeitas, a radical e singular individualidade de algumas personagens. Já Mané Galinha personifica o drama extremo do bom moço, disciplinado acima da média, que mesmo evitando ao máximo o risco da sociabilidade masculina – com a significativa exceção do futebol –, as “encrencas”, chafurda radicalmente na guerra mais chauvinista⁹⁸. Ele não tende à politização, talvez

⁹⁸ “Dentre as muitas casas que havia pra se esconder, Manoel estava na de Luís Pedreiro, que o deixara sozinho conforme desejava. Sentado num banco, as lágrimas se destroçavam no chão de cimento cru. A luz de quarenta watts mal iluminava a pequenina sala. O cheiro de fritura, as teias paradas. Porque não havia vento se manifestando, não havia ponteiro de segundo que ousasse caminhar. Tudo parado. Era um bandido, um matador, um formador de quadrilha, um desencaminhador de menores. E não fora pra isso que aprendera a orar quando criança, não fora para isso que sempre tinha sido o melhor aluno na escola, não fora para isso que se reguardara

como Barbantinho e ao contrário de Busca-Pé, que no entanto é menos disciplinado e era o único que cogitava entrar para o crime. Em oposição aos três, e retomando aquilo que chamei de efeito de espelhamento, espelhamento de fato estrutural na fatura da obra, *A história de Zé Pequeno* inicia-se com o diálogo dos dois cocotas brancos, logo três⁹⁹. Esse espelhamento, entretanto, torna visível a diferença entre personagens negras que não passam para o crime, ao invés disso perseguindo a cidadania ou o trabalho para o qual têm vocação, *versus* personagens brancas que passam para crime, ou cuja vocação é propriamente criminosa. E ao mesmo tempo toma-se consciência de que mesmo essa 'passagem ao crime' muda de um grupo para o outro: no caso dos cocotas essa passagem se dá não se dando, ou seja, até certo ponto é possível para estes voltar a normalidade e utilizar uma máscara de civilidade branca, ou, por outra, esconder melhor a sua atividade criminosa. Já quando é Mané Galinha que passa para o crime, a sua volta à normalidade da vida civil mostra-se – ao se enredar na lógica da guerra e de seus modos de financiamento – gradativamente impossível. Em ambos os casos, a motivação para o crime pode até ser a mesma – a vingança, seja ela individual ou coletiva –, mas o peso das consequências distinto. Para Galinha, uma vez tragado pelo *loop* impulsivo do ódio, o estrago é praticamente irreversível; no caso de Daniel, Rodriguinho e Tutuca, basta esperar o momento oportuno, não dar a cara para bater de frente, o que é de certa maneira um recuo em relação à sede de briga dos cocotas adolescentes. Por um lado, por mais que pressintamos a cisão entre brancos e negros no mundo narrativo de *Cidade de Deus*, o modo de nomear essa cisão não é de forma alguma ostensivo, nisso até certo ponto operando com uma precaução linguística própria a sociabilidade brasileira quando o assunto é a questão racial. Vemos que essa cisão incide sobre outros dinamismos

das amizades de rua. O curso superior em educação física havia ido para a casa do caralho, assim como a lua-de-mel com sua amada, depois de testemunhar o pênis de Pequeno na vagina dela feito retroescavadeira, o corpo do avô ensanguentado, a casa cheia de buracos de balas, a mãe de Filé com Fritas recolhendo os pedaços da cabeça destrocada do filho no asfalto quente. As lágrimas avolumaram-se. Sentia a desgraçada sensação de que não havia orado o suficiente para que Deus não o abandonasse e aquela fúria se identificando cada vez mais com cada poro de seu corpo. A noite foi em claro.” *CdD*, p. 457-8.

⁹⁹ O efeito de espelhamento ocorre até mesmo nesse detalhe, no qual às duas personagens iniciais soma-se uma terceira num segundo momento, o que corrobora a nossa intuição de que mesmo sem um horizonte de finalização, toda a “proliferação narrativa” do romance tem eficientes e programados móveis estruturais.

sociais e outras cisões, estes tão ou mais fortes do que aquela, bloqueando com isso qualquer tentativa simplista de explicação de antagonismos: há sempre os antagonismos geográficos ou de origem (seja em escala nacional ou local), os antagonismos entre bandidos e a polícia, entre homens e mulheres, entre bandidos e trabalhadores, antagonismos que se proliferam quando o antagonismo fundamental entre o capital e o trabalho passa para o segundo plano. A próprio desaparecimento desse antagonismo fundamental do plano da narrativa fundamenta por sua vez a proliferação de antagonismos. De modo geral, o romance mapeia permutas sociais desiguais e em múltiplas direções, uma das quais poderemos brevemente expor a seguir.

Há a partir de certo ponto uma intercâmbio que se estabelece entre a bandidagem que se está estabelecendo pelo tráfico de drogas e a juventude despolitizada da classe média baixa. A figura de Bené é o emblema desse intercâmbio. A tentativa da personagem fora basicamente conciliar a vida de “bacana”, de ostentação do brilho branco dos cocotas, com os imperativos pragmáticos exigidos pelo negócio do tráfico, cujos soldados usam as drogas como puro meio – seja para acumular e enriquecer, seja para se condicionar física e emocionalmente para a manutenção e prosperidade do próprio negócio. O mundo das drogas modernas é o seu denominador comum. Os cocotas ficam com a parte da experimentação e do consumo – pelo lado apologético –, e da doideira inconsequente, da bobagem sem sentido – do lado mais cético. Os bandidos vão com mais propriedade *usá-la*, de modo mesmo a problematizar a velha doxa naturalista das condições sociais que determinam os sujeitos: aqui é como se a própria *condição de bandidos* os obrigassem a um condicionamento de segundo grau, numa tentativa de reverter cotidianamente a sua situação de exceção, tornar possível a vida no limite da vida. O romance é exemplar para mostrar como a penetração das diversas vertentes e “ondas” da música *pop* se aliam ao uso de drogas numa nova configuração cujo impulso dionisíaco dialoga diretamente com as formas culturais do capitalismo avançado¹⁰⁰, e cujas consequências foram sentidas primeiramente lá: é sabido que “enquanto na França e nos Estados Unidos os crimes violentos, em especial o assalto e o

¹⁰⁰ Na literatura brasileira, talvez ninguém tenha explorado esses nexos melhor do que Reinaldo Moraes. Ver, por exemplo, seu *Tanto faz*, (Rio de Janeiro, Azougue, 2003), no qual o protagonista-narrador, Ricardo, se entrega a um hedonismo de drogas, *flânerie*, música/canção popular moderna, sexo, além de inumeráveis *soirées* em apartamentos de seus conterrâneos brasileiros – alguns dos quais também vivem de bolsa de estudos na Paris da virada dos anos 70 para os 80.

homicídio, começaram a aumentar rapidamente nos anos 60, chegando a dobrar no caso dos homicídios, no Brasil isso só foi acontecer no final da década de 70”¹⁰¹. Os cocotas são aqueles cuja subjetividade – fraca – foi inteiramente definida pelo novo hedonismo exportado pelo 1º mundo. São (mais) brancos, jovens e em geral menos pobres do que os outros, conjunção que os leva a desprezar as formas culturais nacionais ao mesmo tempo em que dependem de financiamento interno, nacional. Este eles vão buscar numa aproximação do mundo do tráfico – aproximação natural dada pelas drogas. O traficante, por sua vez, é em geral um negro favelado cuja formação foi a humilhação e o desprezo, buscando o reconhecimento pela relação social mais prestigiosa, o dinheiro, assim como pela força das armas, se não for só a sobrevivência de um emprego qualquer. O flerte de Bené com o mundo dos cocotas vem do desejo de partilhar daquele mundo da juventude hedonista, da não-miséria de nascimento, da *jeunesse dorée* mais próxima de seu próprio mundo. Esse intercâmbio, fartamente documentado n' *A história de Bené*, pressupõe, como fantasia, um concomitante afastamento do mundo da bandidagem, o que no limite aponta em direção de um mundo de exclusividade e de celebração amorosa:

Bené devorou o nhoque para ir comprar fazenda com a cocotada, decidiu que o grupo todo deveria vestir-se igual. Na verdade, tentava cada vez mais e mais parecer-se com os cocotas. Iriam a Botafogo comprar o pano. Quem faz compra no centro da cidade é pobre. Depois das compras iriam a Copacabana pegar um cinema e jantariam num restaurante da Gávea onde combinariam aos risos um acampamento ou uma noite no Dancin' Days, porque a onda agora era discoteca, os bailes de rock'n'roll já estavam em estágio terminal, a mídia investia nessa nova onda e todos tinham de segui-la, senão estariam por fora, eram paruaras, cafonas, caretas ou qualquer adjetivo do mesmo campo semântico.

Almoçaram e, de sobremesa, tomaram sorvete da Kibon diluído em Fanta laranja, estava na moda. Não poderia ser outro sorvete, somente o da marca Kibon, de Raul Seixas sobrara apenas o conceito de sociedade alternativa, uma utopia acalentada por ele em meio a tantos contra-sensos. O sonho de Bené era o de comprar um terreno onde tivesse água corrente, terra boa para o cultivo e pequenas casas de madeira para ele e os cocotas morarem. Era isso o que deveria fazer para viver ente pessoas de rostos límpidos por não conviverem cara a cara com a morte. Nunca

¹⁰¹ Alba Zaluar, “Para não dizer que não falei de samba: enigmas da violência no Brasil”, op.cit., p. 262.

pensavam em matar ninguém, embora gostassem de maconha como ele. Era esse o seu sonho: ganhar uma mina bonita, morar ente gente bonita e dançar discoteca até o fim da vida, numa boa. Nada daqueles crioulos com cara raivosa e sem dentes.

Olhou Camundongo Russo com certo desdém quando este revelou seu desejo de ir junto com a turma até Botafogo. Ponderou porque ele também era branco, seus cabelos, claros, faltava-lhe somente o porte físico, mas conseguiria se entrasse numa de malhar e pegar umas ondas. O linguajar não era promissor – falava muitas gírias, palavões demais –, mas isso não importava muito, porque o seu também não era. Saíram da casa de Katanazaka ligeiramente sérios a fim de fumar maconha em qualquer quebrada limpeza e partiram para Botafogo, numa alegria que não saberiam explicar.¹⁰²

Um segundo momento desse intercâmbio, mais avançado, pode ser flagrado através de uma nota narrativa cuja figura de centro é Mané Galinha, passagem exemplar da absurda condição na qual este se foi enredando. Ao perseguir Cabelo Calmo fora da Cidade de Deus e em direção a um pagode na Cruzada de São Sebastião, Galinha, convocado pelo cocota Fabiano, por um momento encanta-se com o brilho da Zona Sul:

Fabiano dirigia o carro vagorosamente e Galinha ia abaixado para evitar a polícia, pois acreditava que dois homens num carro chamariam a atenção dela. O sábado ia pela vinte de duas horas, céu de estrelas e lua quarto minguante. A agitação do baixo Leblon encantou Fabiano.

- Levanta aí, levanta aí... Olha só quanta mulher bonita! - disse, guiando vagorosamente.

Ficaram olhando as cores da noite que se dava ali, talvez aquilo fosse realmente a normalidade da vida, gente jovem como eles tomada por uma felicidade que eles havia muito tempo não sentiam. O carros, as roupas, as luzes... Acharam que nada no mundo era pior do que a pobreza, nem mesmo a doença. Pararam num sinal e um menino negro ofereceu-lhes um jornal já de domingo, Fabiano balançou a cabeça negativamente, o sinal abriu e Fabiano só deu a partida depois que os carros de trás buzinaram.¹⁰³

Aqui, não apenas fica evidente como Mané Galinha já não se limita à busca

¹⁰² *CdD*, pp. 352-3.

¹⁰³ *CdD*, p. 465.

direta da vingança contra Zé Pequeno, perseguindo um suposto aliado deste, mas também como a própria noção de normalidade passa a assumir os contornos do ideal de normalidade de um cocota... A cena é feliz e comovente ao intuir como o antigo Mané Galinha se entrelaça com o novo Mané Galinha: este agora sabe que é bandido e deve evitar a polícia, supondo como o antigo Mané Galinha que dois homens juntos – e não apenas dois homens, mas um homem branco e um negro juntos – são suspeitos (ele sempre evitava coleguismos, etc...). Oscilando entre essas dois eus, ele se suprime andando abaixado no carro. Ao erguer-se para ver as mulheres tal qual Fabiano o exortara, ele assume o universo ideológico do cocota, dos garotos brancos que seduzem as garotas com seus carros.

Talvez não seja inoportuno lembrar aqui de uma das teses centrais de Freud, d' *O mal-estar na civilização*¹⁰⁴ (*Das Unbehagen in der Kultur*), a de que “Os fenômenos da vida se esclareceriam pela atuação conjunta ou antagônica dos dois” – das duas pulsões: “ao lado de Eros, um instinto de morte”. Ou seja, a própria asserção de *éros*, dessa frágil civilidade sob a *História de Bené*, promove uma devastadora asserção de *thánatos*. Uma outra nota narrativa da *História de Zé Pequeno* pode nos fazer vislumbrar, por um momento, a radicalização dessa aproximação da bandidagem e da 'cultura' cocota, uma espécie perversa de síntese sociológica:

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

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

¹⁰⁴ Sigmund Freud, “O mal-estar na civilização” em *Obras Completas v.18* (São Paulo, Companhia das Letras, 2010), p. 86.

Antigamente, comentavam pasmados os moradores, somente os miseráveis, compelidos pelos seus infortúnios, se tornavam bandidos. Agora estava tudo diferente, até os mais providos da favela, os jovens estudantes de famílias estáveis, cujos pais eram bem empregados, não bebiam, não espancavam suas esposas, não tinham nenhum comprometimento com a criminalidade, caíram no fascínio da guerra. Guerreavam assim como Dé, por motivos banais: pipa, bola de gude, disputas de namoradas. As áreas dominadas pelas quadrilhas viraram verdadeiros fortes, quartéis-generais dos soldados, cujo acesso era dado a bem poucos; os que ignoravam esse fato viam-se expostos a humilhação pública, ao esculacho, por morarem em área desse ou daquele inimigo ou por serem amigos de um quadrilheiro também inimigo. A guerra, assim, tomou proporções maiores, o motivo original não significava mais nada.

A demarcação territorial exigia, para fugir do esculacho ou de coisa pior ainda, tal como a morte enganosa, que as quadrilhas recorressem a códigos diferenciados para a identificação do aliado e do rival. Presentes nas favelas desde os tempos áureos dos cocotas, as roupas de grife estavam começando a povoar o imaginário dos miseráveis. Aos 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.¹⁰⁵

Entre esses dois momentos de convergência entre o mundo da criminalidade e o dos cocotas, há entretanto um outro momento preciso que precisamos abordar, dada a sua função estrutural no centro do desenho narrativo.

¹⁰⁵ *CdD*, pp. 469-70.

Um centro da narrativa? Análise do segmento 10 de *A história de Bené*¹⁰⁶

Se tivéssemos que escolher uma cena do livro como central, uma para onde os acontecimentos anteriores se encaminharam e aquela de onde o resto da narrativa partiu – salvo os momentos avulsos que, na realidade do livro, são muitos –, então esse momento é a matança que Pequeno perpetua em série na beira do rio.

Lá nos Apês, tudo ficou agitado quando a notícia chegou através do próprio irmão de Bené. Ele deu a notícia e pediu um revólver a Pequeno.

- Tu não precisa de revólver, não, que tu não é bandido. Tu precisa é de dinheiro.

Em seguida virou-se e gritou:

- Camundongo Russo, pede lá ao Roberto Carlos dinheiro pra pagar a crônica e remédio pro Benedito.

No presente segmento, vemos o desdobramento dos acontecimentos da nota narrativa anterior, no qual Bené envolve-se numa briga de bar com dois homens e sai ferido¹⁰⁷. Interessante notar que mesmo havendo diferenças de lugar, tempo e personagens, o início de uma nova nota narrativa não é estritamente necessário, ou seja, a narrativa não seria fundamentalmente alterada se as duas notas em questão fossem uma só. Essa falta de motivação é, de certo modo e por um lado, índice de precariedade. Por outro, entretanto, capta – como se fosse – um ‘impulso’ narrativo diferente. Na nota anterior, narra-se o despreparo de Bené como bandido, mas também a sua facilidade para o convívio social e o prazer que ali encontra. Aqui, trata-se de narrar Pequeno como senhor de seu lugar, ao mesmo tempo em que a ausência de Bené e uma clara apreensão quanto a seu estado de saúde o deixam relativamente sem chão. O início, entretanto, marcado pelas duas falas acima transcritas, instaura Zé Pequeno numa posição senhorial, de mando e decisão: uma rígida partilha entre quem opta pelo crime e quem não é reforçada. No que se segue, entretanto, e como veremos, a firmeza das duas enunciações iniciais é como virada do avesso na confusão oral e mental do líder, não mais diretamente postas com travessões, mas descritas indiretamente e de maneira geral pelo narrador:

¹⁰⁶ CdD, pp. 223-4.

¹⁰⁷ CdD, pp. 222-3.

Depois que o irmão de Bené foi embora, Pequeno, meio confuso, falou de vários outros assuntos, enveredou, fala por dentro de fala, sem dar chance para diálogo e sem mencionar o nome de Bené no monólogo dos nervosos. Às vezes, ficava um longo tempo com o olhar esquecido num ponto qualquer e voltava expressando seu sentimento entronchado pelos acontecimentos, deu tiros para o alto mordendo os lábios, engatilhava e desengatilhava a pistola, ria sua risada fina, estridente e rápida sem o menor motivo, andou e desandou por todos os blocos de apartamentos, mandava um malandro qualquer apertar um baseado, dava tapas no rosto daqueles que achava ter cara de otário, demandou, várias vezes, uma oração da qual ninguém entendeu uma só palavra. No final da tarde, ordenou a Biscoitinho que comprasse dez quilos de carne de primeira e fez um churrasco nas imediações do Bloco Sete. Ninguém ousava fazer-lhe qualquer pergunta, somente ele falava naquele clima tenso, muitas vezes falava sozinho e ria depois de uma mudez prolongada, mandava os malandros comerem – pois nesse churrasco só bandido podia degustar a carne malpassada que eles comiam, cujo sangue escorria pelo canto da boca. Até mesmo o pessoal do conceito ficou excluído daquele churrasco que varou a noite.

É agora o narrador que se encarrega de narrar a confusão da personagem, enumerando suas ações de maneira a captar a frenética incoerência destas. A certa altura Pequeno ordena um churrasco, cuja fartura e contexto parecem descabidos. Lemos o segmento como que seguindo, também nós, a ordens, os mandos e os desmandos de Pequeno. Somos como seus soldados, mantidos mudos e na espera de algo, entretidos, nós com a narrativa, eles com a carne. Esta, mal passada, figura como um índice do próprio modo de narrar de *Cidade de Deus*, de seu imediatismo algo fisiológico que, mais para o cru do que para o cozido, tende a ocupar o primeiro plano. A exclusão do pessoal do conceito significa a exclusão de qualquer princípio civil que, como resultado da retirada de cena de Bené, deixa o terreno livre para as ações de Pequeno.

Meia-noite em ponto, sem dar satisfações, montou na bicicleta, pedalou forte, na direção lá de Cima. Andava ao léu por dentro da escuridão daquela noite sem lua, informou-se, em fonte segura, de todo o acontecido. Foi à casa de Ba e mandou que ela parasse o movimento das drogas sem dar maiores explicações, passou na Treze, onde grosseiramente e de arma engatilhada deu a mesma ordem a Sandro Cenoura, e voltou para Os Apês na mesma pressa em que saiu.

– Vamo cheirar brizola, vamo cheirar brizola...! Bandido tem que cheirar

brizola pra ficar ligado nas ideias... Pra não ficar de bobó nos trabalho! Bandido tem que cheirar, bandido tem que cheirar... – falava, e ria sua risada fina, estridente e rápida.

Assim termina o décimo segmento de *A história de Bené*. O seguinte narra a ação comandada por Pequeno, ação que é vingança de Bené e ao mesmo tempo estratégia de conquista das bocas, eliminação da concorrência e tomada de território. Ele é um dos poucos em que se esboça certa opacidade da narrativa, na qual, na enxurrada de ações confusas do bandido, testemunhamos alguma coisa que está e não está nelas. A ação que Pequeno está prestes a perpetrar é algo como um divisor de águas no romance, uma ação cujas consequências pontuam a narrativa desde o começo e reverbera na difusão do estado de guerra ao se aproximar do fim. Mas a excepcionalidade do trecho diz respeito a esse momento propriamente *existencial* do bandido, no qual ele deve não somente domar a dor e preocupação para com o melhor amigo, mas fazer disso uma mola propulsora para um objetivo que está muito além de uma vingança pessoal. E é então que a sua racionalidade até então basicamente movida pelo ganho, pela gana de “estourar a boa”, ou simplesmente fazer parar o sofrimento da necessidade sem trégua, converte-se numa racionalidade quase governamental, de pretensão soberana e de controle. O que conta para Pequeno já não é a utopia que vai do Trio Ternura aos cocotas, de se estabelecer através do dinheiro, o que significaria talvez viver em paz com os amigos ou a comunidade. Mais do que isso, o que move Pequeno é vontade de ter mais dinheiro do que todo mundo – mesmo que esse ‘mundo’ seja o da própria favela –, dinheiro que significa domínio e controle. Não é mais simplesmente ser “considerado” pelo “pessoal do conceito”, mas ter aliados, soldados, lacaios, seguidores leais ou, melhor ainda, que o temam. Visto desse ângulo, o dois grupos de falas que enquadram o segmento – um no começo, logo depois de brevemente apresentada a situação, outro na conclusão do trecho – encarnam, respectivamente, os dois espíritos, as duas racionalidades acima esboçadas. E, de fato, o segmento em questão possui certa centralidade porque permite perceber a articulação entre esses dois tipos de racionalidade: não se trata simplesmente de dois modos de sociabilidade mutuamente excludentes, uma vez que Pequeno alimenta os dois modos, mesmo que subordinando o primeiro ao segundo (tudo devendo se subordinar à sua vontade de onipotência). No primeiro grupo de falas, Zé Pequeno é o provedor camarada, a Providência velando pelo bem-estar de seus parceiros. Em sua fala final, ele é o general da morte, preparando o sangue-frio e o vigor cruel de seus homens para a tarefa de liquidação geral. O

churrasco que dá para os seus lacaios é um ponto ligado tanto ao primeiro quanto ao segundo momento. Como se sabe, a carne era, e muito provavelmente ainda é, no Brasil urbano, “um símbolo poderoso de prestígio social e riqueza”¹⁰⁸. Como nos lembrou Alba Zaluar, “comer carne todos os dias marca uma fronteira nítida que separa os pobres dos não pobres, e a carne passa a representar, na sua falta, a própria carência em que vivem”¹⁰⁹. É somente contra esse pressuposto que se pode medir o extravagante churrasco – de carne de primeira – de Pequeno. Está em jogo um condicionamento dos corpos que não está de forma alguma desconectado de uma forma de disciplina: “Bandido tem que cheirar brizola pra ficar ligado nas ideias.. Pra não ficar de bobó no trabalho!” Isso de certo modo dá a ver o fato de que o crime não mais simplesmente permite acesso a um mundo mais generoso em termos de consumo, mas transforma este em imperativo. Ser bandido portanto não é mais simplesmente *poder* consumir, gozar da produção de uma determinada sociedade, mas passa pela *obrigatoriedade* desse consumo excessivo, agora condição e autocondicionamento de um outro 'modo de vida', outro que o da malandragem, digamos, clássica.

Na nota narrativa que se segue a esta¹¹⁰, vemos a perpetração da matança propriamente dita. Seu final é de uma melancólica resignação misturada à natureza – esta cujas imagens são amiúde usadas para marcar momentos de passagem –, fechando um ciclo dentro do romance ao remeter explicitamente à sua própria cena inicial:

A chuva tomou novo impulso, seus pingos ricocheteavam nos telhados como rajada de metralhadora. A água lavou as manchas de sangue na beira do rio, apagou as velas em torno do corpo de César Veneno.

- Mas não tem importância se tudo que vem do céu é sagrado! - disse sua mãe depois de rezar um terço e desistir de manter as velas acesas.

E, mais que tudo, as águas desceram para chorar por Busca-Pé e Barbantinho nesse dia em que saíam do casarão mal-assombrado e fumavam um baseado na beira do rio à altura do bosque de Eucaliptos.¹¹¹

¹⁰⁸ Alba Zaluar, “Os trabalhadores em sua famílias: trabalho e pobreza” em *A máquina e a revolta* (São Paulo, Brasiliense, 2000), p. 105.

¹⁰⁹ Idem.

¹¹⁰ Trata-se da 11ª nota da *História de Bené*, CdD, p. 224.

¹¹¹ Ibid., pp. 226-7

A política da ficção

A descrição – naturalista, mas não só – passou a ser o problema da narrativa romanesca tanto para a problemática do efeito de realidade (*l'effet de réel*) de Barthes¹¹² quanto para a estética lukácsiana de “Narrar ou descrever”¹¹³. O estatuto dado por Barthes à descrição excessiva é a de sobrevivente, estando assim de acordo com “o desprezo modernista pelos objetos inúteis que ficam no caminho da organização estrutural da obra de arte”¹¹⁴, ele também uma espécie de eco do esquema lukacsiano no qual a descrição virtuosística vem substituir e emperrar a verdadeira narrativa. Para a ideologia estrutural-modernista, esse zelo descritivo significaria uma presença incondicional, a do real *comme tel*, na sua dimensão propriamente inútil e insignificante. Configura-se então uma oposição “entre a “estrutura” e o “ocioso” ou as “inúteis anotações do real””¹¹⁵, repondo uma crítica muito mais antiga que Rancière vai mostrar já estar em operação com Barbey d’Aurevilly e suas críticas à narrativa de Flaubert:

[...] Não há um livro ali; não existe essa coisa, essa criação, esse trabalho de arte constituído por um livro com desenvolvimento organizado [...]. Ele escreve sem um plano, indo adiante sem uma visão total preconcebida, não sabendo que a vida, na sua diversidade e na desordem aparente dos seus caprichos, é dotada de leis lógicas e inflexíveis [...] é um arrastar-se entre o insignificante, o vulgar e o abjeto pelo único prazer de deixar-se estar.¹¹⁶

Ora, pensando no que concebemos hoje como sendo o romance de Flaubert, tal crítica parece um tanto descabida. No entanto, ela se torna pertinente quando pensada no quadro do que seria a teoria do romance anterior a Flaubert, a da vigência

¹¹² Roland Barthes, “L’effet de réel” em *Le bruissement de la langue* (Paris, Seuil, 1984), pp.179-87.

¹¹³ Georg Lukács, “Narrar ou descrever”, cit., pp. 43-94.

¹¹⁴ Jacques Rancière, “O efeito de realidade”, em *Novos Estudos CEBRAP* nº 86, março de 2010, p. 76. No que se segue, sigo de perto os argumentos deste ensaio (pp. 75-90 da revista) percuciente do autor, tentando extrair dele consequências para o nosso percurso. Cf. também, do mesmo autor, *La politique de la littérature* (Paris, Seuil, 2007).

¹¹⁵ J. Rancière, “O efeito de realidade”, cit., p. 77.

¹¹⁶ O trecho é da autoria de Barbey d’Aurevilly, citado por Rancière, *ibid.*, mas sem indicação de obra.

hegemônica – pelo menos na França – dos princípios que estruturam a lógica clássica da representação tais como a noção de obra como totalidade orgânica, de partes subordinadas ao todo e enfeixadas na unidade de uma forma¹¹⁷. Essa crítica, que não era isolada, denunciava nessa prosa a “fascinação pelo detalhe e a indiferença quanto à significação humana das ações e dos personagens, que o fazia dar às coisas materiais a mesma importância que aos seres humanos. Barbey d’Aurevilly resumia” essa crítica “dizendo que Flaubert carrega suas sentenças adiante como um trabalhador carrega suas pedras numa carriola”¹¹⁸. Ou seja, a crítica reacionária mirou o alvo, atirou, e de certo modo foi mais certa do que a crítica posterior. Ao atacar a desarticulação operada pela prosa flaubertiana, essa crítica não apenas anunciava o seu desespero por ver ruir um espaço ficcional “criado por uma clara hierarquia social estratificada”¹¹⁹, como também lhe dava uma chave interpretativa através dessa imagem de petrificação da palavra e da ação humanas¹²⁰. Para eles, a “petrificação” da linguagem era a marca da democracia dos novos tempos: “Flaubert tornava todas as palavras iguais do mesmo modo que ele suprimia toda hierarquia entre temas nobres e vis, entre narração e descrição, primeiro plano e pano de fundo, e finalmente entre homens e coisas”¹²¹. Uma tal igualdade forjada na forma traduz um desprezo ou, de modo ainda mais forte, uma *indiferença* tão grande em relação a toda mensagem, que acaba por fazer tabula rasa de todo engajamento político, de toda necessidade de argumentação, encarnando assim a própria democracia. Em relação ao paradigma clássico, o modo democrático é aquele no qual o que antes era significativo e o que era insignificante – tanto literária quanto socialmente – são tratados de maneira igual: eles passam a ser “igualmente importantes ou igualmente insignificantes”¹²². Daí a veemência – hoje quase incompreensível, se

¹¹⁷ Ibid., p. 78.

¹¹⁸ J. Rancière, “Politique de la littérature” in: *Politique de la littérature*, op.cit., p. 16. Tradução minha. No original : « Barbey d’Aurevilly résumait leur critique en disant que Flaubert poussait ses phrases devant lui comme un terrassier pousse ses pierre dans une brouette ».

¹¹⁹ “O efeito de realidade e a política da ficção”, ibid., p. 78.

¹²⁰ Petrificação que foi lida por Jean-Paul Sartre como um sintoma político de antidemocracia militante por parte de Flaubert. Cf. “Qu’est-ce que la littérature?” in: *Situations II* (Paris, Gallimard, 1948), p. 172. O contrário, enfim, do que vai argumentar Rancière, cujo percurso continuamos a seguir de perto.

¹²¹ “Politique de la littérature”, cit., p. 17.

¹²² “O efeito de realidade e a política da ficção”, cit, p.78.

não fosse atual – de uma crítica que ainda espera das obras uma organicidade e uma pretensa correspondência das partes com o todo.

Algo do choque do que representou a emergência desse novo tipo de romance – o romance *realista*, cujo modelo máximo é o próprio Flaubert – no século XIX ecoa em *Cidade de Deus*. Esse choque, entretanto e por sua vez, ecoa algo da emergência da própria Literatura enquanto tal. O público que lia Balzac e Flaubert é um público não especificado, porque a literatura – tal como ela emerge a partir da virada do século XVIII para o XIX – “é o reino da escrita, da palavra que circula fora de toda relação de destinação determinada”¹²³, ou seja, e de forma já estabelecida, da escrita como mercadoria cujo destino é o mercado. O pressuposto para ser seu consumidor é a alfabetização e a popularização de bibliotecas, que de resto avançavam a passos largos na Europa Ocidental¹²⁴. A literatura e os respectivos sistemas literários nacionais passam ao primeiro plano com isso que Rancière chama de “a democracia da escrita” (*la démocratie de l’écriture*). A democracia da escrita é o império da palavra como pedra – daí a imagem dos romancistas trabalhadores a carregar suas frases –, da palavra ao mesmo tempo muda e tagarela que rompe com a distinção tradicional dos senhores – dos príncipes, dos magistrados, dos generais, dos líderes religiosos e oradores que detêm a palavra em ato – e dos ‘escravos’ – entre aspas, mas nem tanto –, daqueles cuja voz é ruído, lamento ou baixeza indigna. A palavra errante da literatura, nesse sentido, não é sustentada pela posição do mestre, de modo que pode ser apropriada por quem quer que seja que com ela entre em contato, seja imaginariamente, fazendo crítica ou tornando-se por sua vez escritor. Ela tende a abolir com isso a separação entre o reino da ação – daqueles que deliberam, decidem, o reino da *política* como tal – e a esfera da vida nua¹²⁵, o da pura sobrevivência e reprodução. Quem no Brasil se aproximou, mais do que ninguém, do estudo da constituição da literatura enquanto tal, sem é claro chamá-la de “novo regime da escrita”, foi Antonio Candido. A *Formação da literatura brasileira* é o estudo máximo da emergência da *literatura como sistema* no Brasil¹²⁶. O

¹²³ “Politique de la littérature”, cit., p. 21.

¹²⁴ Ian Watt, “The reading public and the rise of the novel” in: *The rise of the novel* (Chippenham, Pimlico, 2000).

¹²⁵ Giorgio Agamben, *Homo sacer – O poder soberano e a vida nua* (Belo Horizonte, UFMG, 2002).

¹²⁶ Antonio Candido, *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos* (Rio de Janeiro, Ouro sobre Azul, 2007).

primeiro capítulo de sua famosa *Introdução* dá seus denominadores comuns: “a existência de um conjunto de produtores literários, mais ou menos conscientes do seu papel; um conjunto de receptores, formando diferentes tipos de público, sem os quais a obra não vive; um mecanismo transmissor, (de modo geral uma linguagem, traduzida em estilo), que liga uns a outros”¹²⁷. Como se vê, tais denominadores comuns são mínimos denominadores comuns, de modo que talvez fosse legítimo nos perguntar: até onde um sistema literário pode se formar com um conjunto mínimo de receptores, mais especificamente de leitores, a ponto de constituir uma literatura? Por mais que a França fosse o modelo literário por excelência para os escritores e intelectuais brasileiros nos “momentos decisivos” estudados por Candido, estávamos longe de constituir uma massa de leitores¹²⁸. Aspirava-se às formas da literatura moderna – principalmente no romance – mas carecíamos dos seus pressupostos. Daí a força da categoria do *empenho* na reconstituição do processo formativo de Candido, o avesso mesmo da *indifférence* fundamental de Flaubert. A preocupação aqui, de todo modo, nunca pareceu recair muito sobre o público leitor, estando muito mais concentrada no “desejo dos brasileiros de ter uma literatura”¹²⁹. Ao invés de um novo regime de escrita no qual tanto o escritor como o leitor eram qualquer um – uma radical indiferença captada entretanto pela forma romanesca do *autor* Flaubert –, aqui “surtem homens de letras formando conjuntos orgânicos e manifestando em graus variáveis a vontade de fazer *literatura* brasileira”¹³⁰. A democracia deles era um privilégio aqui. A destruição da organicidade deles fundamentava certas comunidades senhoriais nossas. De modo que podemos nos perguntar: em que medida essas comunidades se davam ao luxo de promover a literatura *brasileira*? Que relações poderíamos traçar entre o conceito de formação literária e a emergência da nação brasileira? E, finalmente, quais serão as consequências dessa discussão para a compreensão do que está em jogo no *fenômeno Cidade de Deus*?

¹²⁷ Antonio Candido, “Literatura como sistema”, in: *Formação da literatura brasileira*, cit., p. 25.

¹²⁸ E ainda estamos. Cf. Antonio Candido, “Perversão da Aufklärung” in: *Textos de intervenção* (São Paulo, Duas Cidades/34, 2002).

¹²⁹ “Literatura como sistema”, op. cit., p. 27

¹³⁰ Ibid., p. 26. Itálico no original.

Interregno: Antonio Candido e a Nação

I

Se não é mais nenhum segredo que Antonio Candido – e não só pela vastidão e importância da obra, mas também pelo constante lastro de empenho político – pode ser comparado a uma espécie de espinha dorsal do pensamento brasileiro ao longo do século XX, não seria tanta perda de tempo assim sondar alguma coisa que seja de sua experiência crítica através da categoria da nação, esta cuja generalidade e alastramento geopolítico extraordinário obedeceu, ou antes deu forma às sucessivas ondas de modernização que moldaram – bem ou mal – o mundo tal como ele é¹³¹. Para tal convocaremos a ajuda de Benedict Anderson, historiador inglês especialista em sudeste asiático, cuja obra *Imagined Communities* – um Acontecimento mesmo no âmbito da famosa historiografia britânica – transformou e deu novo impulso ao estudo do nacionalismo seja onde for¹³². Apenas um exemplo bastará para mostrar como o projeto crítico de Antonio Candido está afinado a e consciente de certas coordenadas históricas que especificam o surgimento e o desenvolvimento da forma nação.

Em “Literatura de dois gumes”, um texto originalmente – março de 1966 – lido em forma de palestra na Universidade de Cornell, o crítico fornece um rápido esboço histórico no qual a literatura latino-americana – a brasileira, de onde vem os exemplos, em especial – surge sob forma de *imposição*¹³³ da cultura europeia tanto às populações

¹³¹ Ou era, para aqueles cuja categoria de nação nada mais explica do mundo atual – será mais um exemplo da coruja de Minerva hegeliana? Creio, porém, que mesmo que a forma nação tenha sofrido inegável arrefecimento, nada pôde ainda substituí-la enquanto forma político-organizacional fundamental, de modo que esta não perde a sua validade mesmo que perdendo talvez o comando do processo.

¹³² Cf. Benedict Anderson, *Imagined Communities* (Edição Revisada, London/New York, Verso, 2006). A primeira edição é de 1983. Para uma relação de obras contemporâneas e sucedâneas de relevo sobre o tema do nacionalismo, todas de língua inglesa, cf. o “Preface to the second edition”, na edição citada acima.

¹³³ Antonio Candido, “Literatura de dois gumes”, *A educação pela noite* (São Paulo, Ática, 2003).

nativas e às importadas da África – resumidas sob o nome de “culturas primitivas” – e ao mesmo tempo como *adaptação cultural* da civilização europeia, articulação explicitamente dialética, como se vê e, aliás, como o próprio crítico o diz na abertura. Se na leitura das obras e no mapeamento da vida literária do período colonial até o século dezoito o crítico encontra um predomínio da “ideia conformista que a empresa colonizadora foi justa e fecunda, devendo ser aceita, louvada como implantação dos valores morais, religiosos e políticos que reduziam a barbárie em benefício da civilização”¹³⁴, ao final deste século “este ponto de vista já estava sendo questionado”¹³⁵. Questionamento que seria melhor compreendido como um acirramento de uma contradição que está no cerne da empresa colonizadora e foi expressa nos termos de “civilização versus barbárie” pela literatura – como talvez num primeiro momento não pudesse deixar de ser, uma vez que esta última era ela mesma a quintessência do polo civilizador –, mas que progressivamente assumia uma ambiguidade fundamental, uma vez que a imposição cultural era também – e sua efetividade simbólica dependia disso – *adaptação ao meio* americano: os meios expressivos europeus se adaptavam às necessidades de expressão do homem culto numa terra inculta. E aqui acrescentaremos: e que deveria nela permanecer. A insistência de Antonio Candido com relação ao amor e carinho que os escritores nutriam pela terra, por inculta que ela pudesse ser, trai de certa maneira certo impedimento de se constituir uma classe dominante nativa que tivesse livre acesso a todo o reino português – pelo menos a princípio. A própria *restrição* da classe dominante – que viria a ser brasileira – e de seu poder político aos domínios de além-mar cria a necessidade de definir o País (enquanto territorialidade), este distinto da Metrópole não pelo fato de ser uma colônia – de resto uma entre outras – mas pelo fato da sede do Reino *não ser aqui*. Uma das descobertas fundamentais do historiador inglês diz respeito ao fato de que a ideia de nação tem origem nas terras americanas, o que constitui uma extraordinária exceção a um senso comum historiográfico que pensa como se todas as formas sociais americanas fossem importadas da Europa¹³⁶. Em outras palavras, digamos que os primeiros esboços de resistência ao sistema colonial implantado pela coroa portuguesa, e não pela nação portuguesa – que não existia –, assumem forma nacional, como aliás em outras unidades

¹³⁴ Ibid., p. 167

¹³⁵ Idem.

¹³⁶ Cf. Benedict Anderson, “Creole Pioneers”, opus cit., pp. 47-65.

administrativas da futura América Latina e anteriormente ainda nas treze colônias da Nova Inglaterra, gérmen dos Estados Unidos. Tal forma nacional é impulsionada pelo advento do Iluminismo – momento chave da civilização ocidental, em particular para o nosso Crítico – e da Revolução Francesa, evento decisivo na passagem de uma cosmovisão de ordem divina para a de um estado *soberano*, e soberano na medida em que se liberta daquela ordem mesma. “No caso do Brasil – mero apêndice da Metrópole – é necessário assinalar qual o significado e a influência das tendências arcádicas, no sentido amplo definido inicialmente, que engloba Classicismo e Ilustração. Começando pelo fim, podemos dizer que elas forneceram bons elementos para constituir a sua literatura e incorporá-la à cultura do Ocidente”¹³⁷. Se não estou enganado, Antonio Candido então situa a emergência – mesmo que embrionária – da “vontade dos brasileiros de ter uma literatura” nesta incorporação-adaptação, polemicamente “sequestrando” o Barroco e tudo mais para então devolvê-los – onde de fato pertencem – à literatura colonial-portuguesa. Há certa confusão porque – a crer na aposta interpretativa de nosso Autor – a emergência da literatura brasileira se dá concomitantemente à emergência do sentimento de nacionalidade. Mais do que isso, não se trata de ver na literatura brasileira a própria expressão primitiva desse sentimento? Se Benedict Anderson define a nação como uma *comunidade imaginada*, qual estrutura simbólica poderia permitir a objetivação e expressão mais fina dessa imaginação comunitária? A resposta – sem bem a encaminharmos – estará no conceito de *literatura como sistema*, através do qual uma literatura propriamente dita é definida em oposição a simples *manifestações literárias*¹³⁸: “é com os árcades mineiros, as últimas academias e certos intelectuais *ilustrados*, que surgem homens de letras formando conjuntos orgânicos e manifestando em graus variáveis a vontade de fazer *literatura* brasileira”¹³⁹. Mas como construir essa literatura se a nação brasileira como tal não existia? Salvo engano, a resposta é que, de meados do século de XVIII até um pouco depois, *(o sentimento d)a nação brasileira existia fundamentalmente na literatura*, e portanto o que Antonio Candido descreve como o início da formação da literatura brasileira é nada menos do que o início da nação mesma.

Mas recapitulemos alguns passos. Dizíamos logo a pouco como Antonio

¹³⁷ Antonio Candido, “A presença do Ocidente”, *Formação da Literatura Brasileira*, cit., p.70.

¹³⁸ Antonio Candido, “Literatura como sistema”, cit., p.25-7.

¹³⁹ Ibid., p. 26, **negrito do autor**.

Candido interpretava o século XVIII “brasileiro” como “uma fase de amadurecimento no processo de adaptação da cultura e literatura”¹⁴⁰. Adaptação que decorre de uma imposição cultural específica, ou mesmo está em relação dialética com ela. Notemos todavia que a maneira como ele resume essa relação não implica em rupturas drásticas, se não num certo acomodamento bem especificado:

Por isso as obras que mais desejam acentuar e reforçar a ordem política e cultural dominante são, ao mesmo tempo, as que utilizam as sugestões locais com maior carinho e discernimento, acabando por parecer à posteridade que afirmavam as nossas peculiaridades e sentimentos contra a superimposição externa. *É que esta se tornara em grande parte adaptação, e a literatura, no conjunto da herança cultural portuguesa, ia passando para o controle dos novos grupos dominantes, sempre como fator de uma unidade, uma continuidade e uma consciência do real que se ajustavam aos seus interesses e aos seus desígnios.*¹⁴¹

Não conseguiríamos dizer melhor como o ritmo – aliás uma das especialidades do crítico – da *transferência* do poder e da adaptação “carinhosa” ao meio se sobrepõem às tentativas de soberania nacional¹⁴² – estas na esteira das revoltas nas Treze Colônias e em consonância com o estouro da Revolução Francesa¹⁴³. Ora, o que se passa no resto

¹⁴⁰ “Literatura de dois gumes”, cit., p. 168.

¹⁴¹ Idem, negrito nosso.

¹⁴² Que estas existiram, não há dúvida. Não é à toa que a configuração social mais urbana das cidades mineiras e a história singular do complexo Olinda-Recife, que vão na contramão dessa tendência, desembocam em movimentos nativistas, brutalmente espatifados. Cf., para o primeiro caso, Gilda de Mello e Souza, “A estético rica e a estética pobre dos professores franceses”, em *Exercícios de leitura* (São Paulo, 34, 2009), p. 29, e para o segundo, Francisco de Oliveira, “A cidade da Revolução” em *Noiva da Revolução* (São Paulo, Boitempo, 2008), pp. 93-112.

¹⁴³ Cujas verdadeira consonância se dá a ouvir com a Revolução Haitiana – esta que realiza não só a temida (pelas classes *criollas* do que seria o México, a Venezuela e o Peru) e pioneira revolução de escravos negros na América, como abole utopicamente a divisão Metrópole e Colônia nos extraordinários processos revolucionários nos quais os haitianos de Toussaint L'Ouverture são recebidos como *iguais entre iguais*. Cf. Slavoj Zizek, “Why cynics are wrong”, in: http://www.lacan.com/article/?page_id=3. Para uma apresentação - bem melhor do que esta - das ideias de Anderson, Cf. Paulo Arantes, “Nação e Reflexão” em *Zero à esquerda*

da América *de las Españas* é de fato o oposto. Tentemos seguir – de forma drasticamente abreviada – o esquema histórico-lógico montado por Benedict Anderson para as colônias espanholas¹⁴⁴.

Tendo o déspota esclarecido Carlos III, que reinou de 1759 a 1788, intensificado de tal maneira as medidas de controle e exploração das colônias que se pode falar de uma “segunda conquista” das Américas, a única transferência de poder concebível – para a fúria dos *criollos* das classes dominantes locais – dizia respeito à pesada imigração de *peninsulares* que vinham aumentar ainda mais a centralização das hierarquias administrativas¹⁴⁵. Estas se organizavam e distribuía em unidades administrativas tão várias e separadas umas das outras quanto de fato vieram a ser as respectivas nações que delas se originaram. A situação de cada uma das classes dominantes *criollas* na unidade administrativa na qual era *nascida* era de restrição tanto horizontal – elas não poderiam aspirar a ocupar cargos, nem ao menos correspondentes ao seu, fora de sua própria unidade de pertencimento –, quanto vertical – ou seja, não poderiam de forma alguma pretender ocupar um posto em Madrid ou mesmo em qualquer província europeia sob o jugo do rei da Espanha¹⁴⁶. O ponto máximo ao qual os membros das respectivas classes dominantes podiam aspirar era a própria capital da unidade administrativa que lhes dizia respeito, capitais essas que correspondem grosso modo às capitais dos estados-nação ainda hoje. A esse movimento, imobilizado no interior de sua própria unidade, corresponde inúmeros outros movimentos de seus semelhantes cujo ápice visado, a estadia final, por assim dizer, era comum, assim como a experiência coletiva da desimportância de seus respectivos locais de origem. Benedict Anderson descreve esse movimento como uma espécie de peregrinação *criolla* (*creole pilgrimage*¹⁴⁷), no caso uma secularização das peregrinações religiosas que podem ser

(São Paulo, Conrad, 2004).

¹⁴⁴ B. Anderson, “Creole pioneers”, opus cit., pp. 47-65.

¹⁴⁵ Ibid., p. 50.

¹⁴⁶ Ibid., p. 56-8. Contribuía para isso o surgimento das ideologias racistas correspondentes ao controle político, a partir das quais o sentido da miscigenação – com o nativo ou o negro – passa a ser cada vez mais negativo, conotando... primitivismo, se não impossibilidade de exercer qualquer alta função “civilizada”. Não por acaso isso é determinante na experiência intelectual de Silvio Romero, que é como que o ponto de partida do projeto acadêmico de nosso Crítico.

¹⁴⁷ Interessante notar como a origem do conceito de “peregrinação” – chave fundamental para a explicação de Anderson – vem da antropologia britânica – mais especificamente de Victor

datadas do estabelecimento das monarquias absolutistas europeias. Como nestas, há o surgimento de uma nova classe de funcionários reais, cujo poder abstrato provinha diretamente da vontade monárquica, e fora desta nada significava. A novidade era que seu poder provinha do talento, e não do nascimento – exatamente como acontecia com os funcionários *criollos*, com a diferença, importante, que estes se constituíram como grandes proprietários de terra. As suas peregrinações, antropológicamente redefinidas como experiências criadoras de sentido, poderiam até chegar a Madrid – esta sim a sua Roma – mas, tal como os milenares peregrinos religiosos, deveriam voltar de onde vieram, não devendo permanecer indefinidamente lá.

O que poderíamos dizer do lado Português da coisa? Começemos por indicar o nosso próprio déspota esclarecido, o famigerado marquês de Pombal – regendo quase que paralelamente ao Carlos III citado acima, de 1755 a 1777 –, de cuja política reformadora Antonio Candido nos diz que muitos dos principais escritores foram adeptos¹⁴⁸. É de fonte segura a informação de que “para captar a profundidade da inovação político-filosófica encetada na segunda metade do século XVIII”, corporificada em Pombal, devemos apontar o que significava propriamente civilizar os gentios¹⁴⁹. Para compreender o que Luiz Felipe de Alencastro chama de *ideologia colonial* – e ademais mostrar as suas implicações para o que procuramos indicar aqui – o historiador brasileiro acha imprescindível citar¹⁵⁰ um fragmento de um documento no qual Martinho de Mello de Castro, ministro português do Ultramar, “adverte as autoridades coloniais do Brasil para não permitirem que “missionários indiscretos (promovam) a mal entendida, imprudente, e nunca bem sucedida empresa de quererem instruir nos mistérios da Fé e reduzir ao grêmio da Igreja homens silvestres e criados nos matos, antes de terem cultivado a razão, e de conceberem ao menos uma ideia dos costumes e sociedade civil, sendo só nestes homens, depois de sociáveis e civilizados,

Turner –, a mesma que muito influenciou, mesmo que indiretamente, na experiência intelectual de nosso Crítico.

¹⁴⁸ A. Candido, “Literatura de dois gumes”, opus cit., p. 171.

¹⁴⁹ Luiz Felipe de Alencastro, “O fardo dos bacharéis” in: *Revista Novos Estudos CEBRAP* n° 19, Dez/1987, p.71.

¹⁵⁰ Um pouco a maneira de Walter Benjamin, que em algum lugar explicita a sua “arte da citação” ao explicar que elas devem surgir no texto como saqueadores de estrada no ataque a uma carruagem em movimento.

que as Santas Doutrinas do Evangelho podem fazer úteis e copiosos frutos”¹⁵¹. Vemos aqui então como a ideologia explícita e documentada da colonização traduzia uma espécie de etapismo através do qual a população deveria primeiro ser instruída nas disciplinas da Razão, para então poder ascender aos mistérios da salvação divina, um quiproquó propriamente português, mas acima de tudo brasileiro – sem piada. Etapismo que nos interessa de perto, uma vez que tem a sua lógica repostada na histórica justificativa do governo militar para o cancelamento - ou por outra a simples não concessão - dos direitos de cidadania, uma vez que "antes de tornar-se um ente político", nas palavras do general Geisel, "o cidadão (sic) deve ser um indivíduo de físico são e limpo... e também consciente, racional e socializado"¹⁵². À fala do general corresponde o silêncio de Busca-Pé, a quase literal verdade desse etapismo como que saída da boca do próprio autor de *Cidade de Deus*: “Resignava-se em seu silêncio com o fato de rico ir para Miami tirar onda, enquanto o pobre vai pra vala, pra cadeia, pra puta que pariu”¹⁵³.

¹⁵¹ L. F. de Alencastro, *ibid.*.

¹⁵² Citado por L. F. de Alencastro, *ibid.*

¹⁵³ *CdD*, p. 12. Em outro nível, não seria possível entender esse 'pensamento colonial' como um antecedente das 'políticas de minorias' do contemporâneas? Tanto num caso quanto no outro, trata-se de conceber uma população como uma *minoría*, esta no sentido de indivíduos e grupos sujeitos à autoridade 'protetora' dos cidadãos de fato. O discurso de Geisel claramente não era endereçado ao brasileiro em geral, mas à classe média, que compunha uma influente e ascendente opinião pública cuja cooptação importava. Essa aposta é visível no empenho cinematográfico desse governante. Com a palavra, Jean-Claude Bernardet: "O Cinema Novo, que tanto irritava os governos militares, tinha sido liquidado e desenvolviam-se entre os intelectuais cineastas posições ideológicas próximas do tema da "união nacional", que não representa nenhum perigo para esse regime. Ao contrário, a união de toda a nação é tema constante dos dirigentes, e o nacionalismo é bem-visto em muitas áreas do poder, tanto entre civis como entre militares. O povo que aparece nos filmes, de modo geral, não é um povo consciente, organizado, voltado para problemas atuais e desenvolvendo formas de ação e de agressividade. Conforme os filmes e os diretores, o povo se dedica ao artesanato e folclore, formas culturais que vão desaparecendo e que é preciso registrar antes que sumam: Essa é, aliás, a política oficial do governo e de sua Campanha de Defesa do Folclore, substituindo um povo real e atual pela imagem edulcorada de um povo fixado em suas tradições históricas, devidamente esvaziadas, e alheio ao atual momento histórico. Ou então o povo é visto em festa, ou como bom, ingênuo, manipulável e burro." "Novo ator: Estado", em *Cinema brasileiro*:

Voltando à colônia. O fato entretanto de que o nosso déspota esclarecido estava *aqui*, na colônia, e não *lá*, na metrópole, tem consequências históricas que talvez vão mais além do que a simples internalização do pensamento colonialista e vão no sentido de uma lógica da antecipação¹⁵⁴: antes de se criar uma consistente e forte oposição – que se organiza ao redor da ideia de nação – à monarquia absolutista, como de fato ocorreu na América Espanhola, importa-se para cá um déspota esclarecido, e depois o próprio monarca com o seu séquito, prolongando no Brasil – para usar um termo que Florestan Fernandes cunhou para um outro contexto, em chave pertinentemente imprópria – o Antigo Regime, dando nova vida à já extensa tradição política maquiavélica: “Os sonhos dos homens cultos pareciam realizar-se e a adulação se fazia indiscernível da sinceridade, no vasto movimento de gratidão ao simpático trânsfuga real, que abria para o país a era do progresso”¹⁵⁵. Maquiavelismo messiânico, só faltou Glauber Rocha filmar.

II

Nossa digressão não poderia acabar sem deixarmos de chamar atenção para um elemento decisivo na conjuração das comunidades imaginadas que são as nações. Esse elemento é não só a técnica da impressão, mas a sua aliança com a imprensa e o capitalismo. É fato que durante a segunda metade do século XVIII os jornais das províncias hispano-americanas já funcionavam e confeccionavam as imaginações locais ao redor de um mercado colonial e através da introdução da mais nova forma de comunicação, a informação – que na suas particularidades cotidianas somente interessavam às províncias mesmo –, possibilitando a plausibilidade imaginária das respectivas nações.

É aqui que o espírito materialista de Antonio Candido pode mostrar a que veio.

propostas para uma história (São Paulo, Companhia das Letras, 2009), pp. 95-96.

¹⁵⁴ Talvez apenas um outro nome para a dialética do avanço e do atraso de Roberto Schwarz, ou mesmo para a lógica da supressão de José Antônio Pasta Jr.

¹⁵⁵ Antonio Candido, “As condições do meio”, *Formação da literatura brasileira*, op. cit., p. 239.

Pois ao descrever atentamente as condições históricas da emergência de nossa literatura não pôde deixar de levar em conta a extrema penúria dos meios locais para a confecção das mesmas. A começar pela ausência secular de Universidades ou quaisquer unidades de ensino superior¹⁵⁶, o que vai impelir o crítico a analisar os pequenos círculos, as academias, as entidades e os seminários religiosos, ou seja, a raia miúda da própria inteligência espremida e isolada¹⁵⁷. Tudo isso aliado à proibição da imprensa e a escassez dos livros, vai não só configurar um horizonte intelectual claramente rebaixado, algo que denota o espírito desenganado e realista de Antonio Candido, mas um ambiente de isolamento e provincianismo tal que deverá comprometer a peregrinação mental necessária à imaginação nacional. É desse modo que o capítulo 7 da *Formação* tratará de descrever a espécie de divisor de águas que foi para nós a vinda da família real para cá. Chamado de “Promoção das Luzes”, trata da mudança, como que de um dia pro outro, um verdadeiro milagre, que se operou n’ “as condições do meio”:

Imprensa, periódicos, escolas superiores, debate intelectual, grandes obras públicas, contacto livre com o mundo assinalam o reinado americano de D. João VI, obrigado a criar pontos de apoio para o funcionamento das instituições. Foi a nossa Época das Luzes, produzindo algumas consequências importantes para o desenvolvimento da cultura intelectual e artística, da literatura em particular.¹⁵⁸

Que oposição poderia haver agora à metrópole, se o séquito real a transfere de corpo e alma para a ex-colônia? Tal a extraordinária virada histórica que desmente em grande parte a restrição de peregrinação acima exposta – estrutura fundamental para a formação da quase totalidade das nações coloniais –, permitindo certa dissolução dos sentimentos nacionais na literatura propriamente, para achar escoadouro mais seguro e

¹⁵⁶ Enquanto os nossos vizinhos hispânicos já contavam com 23 Universidades! Coerentemente, o professor vai ser o pioneiro na *crítica universitária brasileira*, cuja atuação vai formar importantes quadros universitários, departamentos, e dar estatuto científico à literatura.

¹⁵⁷ Daí porque a obsessão pela imagem da rocha em Cláudio Manuel da Costa pode servir tanto como fundamento, na sua solidez, da poesia brasileira, como emblema de isolamento no interior de um território rude.

¹⁵⁸ A. Candido, “As condições do meio”, em *Formação da literatura brasileira*. Cit.

firme n' "Os gêneros públicos"¹⁵⁹, através dos quais o crítico prova como a nação se dá pelo advento da imprensa e da instituição de seu ritual cotidiano¹⁶⁰.

A grande ironia histórica está no fato de que quando o "secretário do Espírito do Mundo"¹⁶¹ conquista a Espanha em 1808, as ondas de medo geradas têm os efeitos os mais disparatados possíveis, próprios de ópera bufa. No caso, o que o *criollos* hispanos temiam era a própria impotência ante uma revolta geral da população nativa, uma vez que a reino espanhol estava agora impedido de lhes dar cobertura e apoio bélico-repressivo. As respectivas nações, se vistas por esse ângulo, foram então *forçadas* para evitar justamente o motim que fora bem sucedido no Haiti, alguns anos antes, no qual cabeças da classe dominante rolaram. E é justamente o fato das nações serem imaginadas como *comunidades* - cuja horizontalidade funciona como um equalizador potencial - que elas se atualizaram em forma de diferentes regimes republicanos. Por isso, em Antonio Candido, a categoria do *empenho* - político ou literário, mas entendido geralmente como empenho de *construção nacional* - tem força estrutural, principalmente na sua obra mestra, na qual a atenção à mediania, e mesmo às pequenas e defeituosas obras é tão fundamental quanto à procura do valor das grandes obras - aliás inexistentes. A nação pode ser concebida como o *conceito* hegeliano, um resultado de si mesmo, algo que proporciona a sua própria atualização, de modo que uma nação só existe na medida em que os seus membros tomem a si próprios como membros dessa nação, *agindo em consequência*, porque fora dessa ação ela não possui nenhuma coerência substancial¹⁶². Da mesma forma como os vários movimentos nacionalistas cuja tentativa de retorno às origens nada mais fizeram do que forjar as origens, Antonio Candido dá o sentido do indianismo romântico brasileiro ao defini-lo como uma "tendência genealógica que consiste em escolher no passado local os elementos adequados a uma visão que de certo modo é nativista, mas procura se aproximar o mais possível dos ideais e normas europeias". E mais adiante:

¹⁵⁹ A. Candido, *Formação*, p. 255-276.

¹⁶⁰ Não seria má hora para lembrar que a iniciação do próprio crítico se dera através da imprensa, quando assumiu, na tenra idade dos vinte e poucos anos, o rodapé literário de um jornal de grande circulação em São Paulo, completando assim a sua modesta mas firme estreia ao lado de seus não menos brilhantes colegas da revista *Clima*.

¹⁶¹ O apelido dado por Hegel a Napoleão.

¹⁶² Cf. Slavoj Zizek, "Um alegato por la violencia ética", *Violência en acto* (Buenos Aires, Paidós, 2005).

Note-se que o índio eponímico, esse antepassado simbólico justificador tanto da mestiçagem quanto do nativismo, podia ter curso livre no plano da ideologia porque a sua evocação não tocava no sistema social, que repousava sobre a exploração do escravo negro – e este só receberia um esboço de tratamento literário idealizador na segunda metade do século XIX, quando começou a crise do regime servil.¹⁶³

Se a primeira grande obra *brasileira* – não por acaso o *Brás Cubas* de Machado de Assis – conclui a formação da literatura brasileira antes da abolição da escravidão¹⁶⁴ – esta estruturalmente incompatível com qualquer noção, mesmo imaginária, de igualdade horizontal – isso significa que o conceito de nação funcionou aqui mais como uma promessa – a um só tempo ideológica e utópica – do que como uma realidade. Ora, é pelo que está em jogo nessa promessa que ganha relevância não somente o *empenho* de Antonio Candido, mas a própria radicalidade da ideia de nação, seja como ficção reguladora da hegemonia ideológica, seja como universalidade ideal de *egaliberté*¹⁶⁵, representante da demanda incondicional de liberdade e igualdade que emerge na modernidade política. No entanto, a pergunta com a qual inevitavelmente iremos nos confrontar é: 'mas o que acontece então quando a própria promessa da ideia de nação tende a desaparecer do horizonte de expectativas históricas'? Talvez apenas agora fique claro o porquê da escolha de Antonio de Candido como baliza teórico-histórico-literária da ideia de nação. Penso que essa escolha se justifica no confronto com uma outra situação histórico-literária na qual a novidade parece ser justamente o ocaso dessa ideia reguladora, desse Ideal. Talvez não seja por acaso que o momento histórico focalizado pelo romance de Paulo Lins coincida com o do progressivo abandono - aliás até agora não completado - da atividade teórica do Crítico. A virada histórica que teremos que confrontar é aquela na qual o processo de internalização da política, ou de sua nacionalização, esgota-se – ainda que sua retórica possa recrudesce. É quando a figura do trãsfuga real português inverte-se, e as luzes brasileiras passam a brilhar de fora do país.

¹⁶³ Antonio Candido, "Literatura de dois gumes", op. cit., p. 173.

¹⁶⁴ Cf. Roberto Schwarz, "Os sete fôlegos de um livro" em *Seqüências Brasileiras*, op.cit., p. 55.

¹⁶⁵ Cf. Étienne Balibar, "Ambiguous universality", in: *differences: A Journal of Feminist Cultural Studies* 7, no. 1 (Spring 1995), pp. 48–75.

Cidade de Deus e a Nação

“A necessidade pode ser, também, a necessidade do artisticamente falso, disforme ou ruim”

Georg Lukács, “Narrar ou descrever”¹⁶⁶

Como viemos falando, a promessa e a radicalidade da ideia de nação não somente não se cumpriram como se perverteram com o golpe militar de 1964, tendo como uma das consequências funestas o corte da relação que se ia tecendo entre a classe média de esquerda e a massa pobre do país¹⁶⁷ no período anterior ao golpe – relação que configurava justamente uma das tentativas de realizar, aqui, a tal ideia. No romance, a vida anterior à vida no conjunto habitacional se dava nas várias favelas de morro – Morro do São Carlos, Macedo Sobrinho, Salgueiro – algumas das quais destruídas pelas históricas enchentes do final dos anos 60, algo que promove um pouco um ar de Providência que de resto está no próprio nome do livro. Assim, o corte histórico do golpe é ligeiramente simétrico à fundação do conjunto e ao início da narrativa, cuja confusão inicial a própria fatura do romance dá ver. Em *A história de Cabeleira*, há três personagens principais, o “trio ternura”, que se conhecem por ocasião do desabrigo de massa. O enraizamento social é ainda precário, e as relações entre personagens de maneira geral mediadas pelo nome que eles cultivaram em seus locais de origem. A versatilidade das diferentes notas narrativas é mais perceptível, pelo menos tanto quanto as categorias das personagens tendem a ser mais estanques, figurando maconheiros, nordestinos, policiais, trabalhadores, mulheres, viados, os da rapaziada do conceito, moleques e por fim os próprios bichos-soltos, o elemento comum entre todos sendo uma sociabilidade forjada pela segregação. Nesse momento inicial da narrativa, trata-se claramente de narrar o crime através de suas histórias, mas convém atentar para essas outras personagens que nem sempre possuem ligações diretas com a criminalidade: sua função é antes prover a narrativa do crime de um *contexto*. Em outras palavras, a proliferação de narrativas paralelas à 'linha mestra' – esta também múltipla – funciona como balizamento para a história do crime, 'acolchoando' o impacto duro e veloz desta,

¹⁶⁶ *Ensaio sobre literatura* (Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1965).

¹⁶⁷ Ver, para as consequências estético-culturais do golpe, o clássico panorama de Roberto Schwarz, “Cultura e política de 64-69” em *Pai de família e outros estudos* (Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978).

provendo-a de substância social, de um contexto narrativo, ele mesmo textual. Tal procedimento permite que o romance forje para si mesmo um sentimento de historicidade próprio, sentimento que se ancora no surgimento de um lugar a partir de sua ocupação rápida e brutal e a sua intensa transformação posterior, até certo ponto prescindindo de referências externas para que a sua leitura se efetue satisfatoriamente.

Na segunda parte do romance, *A história de Bené*, a linha de frente da ação é dada pela dupla Bené e Dadinho – logo Zé Pequeno – cuja 'formação' ainda passa pela experiência dos morros e dos delitos no centro da cidade, mas cuja atividade vai tornar-se cada vez mais territorializada, concentrando-se na acumulação e manutenção de bocas de fumo. Esta sedentarização da dupla é seguida de um intercâmbio com o grupo dos cocotas – que passam a dominar segmentos inteiros do romance –, principalmente através de Bené. Intercâmbio que vai constituir Bené como figura ficcional das forças hegemônicas do capitalismo cultural que emergia¹⁶⁸, e cuja ideologia *democrática* era atualizada em forma favelizada¹⁶⁹. Recapitulemos um pouco o que já havíamos comentado antes¹⁷⁰. Bené é seduzido pelo estilo de vida dionisiaco dos cocotas¹⁷¹, que expressava o gozo sem entraves de certo anarquismo pós-68, a liberdade de fruir e dizer qualquer coisa – inclusive as maiores asneiras e preconceitos –, ele próprio financiando a empreitada. Em contraste com o mundo do crime, os segmentos centrados nos cocotas transbordam uma puerilidade fundamental, do puro presente e do puro gozo, cuja irresponsabilidade e alegria infantil Bené não encontrava entre os seus. A aproximação com o universo dos bandidos, por sua vez, vai pouco a pouco empurrando esses garotos brancos para o franco banditismo, do assalto ao assassinato, do tráfico de drogas à formação de quadrilha, ao passo que os bandidos aos poucos se “cocotizavam” com as roupas que a moda lhes oferecia. O resultado dessa operação cruzada mostra aqui a sua

¹⁶⁸ Cf. Fredric Jameson, *Post-modernism, or, the cultural logic of late capitalism* (London/NewYork, Verso, 1991) e “Periodizing the 60’s” in *Ideologies of theory* (Minneapolis, University of Minnesota, 1988).

¹⁶⁹ Cf., para a mais radical recusa da democracia – transformada em emblema hegemônico do capitalismo contemporâneo –, o ensaio de Alain Badiou, “L’emblème démocratique” – de onde inclusive derivamos elementos para a investigação em questão –, em *Démocratie dans quel état?* (vários autores, Paris, La Fabrique, 2009).

¹⁷⁰ Cf. acima, pp. 55-9.

¹⁷¹ A narrativa por excelência dessa adesão sem reservas ao espírito – ou antes a uma fachada deste – exportado pelo *Woodstock* é o 17º da segunda parte do livro. Cf. *CdD*, pp. 238-240.

ligação direta com a promoção do jovem, sua imagem e valores, a emblema cultural da democracia ocidental.

Não creio que seja inútil, nesse ponto, traçar algumas comparações com as *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antonio de Almeida, devidamente filtrada pela clássica interpretação de Antonio Candido da “Dialética da malandragem”¹⁷². Ora, em oposição ao pragmatismo dos pícaros, o crítico vê em Leonardo um praticante da “astúcia pela astúcia, manifestando um amor pelo jogo-em-si”, malandragem brasileira clássica que, de resto, não tem figuração mais clara do que no mítico drible brasileiro – este também clássico – cujo ápice está sob os nomes de Pelé e Garrincha¹⁷³. Essa malandragem é esboçada na *História de Cabeleira*, para morrer com *Bené* na sua própria *História*. O que lhe sucede é o pragmatismo, não dos pícaros, evidentemente, mas do negócio do tráfico, que prosperava justamente com a subjetividade dionisíaca – cuja tendência era internacional – que emergia. Assim como *Memórias*, cuja dinâmica torna-se mais coesa quando o Leonardo Filho passa a dominar a narrativa, *Cidade de Deus* tende a se concentrar – num crescendo – no pragmatismo do crime, que se vai espalhando por diversos níveis sociais, diminuindo assim a exposição de outras facetas – violentas todas elas – da vida da favela. Na interpretação de Candido, Leonardo é a personagem cuja história – sentida e intuída como um destino comum –

oscila entre a ordem estabelecida e as condutas transgressivas, para finalmente integrar-se na primeira, depois de provido da experiência das outras. O cunho especial do livro consiste numa certa ausência de juízo moral e na aceitação do “homem com ele é”, mistura de cinismo e bonomia que mostra ao leitor uma relativa equivalência entre o universo da ordem e o da desordem; entre o que se poderia chamar convencionalmente o bem e o mal.¹⁷⁴

A constituição do pragmatismo do tráfico de drogas emergente faz com que essa

¹⁷² Que por sua vez passou pelas explorações críticas anteriores mais pertinentes. Cf. Antonio Candido, “Dialética da malandragem” em *O discurso e a cidade* (São Paulo, Duas Cidades/Ouro sobre Azul, 2004).

¹⁷³ Cf. “Garrincha e Pelé” em José Miguel Wisnik, *Veneno Remédio: o futebol e o Brasil* (São Paulo, Companhia das Letras, 2008).

¹⁷⁴ “Dialética da malandragem”, cit., p. 33.

dialética da ordem e da desordem seja *deslocada* por outra dialética da ordem e da desordem, que assim deixa a primeira num segundo plano. Não há cinismo nem bonomia no narrador de Paulo Lins, mas há igualmente uma suspensão do juízo moral, dessa vez engolido por um pragmatismo narrativo que não deixa espaço para esse tipo de consideração. “Ser mestre do bem e do mal, planejar (*regler*) a vida, planejar a sociedade”¹⁷⁵, sonhava Zola com o seu *Roman expérimental*, pressupondo com isso um ponto de vista que pudesse se alçar à posição de mestre. Em *Cidade de Deus*, como se vê, a própria descartabilidade da vida tem seu pressuposto formal na descartabilidade da fatura artística: as notas narrativas do livro podem ser, com relativa liberdade, manipuladas, cortadas, fundidas e refeitas, sem grande prejuízo para o todo da obra, o que de certa maneira a inviabiliza enquanto obra. Isso significa então que a própria fatura está sujeita a uma ordem que é desordem, elástica, desdobrável ou elidível. Essa errância mesma das notas narrativas, que se vão sobrepondo, não deixa espaço para considerações de juízo, pois as histórias são progressivamente dominadas pela imediaticidade, pelo movimento – mas movimento daquele que não sai do lugar – e pela monotonia de momentos que se substituem e são substituíveis. Não se trata – como era o caso do romance realista que emergia no século XIX – de um excesso de descrição, mas de um excesso de narração, de ação narrativa, que não encontra uma síntese, uma personagem e uma história exemplares, nas quais o sentido do todo possa ser apreendido. O próprio escritor então se converte num *juge d'instruction* sem a figura do *juge*, uma pura *instruction* que acumula documentos, testemunhos, declarações e interrogatórios (dramatizados em diálogo) num processo cujas figuras se substituem, são cooptadas ou desaparecem. Os policiais, que poderíamos pensar poder ocupar o lugar do *juge*, estão absolutamente incluídos no processo, e portanto não figuram como manifestação de uma consciência exterior, como era o caso do Vidigal das *Memórias*, pois suas consciências são claramente postas no jogo psicológico-investigativo da narração (e por sinal são de um racismo atroz). Assim como nas *Memórias*, “o remorso não existe, pois a avaliação das ações é feita segundo a sua eficácia”¹⁷⁶. A exceção à regra é Mané Galinha: a partir de dado momento, Galinha passa a corporificar a

¹⁷⁵ «Être maître du bien et du mal, régler la vie, régler la société». Zola, “Le Roman expérimental”, cit., p.66-7.

¹⁷⁶ A. Candido, “Dialética da malandragem, cit., p.41.

consciência moral e o remorso¹⁷⁷, o que evidentemente o posiciona de maneira fácil como o antagonista natural de Zé Pequeno. Consciência moral e remorso aliás que não auxiliam a personagem, movida basicamente pela ira, aliás configurando empecilhos numa guerra que prescinde de tais sentimentos. O essencial a ser dito é que mesmo incorporando a dimensão da moralidade – e do remorso correspondente –, esse elemento passa longe de qualquer redenção. Nas palavras de Roberto Schwarz: “Há bastante proximidade com a imaginação sensacionalista e comercial de nossos dias, mas em espírito oposto, antimaniqueísta, antiprovidencialista, anticonvencional. A pauta é dada pelo atolamento das intenções – Mané Galinha, o bandido simpático e vingador, vai ficando igual a seus inimigos – e pela dissolução geral do sentido, o qual, embora enérgico, não se sabe qual seja. Por esse lado estamos no âmbito válido e sem consolações baratas da arte moderna”¹⁷⁸.

As *Memórias de um sargento de milícias* são um antepassado de *Cidade de Deus* porque “é talvez o único [livro] em nossa literatura do século XIX que não exprime uma visão de classe dominante”¹⁷⁹, utilizando-se de um coloquial que quebra o arcabouço *empenhado* do romance brasileiro de então. A exclusão relativa tanto da base material escrava quanto do mando senhorial concentra a narrativa na camada dos 'homens livres pobres', numa tentativa de escapar à rigidez da ordem senhorial e captar a realidade de certa dinâmica social, a tal 'dialética da ordem e da desordem', cujo preço é pago com elementos espectrais, popularescos, da esfera do *mito*. Em outras palavras, é o mergulho na esfera do mito que permite ao romance captar a singularidade de uma dinâmica social, e não um mergulho na esfera documental, factual ou histórica propriamente dita. Esse interessante desdobramento é o que nos permite medir a distância para com o romance realista europeu¹⁸⁰, cujos pressupostos delimitam ao mesmo tempo as coordenadas históricas da ideia de nação. Mencionemos apenas um: romance moderno pressupõe o tempo homogêneo e vazio, o tempo do relógio, das ações

¹⁷⁷ Cf. Nota de rodapé 90, acima.

¹⁷⁸ Roberto Schwarz. “Cidade de Deus”, op.cit., p. 170.

¹⁷⁹ Ibid., p. 44. O “talvez” pode ser justificado se pensarmos no caso surpreendente de Helena Morley, reaberto por Roberto Schwarz em *Duas meninas* (São Paulo, Companhia das Letras, 1997).

¹⁸⁰ Coordenadas que nos foram legadas por Walter Benjamin, Eric Auerbach e Benedict Anderson, este último sistematizando elementos dos dois primeiros no estudo, já mencionado acima, *Imagined Communities*.

simultâneas e contingentes. Enfim, o tempo da cronologia e da separação histórica entre passado e presente, justamente os elementos que são parcialmente negados pela “série arquetípica” das *Memórias*. “Era no tempo de rei”: impossível distinguir nitidamente entre tempo da fabula ou tempo histórico.

É fácil notar como *Cidade de Deus*, quase 150 anos depois, também não consegue escapar de todo das infiltrações da série arquetípica. Há elementos suficientes para apontá-lo, como a vigência do universo religioso afro-brasileiro – que não pressupõe uma separação rígida entre mortos e vivos, ou entre vidas passadas e presentes –, um pacto fáustico, além de variadas fantasias infantis. Mas o romance não pressupõe uma imersão nesses elementos, tais como nas *Memórias*, e talvez nem mesmo lhe dê centralidade. São elementos entre outros, na confecção das diferentes notas e sequências narrativas, dos quais pouco se destacam, mesclando-se bem a eles. Aliás, o romance de Paulo Lins responde com muito mais ênfase aos pressupostos do romance realista do que as *Memórias*, e desse modo reinstaura um tipo de imaginação que somos levados a ver como... nacional. Mas um nacional que, veremos, é uma miragem.

O mundo de *Cidade de Deus* é claramente *limitado* e delimitado, tanto no espaço quanto no tempo¹⁸¹. O vetor fundamental da história é a emergência de Zé Pequeno como “dono” de Cidade de Deus, ou seja, a de um criminoso que passa à condição de virtual soberano do crime ali. A escalada do tráfico de drogas pouco a pouco subjuga o já extremamente precário “polo da ordem”, figurado pelos terríveis policiais do início e meio do romance, Touro e Cabeção, e cria ela mesma um polo da ordem – tão precário quanto o dos policiais –, deslocando o primeiro polo para um segundo plano. Esse novo polo da ordem, dada a sua precariedade, repõe a “dialética da ordem e da desordem”, mas esboça uma *soberania*¹⁸² outra, disputada pelos diferentes grupos em conflito:

Dois dias depois do enterro de Gerson os combates entre quadrilhas tomaram novo impulso, porque Pequeno, ao saber que Galinha estava na favela, resolveu não dar trégua: os combates, às vezes, duravam de três a quatro dias. Pequeno

¹⁸¹ “The nation is imagined as limited because even the largest of them, encompassing perhaps a billion living human beings, has finite, if elastic, boundaries, beyond which lie other nations”, in Benedict Anderson, op. cit., p.7.

¹⁸² “It is imagined as sovereign because the concept was born in an age in which Enlightenment and Revolution were destroying the legitimacy of the divinely-ordained, hierarchical dynastic realm”, ibid..

sempre gritava palavrões, dizia que iria comer galinha com cenoura. Quando as batalhas se davam, a polícia achava melhor não se meter, deixar que eles mesmos se matassem era mais negócio.

As aulas nas escolas foram canceladas e ninguém saía para o trabalho. As mortes eram consecutivas, sobretudo as dos teleguiados da quadrilha de Galinha, que justamente por não terem sido criados em torno de bandidos, não terem aprendido a astúcia de fugir da polícia desde criança, tornavam-se presas fáceis nas emboscadas. Aos poucos, os pais, os últimos a saber que os filhos estavam na guerra, foram tomando providências: mudavam-se, mandavam os filhos para a casa de parentes longe da favela ou até mesmo levavam consigo os teleguiados para o trabalho quando não tinham outra opção.

Galinha, desesperado, depois de algum tempo proibiu que os teleguiados fossem para a frente de batalha. Tomava-lhes as armas, ia até suas casas avisar a família. Queria ficar somente com bandidos de verdade ao seu lado. Pequeno, ao contrário, obrigava até mesmo os trabalhadores a guerrear; se não fossem atacar, ganhavam tiros na bunda.¹⁸³

A lógica da guerra já não é mais a implacável lógica comercial com a qual Zé Pequeno dizimava seus potenciais concorrentes no tráfico de drogas. Por um lado ela tende a se aproximar da oposição limite da política, qual seja, aquela que divide o mundo nas categorias amigo/inimigo. Por outro, entretanto, tal divisão não se sustenta, uma vez que a 'traíragem' tanto de Pequeno quanto dos outros chefes a torna inadequada, ainda que não se assuma a sua obsolescência. Assim, amizades e alianças formadas entre os soldados das quadrilhas estão sujeitas a uma lógica como que reversa à dialética da ordem e da desordem: a todo momento simula-se uma ordem, enquanto ao mesmo tempo se trama a traição. Aquilo que era e é o *fim* último de Pequeno, tomar as bocas do inimigo e acumular primitivamente território e mercado, passa a ser o *meio* pelo qual Mané Galinha pensa poder se aproximar do seu fim: vingar sua família e orgulho próprio executando Pequeno. O *quid pro quo* de meios e fins é claro. Também são claros o distanciamento e a não-intervenção do Estado em relação a esses territórios e às suas disputas internas: os policiais já não aparecem mais como personagens – pois não são mais nomeados como o foram Touro e Cabeção –, como se eles não pertencessem mais ao universo de *Cidade de Deus*. Não se sabe ao certo se a situação é

¹⁸³ CdD, p. 490-1.

propriamente a de uma guerra civil ou uma guerra *tout court*, onde as práticas que compõe a normalidade da população – ir ao trabalho e à escola – são suspensas, provocando a debandada social. Os dois lados da guerra chegam a tomar providências próprias a um Estado, fazendo um alistamento militar compulsório (Pequeno) ou selecionando os mais aptos a comporem o seu próprio exército (Mané Galinha).

Uma sequencia de notas expõe a disparidade que se arma entre um modo de reconhecimento interno, do grupo, e um modo de reconhecimento externo, representativo de um *grand Autre*¹⁸⁴ (nacional):

Galinha mandou comprar velas. Ele mesmo as acendia ao redor dos corpos dos parceiros. A crise de nervos da mãe de Filé com Fritas tentando juntar sua cabeça distribuída pelo chão parecia um ataque epilético. Achava-se culpado daquela desgraça. Um pedaço de cabeça num lado da viela, um dos olhos solto, intato, como se estivesse olhando para ele, pequenos pedaços ensangüentados espalhados, e somente a parte de baixo do rosto presa ao pescoço. As ruas, antes desertas, povoaram-se num instante. Os choros das mães junto aos corpos dos filhos.

Lá nos Apês, o clima era de festa: apenas uma baixa. Biscoitinho contava com orgulho como a cabeça de Filé com Fritas foi se esfacelando. Pequeno o elogiava, pagava cerveja para ele, abraçava-o, dizia que ele era o cara mais responsa da quadrilha, no intuito de incentivar os teleguiados.¹⁸⁵

Nos dias seguintes, Galinha não foi visto nas ruas. Escondido na casa de Cenoura, viu seu vulgo escrito em todos os jornais, até na televisão seu nome, o de Pequeno, Madrugadão, Cabelo Calmo e Sandro Cenoura eram falados. Diziam que a guerra era por disputa de boca-de-fumo. 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. A polícia rondou dia e noite Lá em Cima e nos blocos de apartamentos durante o resto da semana.¹⁸⁶

¹⁸⁴ Jacques Lacan elabora o conceito de *grand Autre* no seu segundo seminário, *Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse* (Paris, Le Seuil, 1978).

¹⁸⁵ CdD, pp. 418-9.

¹⁸⁶ CdD, p. 419.

Na primeira nota vemos de maneira crua a selvageria da engrenagem interna da quadrilha, na qual a responsabilidade (“o cara mais responsa”) é igualada ao seu oposto, ao gozo (verbal) da destruição absoluta do outro, tudo em contraste com o primeiro parágrafo, no qual o rastro de destruição atrai a turba até então ausente e atormenta a consciência de Mané Galinha. Esta encontra expressão na imagem proto cinematográfica do olho despregado e intacto, inteireza que paradoxalmente intensifica o mal-estar (moral) da personagem (e do leitor). A passagem torna claro o fato de que Galinha passa a funcionar como uma âncora do senso moral do leitor, talvez mesmo garantindo deste certa adesão¹⁸⁷. Já a segunda nota refere-se à publicidade dos nomes dos combatentes feita pelos jornais, à motivação da guerra, mas principal e talvez surpreendentemente ao interesse de Pequeno pela inscrição de seu nome no veículo de comunicação. No entanto, o traficante anti-herói e os seus soldados não participam da 'comunidade imaginada' do jornal enquanto leitores, pois lhes faltam as próprias condições de possibilidade para tal, o que impede o funcionamento e a efetividade dessa forma de imaginação nacional própria à modernidade, uma vez que ela perde a sua pregnância ideológica. Em outras palavras, a impossibilidade de participar de pleno direito na comunidade nacional de leitores anula a importância simbólico-imaginária desta¹⁸⁸, que não obstante ainda pauta com certa força e *status* a ação policial ostensiva.

¹⁸⁷ Ainda que limitada, conforme já comentamos acima.

¹⁸⁸ Interessante notar aqui, como contraponto, a importância que foi conferida a um pobre analfabeto na *Batalha de Argel* (1966), de Gillo Pontecorvo. Mesmo sendo aparentemente o único que não sabia ler e escrever no topo da hierarquia da *Frente de Libertação Nacional (FLN)*, Ali la Pointe e alguns subordinados – incluindo menores de idade – foram os últimos sobreviventes da organização que tentava organizar o povo árabe na luta contra o colonialismo francês na Argélia, na virada dos anos 50/60. O que operou a passagem dos “autodenominados exércitos de libertação, frentes e movimentos populares” para os “bandos doentios dificilmente diferenciáveis de seus adversários”? Uso certa conclusão de Hans Magnus Enzensberger para colocar a questão que parece delicadamente tocar o nosso romance: “Nada restou da aparência heróica e sagrada de partisans, rebeldes e guerrilheiros. Outrora, guerrilha e antiguerrilha tornavam-se independentes, altamente armadas em termos ideológicos e contavam com a retaguarda de aliados estrangeiros. Restaram apenas massas amorfas armadas. Todos esses autodenominados exércitos de libertação, frentes e movimentos populares degeneraram em bandos doentios dificilmente diferenciáveis de seus adversários. O confuso alfabeto com que se

Em certo sentido, o próprio romance deve algo do seu caráter de Acontecimento ao fato de que transformou o que antes eram páginas policiais em Literatura, de modo que talvez não seja exagero dizer que o obsessivo desejo de Pequeno de se ver nomeado e incluído no universo simbólico-imaginário nacional encontra o seu par no próprio impulso narrativo de Paulo Lins. Esse duplo impulso se manifesta entretanto de forma oposta. A obsessão de Zé Pequeno manifesta-se na procura de seu próprio nome em *todas* as páginas de *todos* os jornais, sem distinção, uma (quase) pura procura, pois ele não o pode encontrar diretamente: ele não pode se ler; já o impulso do Autor materializa-se na proliferação de nomes – o nome sendo a inscrição material das personagens – que ele desesperadamente tenta incluir na forma romanesca. Ambas as obsessões são obsessões de *inclusão* – este o seu denominador comum –, mas ambas estão fadadas ao fracasso – uma vez que são demandas supergoicas. Pequeno está fadado a repetir à exaustão a sua própria inclusão – ou antes a inclusão de seu nome – na narrativa jornalística, inclusão sempre falha, mas que o faz vivenciar a si mesmo como um personagem de ficção¹⁸⁹. Paulo Lins é levado a um transbordamento de sua narrativa, resultado de uma espécie de desrecalque literário de todo um universo social aliada ao próprio fardo que lhe coube como escritor excepcionalmente posicionado, porém só os inclui no círculo da imaginação literária para que sejam devidamente

ornam (FLNA ou ANLF, MPLA ou MNFL) não consegue esconder que existe um objetivo, um projeto, uma ideia que os unifica. A estratégia, pouco digna de tal denominação é, de fato, o roubo, o assassinato e a pilhagem.” In: *Guerra Civil* (São Paulo, Companhia das Letras, 1995), p. 14.

¹⁸⁹ Cito aqui uma das explicações que Benedict Anderson dá para a ligação imaginária entre as diferentes e disparatadas notícias em um jornal: “*This imagined linkage derives from two obliquely related sources. The first is simply calendrical coincidence. The date at the top of the newspaper, the single most important emblem on it, provides the essential connection – the steady onward clocking of homogeneous, empty time. Within that time, 'the world' ambles sturdily ahead. The sign for this: if Mali disappears from the pages of The New York Times after two days of famine reportage, for months on end, readers do not for a moment imagine that Mali has disappeared or that the famine has wiped out all its citizens. The novelistic format of the newspaper assures them that somewhere out there the 'character' Mali moves along quietly, awaiting its next reappearance in the plot*”. In *Imagined Communities*, cit., p. 33. Também Pequeno espera, uma vez tendo estreado na narrativa jornalística, a sua próxima reaparição no enredo desta.

soterrados pelos acontecimentos. Nesse sentido, a imensa tarefa de inclusão a que o escritor é levado explica de certa maneira a necessidade da clareza literária, da transparência do modo de narrar. Podemos mesmo dizer que o narrador não tem nada a esconder, muito menos arcanos de linguagem. Esta está mais a serviço da captação do movimento, da expressividade da fala comum, do deciframento do gesto e do dinamismo da consciência individual do que a serviço do trabalho estilístico. O seu trunfo é operar a conversão do *desejo* de inclusão, que se materializa na proliferação de narrativas, em *pulsão* narrativa, na capacidade de articular – para além da impossibilidade da inclusão absoluta – as dezenas de personagens em histórias que se conectam e ecoam, sugerindo um ritmo e uma dinâmica altamente modulante: as narrativas de *Cidade de Deus* não são apenas colagens de notas descontínuas no tempo e no espaço, mas como na música devem saber realizar a passagem de tons narrativos a outros, passagens que tem como mediação obrigatória o próprio silêncio da descontinuidade. A verdadeira dinâmica da narrativa está nessa intensidade que transborda na passagem de uma nota a outra, na maneira como a narrativa ganha *momentum* nesse acúmulo de narrativas heterogêneas. Mas é justamente essa intensidade, que podemos sentir na leitura linear das notas narrativas, que melhor indica – se bem que negativamente – a precária unilateralidade da imaginação nacional de Pequeno. Como vemos, esta é reduzida a uma satisfação simbólico-imaginária individual, a não pode mais aspirar à universalidade fictícia que constitui a imaginação nacional, ainda que esta nunca de fato tenha se constituído como tal no Brasil.

O que falta ou que progressivamente minguava no universo apresentado pelo romance é o senso de *comunidade*¹⁹⁰, aquele mesmo que impunha a dolorosa pena de morte aos alcaguetes, ou que apaziguava os ânimos entre bichos-soltos em disputa, como nos episódios de Salgueirinho ou nas várias intervenções do próprio Bené. E não por acaso, pois a matriz dessa nação esboçada é a própria nação brasileira, aquela cujo ideal de igualdade fora enterrado pelo golpe de 1964 justamente quando se vislumbrava no horizonte histórico uma plausibilidade mínima para a sua vigência. Florestan Fernandes, na véspera do golpe, via uma “política de integração racial” como prioridade para se alcançar uma democracia racial, e mesmo uma democracia: “Por um paradoxo

¹⁹⁰ “Finally, it is imagined as a community, because, regardless of the actual inequality and exploitation that may prevail in each, the nation is always conceived as a deep, horizontal comradeship”, *ibid.*, p. 7.

da história, o “negro” se converteu, em nossa era, na pedra de toque da nossa capacidade de forjar nos trópicos esse suporte da civilização moderna”¹⁹¹. Ou seja, a luta pela integração do negro numa sociedade de classes no Brasil converte-se numa luta por universal de igualdade e liberdade.

Mas se *Cidade de Deus* é a prova viva de que essa política de integração racial nunca existiu, também o é do fato de que, de uma forma ou de outra, o ideal democrático ocidental penetrou no tecido social como um todo. A avidez das ações é impulsionada pela necessidade de satisfação dos desejos, da luta diária e feroz pela sua realização – uma das pautas centrais da contracultura –, o que se multiplica a cada segmento e acaba captando a heterogeneidade do conjunto, ao mesmo tempo que expressa maciçamente a desigualdade generalizada. O efeito geral é de uma simultaneidade de personagens e ações estonteante, que deixa no chinelo, a simultaneidade no tempo homogêneo legado pela narrativa realista. Há inclusive um uso literário do campo/contracampo cinematográfico para as cenas de perseguição ou suspense, que mereceriam um comentário à parte. Os nomes próprios primam pela singularidade, tem um brilho seu, de modo a dramatizar a própria efemeridade das personagens no ciclo de mortes. Com o avanço do negócio do tráfico, revela-se em *Cidade de Deus* a face perversa da “revolução jovem”, através da valorização da brutalidade e inconsciência adolescente sem limites. Comentando sobre o fenômeno mundial da guerra civil generalizada, Hans Magnus Enzensberger compõe um quadro ensaístico que ecoa a situação que viemos estudando:

Os protagonistas são quase exclusivamente jovens. Seu comportamento mostra a força de degradação do patriarcado. Entre suas tradições estavam as confrarias masculinas. Elas tinham a tarefa de canalizar mediante rituais de iniciação a concentração de energia própria à juventude, originada pelo excesso de testosterona, e sua sede de crime e sangue. Exigia-se do macho emergente provas de coragem e exibições de força física. Um código de honra era mantido estritamente. A regra fundamental era de que o desafiante, fosse ele samurai ou mocinho de faroeste, bandido ou rebelde, se medisse com alguém forte e perigoso ou, no mínimo, em relação de igualdade. Essa concepção é desconhecida dos criminosos de hoje. Revela-se um novo tipo de masculinidade. Poder-se-ia chamar

¹⁹¹ Florestan Fernandes, “O dilema racial brasileiro”, em *A integração do negro na sociedade de classes, volume 2: No limiar de uma nova era* (São Paulo, Globo, 2007), p. 576.

a sua honra de covardia, embora isso seja uma superestimação. A mera distinção entre coragem e covardia lhes é incompreensível – um sinal do autismo e da perda de convicção.¹⁹²

Essa regra fundamental de igualdade, que compunha o código de honra do macho tradicional, também está presente como norma para o caso dos bichos-soltos, antes da sua conversão em soldados do tráfico. O romance nos ensina isso através de uma nota na qual Aluísio tenta reaver o dinheiro que lhe fora roubado por Cabeleira:

O sol forte apenas resistia, as crianças arriavam as pipas, os trabalhadores chegavam em ônibus lotados, o pessoal que estudava à noite movimentava-se para a escola, os poucos padeiros da tarde recolhiam-se, os trabalhadores enchiam as biroschas para tomar o sagrado aperitivo. Aluísio desembarcava do ônibus na praça principal do conjunto. Ele tinha se prometido correr atrás do prejuízo. Não sabia qual era a do Cabeleira, mas poderia ser o maior bicho-solto do mundo que tomaria uma trava, porque, na mão, ele botava o bicho pra pegar também, chamaria Cabeleira pra brigar na mão se fosse preciso, e bandido que é bandido tem que brigar na mão, senão perda a frente, fica desconsiderado. Calculava que, se não estivesse no Bonfim, estaria Lá Embaixo. (...) ¹⁹³

Pelo contexto de abertura dessa nota, Aluísio é mais um trabalhador que retorna à casa ao fim da jornada. Mas ele é jovem e tem atitude, faz parte ou tangencia a chamada 'turma do conceito', a rapaziada que, sem ser bandido, ou sem portar armas de fogo, faz parte da malandragem. Aluísio, que não fuma maconha, conversa com dois maconheiros, entre eles Acerola, que resolve “tomar as dores daquele que considerava um bom malandro”. No caminho do paradeiro de Cabeleira, encontram “Salgueirinho divertindo-se numa mesa de bilhar com dois trabalhadores, que entre uma tacada e outra tomavam um traçado para abrir o apetite”¹⁹⁴. Salgueirinho é o próprio protótipo e encarnação, no romance, do malandro boa praça que, como vemos, cultiva boas relações com todo o espectro social do conjunto habitacional e de outras favelas. É ele a peça decisiva para a resolução do conflito entre Aluísio e Cabeleira, na qual aquele recebe

¹⁹² Enzensberger, op. Cit., p. 17.

¹⁹³ *CdD*, p. 57-8.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 58.

“em dobro o que havia perdido, além das desculpas do bandido”¹⁹⁵. Vemos que, a despeito de tudo, há nessas relações civilidade. Uma frágil civilidade – fragilidade aliás que faz parte do próprio conceito de civilidade –, tão frágil quanto qualquer vida humana: afinal Salgueirinho não é morto pelo emergente tráfico de drogas e a sua consequente guerra, mas é banal e despropositadamente atropelado por um caminhão. Um extraordinário gesto de despretensão literária, o qual só encontra explicação na singularidade do pragmatismo não pragmático próprio à fatura armada por Paulo Lins. Pois se o romance sem dúvida atesta um pragmatismo narrativo, no sentido de tornar as ações, as falas, os gestos, a psicologia das personagens, etc, explícitas, transparentes, podemos dizer que o romance de certa forma e consequentemente simplifica todos esses elementos. Mas essa simplificação, por assim dizer, generalizada, *não* implica uma correspondente simplificação do *resultado* literário. Este é avassalador, irregular e não pragmático, ou seja, não subordinado aos próprios imperativos que pautam as personagens. Se nos for permitido traçar uma analogia, essa simplificação opera um pouco como um tratamento psicanalítico, no qual *não* se trata de se livrar dos sintomas e patologias para reconquistar um ego saudável e puro – o que no romance manteria e reforçaria a metade do *juge* da figura naturalista do *juge d'instruction* –, mas justamente operar uma suspensão do ego para confrontar o paciente – ou, no caso, o leitor esclarecido – com as próprias fantasias e sintomas que estruturam o seu gozo – fantasias, sintomas e gozo de um Outro social alienado, e talvez não muito, desse mesmo leitor.

Não deveríamos deixar de mencionar que há um claro paralelo aqui com certos tipos de best-seller ficcionais, especialmente se pensarmos em um punhado de traços formais que fazem com que esses romances não sejam mais propriamente romances, assemelhando-se mais a rascunhos, fragmentos não acabados, a meio caminho entre o livro e o roteiro de cinema ou, melhor dizendo, aspirando ser este roteiro¹⁹⁶. Mais do

¹⁹⁵ CdD, p. 59.

¹⁹⁶ Vale conferir como esse prospecto de se transformar em filme converte-se em motivo literário assumido e consciente na figura do narrador de *Pornopopéia*, de Reinaldo Moraes (Rio de Janeiro, Objetiva, 2009). É preciso notar, entretanto, como essa perspectiva forjada é paradoxal, uma vez que a natureza desse romance é eminentemente literária – basicamente composto de trocadilhos infames, piadas e longas descrições cuja graça é o detalhe demorado e obscuro, eliminando o erotismo e o efeito pornográfico pelo humor grotesco, tudo fundado na linguagem – desafiando adaptações cinematográficas, que podem muito fácil e simplesmente se

que detratar a ficção feita para vender – na linha, muito bem feita, de um Alfonso Berardinelli ¹⁹⁷ - talvez devêssemos ousar um passo na direção de Slavoj Žižek, para quem, comentando os romances de Michael Crichton, “a própria falta de qualidades estilísticas, o modo totalmente “transparente” de escrever, permite que as fantasias ideológicas subjacentes sejam exibidas na sua mais pura, dessublimada e constrangedora forma, como que nuas”¹⁹⁸. De certa maneira, Paulo Lins é levado a se aproximar dessa transparência própria à escrita de best-seller ficcionais: a leitura se faz com extrema agilidade, sem margem de sombras, sem espaço para a dúvida e a ambiguidade. Por outro lado, a sua grande capacidade de incluir as mais diversas e numerosas narrativas e personagens explode qualquer unidade estilística mais duradoura e consequente, obrigando o narrador a operar com diversos recursos narrativos, não raro beirando o imprevisto – o que pode implicar, e aqui podemos dizer que implica, um rodízio de momentos altos e baixos, ainda que quase sempre pertinentes. E é justamente esse distanciamento de qualquer opacidade e de qualquer compromisso estilístico e formal com a totalidade da obra que permite operar com a pletora de narrativas que narram, explicam e contextualizam num volume avassalador. Como nos best-sellers de Crichton, essa “simplificação” – nunca é demais frisar, simplificação local que permite operar a complexidade global do romance - “permite que as fantasias ideológicas subjacentes sejam exibidas na sua mais pura, dessublimada e constrangedora forma, como que nuas”. Ora, não seria dessa natureza o grande interesse despertado pelo livro, o de pôr a nu e de maneira sistemática e na linha do tempo as mudanças nas coordenadas da fantasia dessas dezenas de personagens, que somos levados a fantasiar

converter em um filme pornográfico banal.

¹⁹⁷ Alfonso Berardinelli, “O best-seller pós-moderno: de O Gattopardo a Stephen King”, em *Não incentivem o romance e outros ensaios* (São Paulo, Nova Alexandria, 2007).

¹⁹⁸ Slavoj Žižek, “The family myth of ideology”, in: *In defense of lost causes* (London & New York, Verso, 2009), p. 53. É o filósofo esloveno que também irá sugerir o nome de Arthur Hailey, autor inglês da geração anterior, cujos *best-sellers* incluíam uma detalhada e extensa pesquisa do *locus* narrativo, geralmente de complexa organização, convertido em detalhadas e extensas descrições mescladas a enredos melodramáticos. Vários de seus romances também se converteram em filmes de sucesso, e nos ajudam a pensar o lugar da literatura contemporânea na indústria cinematográfica e de imagens de maneira geral: vemos aqui que o lado da pesquisa e da descoberta não é feito pelo próprio veículo cinematográfico, mas depende de uma pesquisa que é essencialmente literária, paradoxalmente rebaixada a um (pré) *script*.

por nossa conta e vez? Ou por outro lado nessa confrontação massiva do imaginário nacional do leitor, seja brasileiro ou não-brasileiro, com o imaginário desse Outro social entrincheirado que ainda não frequentava de pleno direito e com os dois pés o campo da Literatura, mas também do Cinema e da Televisão? Não seria o caso de sustentar que esse ato radical de inclusão na forma literária – ato que o romance representa – funda uma necessidade de confrontação simbólica com esse Outro já quase alienígena, já quase estrangeiro, extravasando o campo estritamente literário e redefinindo potencialmente o próprio campo cultural brasileiro como um todo? *Cidade de Deus*, o filme, com todos os seus problemas, organiza uma estética cinematográfica que definirá grande parte do cinema nacional por pelo menos uma década: filmes como *Ônibus 174* e *Tropa de Elite* – outro fenômeno de público como o filme de Fernando Meireles – lhe são evidentemente devedores, organizando diferentes respostas e tomadas de posição que só são possíveis pela precedência do filme, e este por sua vez do romance. Para além do cinema, a série da Globo *Cidade dos Homens* é, sem deixar de ser um prolongamento de alguns procedimentos utilizados no filme, algo de absolutamente inédito mesmo no extenso quadro de séries televisivas produzidas para a emissora, o de fazer ficção do ponto de vista – e a despeito da infantilização deste – da pobreza carioca de morro, dramatizando suas mazelas e fantasias com uma destreza e um naturalismo sem precedentes. É como se o leitor – e posteriormente, se bem que em diferentes graus, o cinéfilo e o telespectador – fosse, a partir dessa(s) obra(s), reapresentado a um povo cuja realidade desconhecia, pois a realidade estava justamente nessa inesperada vida que *persistia*, mesmo que conjugada à miséria e à alienação de que não se consegue escapar¹⁹⁹. Pois há no ciclo de mortes que são, digamos, o resultado narrativo da obra, uma proliferação de vida, uma insistência desta, e é precisamente nesse espírito que o romance termina, sem concluir:

Lá Na Treze, Tigrinho, bem cedinho, mandou um menino moer vidro, colocá-lo

¹⁹⁹ Um pouco como Pier Paolo Pasolini tentava não deixar com que sua paixão pelo futebol não deixasse “anular nem se separar de sua consciência crítica, exigindo ver o futebol como ao mesmo tempo *de dentro e de fora*, suportando a consciência daquilo que ele tem de alienante e manipulado em nome daquilo que tem de autêntico, memorável, apaixonante e inesperado – em outros termos, bem seus, naquilo que ele tem de popular e real”. Cf. José Miguel Wisnik, “Preliminares” in *Veneno Remédio: o Futebol e o Brasil* (São Paulo, Companhia das Letras, 2008), p. 15.

dentro de uma lata com cola de madeira. Depois de cerol feito, passou-o na linha 10 esticada de um poste ao outro. Esperou o cerol secar na linha, fez o cabresto, a rabiola e colocou uma pipa no alto para cruzar com outras no céu.

Era tempo de pipa na Cidade de Deus.

Repõe-se parcialmente certo viés infantil do início, insistência de vida já inocentemente tingida pela morte – o perigoso cerol que é dramatizado nessa pequena sequencia de ações. É aqui que a comparação com certa lógica, ou, melhor dizendo, lógicas, que constituem o futebol, evidentemente tomado como uma forma cultural central da sociedade moderna, se impõem. O belo e longo, ainda que polêmico sem polêmica²⁰⁰, ensaio de José Miguel Wisnik nos servirá de guia para abordar diversas facetas da questão, uma vez que ele domina e passa em revista, de maneira generosa e aberta, a bibliografia tanto clássica quanto contemporânea do assunto, construindo – desconfio que de maneira pioneira – o jogo em sua própria historicidade. Veremos que talvez não seja um equívoco traçar algumas homologias estruturais entre o modo de funcionamento do jogo e o modo de composição do romance, a começar pelo fato de que ambos possuem um desenvolvimento histórico que deve ser levado em conta.

Assim como o nosso romance, o futebol “não se presta a uma demonstração cabal e serial de competência”, mas possui uma “faixa de gratuidade estrutural”, uma “margem improdutiva inerente ao ritmo do jogo”²⁰¹, especialmente em contraste com outros jogos, tais como o rúgbi, o vôlei, o basquete ou o tênis. Tal comparação pode se efetuar se tivermos em vista que o domínio formal do material literário pode ser algo como uma demonstração plena e em sequência de competência artística – que não podemos dizer não estar presente na obra, mas que não resultam numa formalização mais acabada, formalização que, cabe complementar, tampouco é almejada. Se a diferença do futebol, aquilo que o torna único, é essa desocupação estrutural, e então concordarmos com Wisnik de que esta é incorporada e ressignificada no Brasil, de modo mesmo a intensificá-la, entendemos que essa é uma matriz forte para um modo narrativo que se constrói em polos que se alternam de maneira muito similar, ao mesmo tempo “coletivo e individualista, pragmático e artístico, útil e inútil, surpreendente e belo, carnavalesco e trágico”²⁰². Tais adjetivos descrevem tanto o jogo quanto *Cidade de*

²⁰⁰ Cf. “Raízes do século XXI”, de Pedro Meira Monteiro, Revista *Piauí* nº 59, Agosto de 2011.

²⁰¹ Wisnik, op. Cit., p. 20.

²⁰² Daí a possibilidade de imputar a grande preferência pelo futebol na sociedade moderna à sua

Deus com exatidão, no entanto têm diferentes referentes: o que é artístico no futebol, por exemplo, não é a mesma coisa do artístico na literatura, uma vez que nenhum jogo é necessariamente artístico, enquanto o romance tem compromissos mais ou menos estabelecidos com a arte. Mas é a própria possibilidade de combinar de diversas formas esses adjetivos que aproxima as duas formas culturais distintas e as torna potencialmente semelhantes. Em outras palavras, digamos que a narrativa de Paulo Lins se abre a possibilidades que são afins às possibilidades, e mesmo às possibilidades narrativas, do futebol. Aquilo que chamamos de notas narrativas são 'sórdidas peladas' (para lembrar Nelson Rodrigues: "a mais sórdida pelada é de uma complexidade shakespeariana") de tamanho variado, em cujo horizonte vira e mexe está ou a preocupação com a sobrevivência ou a possibilidade de "estourar a boa", espécie de gol ou vitória definitiva na vida, o que raramente ocorre²⁰³. Os bichos-soltos são esses que aqui e agora se unem para reverter o jogo, mantendo um empate por um fio ou sonhando com uma vitória que eles desconhecem, ao passo que o narrador é aquele que empresta o seu versátil talento narrativo para captar a multiplicidade dessas tentativas²⁰⁴. Estas, como o futebol, "compõem um retrato, mesmo que aproximativo, e

própria homologia com a forma-nação: tanto esta quanto o *soccer* contém em seu bojo elementos pré-modernos, elementos que alimentam o seu desenvolvimento histórico ao mesmo tempo que tem a sua existência ameaçada por esse mesmo desenvolvimento. Na mesma linha de homologia, é fato que com o desenvolvimento da guerra e a morte de Bené, também o romance deixa de figurar as assombrações, as histórias fantásticas e mesmo as cenas de religiões afro-brasileiras tão comuns em sua primeira metade.

²⁰³ Interessante notar que a única personagem que podemos dizer que (modestamente) consegue 'ganhar a boa' seja a travesti Soninha, que vive um verdadeiro final *à la Pretty Woman* junto a um bancário que finalmente resolve assumir a homossexualidade e se divorciar da mulher. Aqui, a banalidade da história água com açúcar é subvertida pelo próprio conteúdo, numa espécie de vitória final ou fidelidade a um desejo de resto rechaçado pelo universo narrativo que a rodeia.

²⁰⁴ A homologia entre o "estourar a boa" e o gol poderia ficar mais clara através de uma citação de um trecho da já mencionada crônica de Drummond, "Mistério de bola": "Finalmente, a grande ilusão do gol confere alta dignidade à paixão popular, que não visa um resultado positivo e duradouro no plano real, mas se satisfaz com uma abstração: vinte e dois homens se atiram uns contra os outros, e era de esperar que os mais combativos ou engenhosos, saindo triunfantes, deixassem os demais no campo, arrebentados. Não. O objeto de couro transpõe uma linha convencional, e o que se chama de vitória aparece aos olhos de todos com uma evidência corporal que dispensa a imolação física. Não podemos acusar de primitivismo aos

que consiste afinal numa versão, entre as que seriam possíveis, dos acontecimentos”. “O apito final”, como a morte ou a prisão das personagens, “sela o sentido do acontecimento, mas sem sossegar necessariamente as virtualidades que o jogo desencadeia, as promessas que ele quase realizou, a multidão de tentativa que ele desenha”²⁰⁵. Nuno Ramos chega mesmo a traduzir essa tensão entre jogo e placar como uma oposição entre o erotismo e o sagrado: “Ao acúmulo erótico, em aberto, contínuo, próprio das jogadas, opõe-se o sagrado do placar, com seus correlatos de temor, permanência, tabu, catástrofe”²⁰⁶

Como comentamos na *Introdução*, há um paralelo não apenas estrutural mas também temporal entre o desenvolvimento narrativo encenado por *Cidade de Deus* e o desenvolvimento – ou, do ponto de vista de Wisnik, algo como um empobrecimento – tático e técnico que o futebol vai assumindo de forma crescente ao longo do século 20, uma espécie de tendência técnica que o aproxima dos outros esportes. Em outras palavras, a emergência da técnica a patamares cada vez mais elevados na organização do futebol em escala mundial torna-se algo visto como necessário para o aprimoramento competitivo das equipes, que então logicamente tendem a uma homogeneização dos modos de jogo, a um achatamento dos estilos locais, que já não podem mais prescindir desse mesmo aprimoramento. Algo como uma inocência perdida do futebol é experimentado, muito próximo de uma consciência de que não se pode voltar atrás. Seguindo a nossa comparação, como é que esse salto da técnica será figurado no romance em questão? A mudança passa fundamentalmente pela adoção de armas de fogo em escala crescente, por uma maior circulação destas, assim como pela eleição do tráfico de drogas como o modo central de organização do crime – tudo dentro dos limites sociais abordados pela narrativa²⁰⁷. Tudo se passa, aqui também, como se a

que se satisfazem com este resultado ideal.” In: *Fala, amendoeira*, op.cit., p. 48. A perda desse ideal corresponde ao fim dos jogos de futebol e do carnaval no plano narrativo de *Cidade de Deus*, substituídos pela “imolação física” da guerra de quadrilhas.

²⁰⁵ Wisnik, op.cit., p. 112.

²⁰⁶ Nuno Ramos, “Os suplicantes: aspectos trágicos do futebol”, em *Ensaio geral: projetos, roteiros, ensaios, memória* (São Paulo, Globo, 2007), pp. 248. Citado por Wisnik, op.cit., p. 112.

²⁰⁷ Ou seja, não se trata de uma alegorização da criminalidade em escala nacional, ou mesmo de um microcosmo que pode se elevar a uma alegoria nacional, como no *Cortiço* da interpretação de Antonio Candido. Cf. “De cortiço a cortiço”, em *O discurso e a cidade* (São Paulo, Duas Cidades, 2004). Mas já que tocamos no ensaio em questão, por que não pensar aqui numa

sociabilidade dos primeiros bichos-soltos ou da malandragem tradicional não tivesse mais volta, à exceção de certos momentos que são cada vez mais raros, ao passo que a narrativa torna-se progressivamente mais dinâmica, mas ao mesmo tempo mais brusca e quebrada, como num jogo de basquete: “(...) a cada ataque chega o momento em que o prazo vai se esgotando, na contagem regressiva dos dez segundos finais, e trata-se explicitamente, então, de agir imediatamente ou de ceder a iniciativa a outro que toma o seu lugar”²⁰⁸. O acesso tanto ao poder de destruição das armas modernas quanto à segurança da renda do tráfico promove o gozo compulsório de um superego²⁰⁹ capitalista aliado a um id sem peias, ambos propriamente dessublimados pela fuga das figura egoicas, entre as quais podemos destacar duas: Busca-Pé e João Batista. Busca-Pé é o próprio *alter ego* do autor, personagem que abre a narrativa como adolescente, brinca com as outras crianças quando criança, tenta abrir um negócio com Álvaro Katanazaka²¹⁰, mas vai progressivamente desaparecendo da narrativa, pois talvez não possa mais se associar diretamente às narrativas finais do livro²¹¹. Como já comentamos previamente, não há mais espaço para personagens cujo horizonte é nacional e... político, ao menos tradicionalmente político. É aqui que entra João Batista, o carpinteiro, com quem a mãe de Dadinho, futuro Zé Pequeno, consegue desabafar as

reposição daquilo que o crítico chamou de “dialética do espontâneo e do dirigido”? Não é por acaso que utilizamos a narrativa construída por Wisnik: ela funciona como uma espécie de muleta para especificar uma (outra) escalada histórica do “dirigido”, que justamente coordena a espontaneidade de que depende.

²⁰⁸ Wisnik, op.cit., p. 111. Como é o caso do amigo que é levado a matar o outro – que não consegue arrumar o dinheiro pedido – para provar sua fidelidade à 'organização' que assim o impeliu.

²⁰⁹ Wisnik, op.cit., p.131.

²¹⁰ Junto com a família, é o único descendente de japonês que se explicita, pelo nome, na narrativa. De certa maneira, realça o caráter de exceção da personagem de Busca-Pé, quando com este tenta montar um negócio na favela. Ao que parece o negócio fracassa não apenas pela inadimplência (como os garotos não se associam a máfia dos bandidos por proteção, não podem garantir o pagamento, a legalidade de segundo grau garantida pelos traficantes), mas por se recusarem inicialmente a vender cerveja, outra exceção mortal para um negócio ali.

²¹¹ É como se progressivamente Busca-Pé, como *alter ego* do autor, sumisse do centro da narrativa – seu lugar original –, para que sua opinião e ponto de vista não mais buscassem se exprimir diretamente, dando lugar às narrativas mediadas pelas outras personagens.

agruras que sofria com o filho, além de conseguir uma cadeira de engraxate pela metade do preço – e logo por nada – que ela esperava pagar:

(...) O carpinteiro gostava de prostrar, afirmou já ter feito cadeiras de engraxate para meninos que naquela época eram homens bem colocados e discorreu outras histórias referentes a cadeiras de engraxates. A mãe de Dadinho sorria, ficou à vontade para desabafar. Contou o bom pedaço que passava com o filho, seu olhos arriscaram lágrimas. Conteve-se. O carpinteiro João Batista manteve-se sério, porque era sério e sempre o fora, porque séria era a vida do pobre, séria era a desigualdade social, séria era a corrupção, o racismo, o invasão americana, a propaganda fria do capitalismo... Homem sério, mulher séria, filho sério, tiro sério, miséria séria, a morte certa. (...) ²¹²

João Batista é a figuração do velho marxismo revolucionário, trabalhando diretamente com os pobres e solidário a eles. Porém, do interior e do ponto de vista da trama narrativa, trágico, tragicomicamente só, exterior, a despeito da boa vontade, à matéria narrada. Outra figuração da instância do ego, traço perdido entre as linhas fortes que se impõem ao leitor. As linhas do superego. Wisnik identifica a própria imagem do técnico de futebol na televisão como “imagem sintética de um supereu”:

Mais (ou menos) que isso, no entanto, do ponto de vista do espetáculo televisivo, o que a figura atual do técnico encena e dá ao futebol é um rosto, a imagem sintética de um (super-) eu capaz de se contrapor às instâncias fragmentárias, plurais e polimorfos do jogo espalhado pelo campo. Nas suas reações mínimas assistimos compulsoriamente pela televisão, muitas vezes à revelia da partida, o festival de tiques, ansiedades, reações comemorativas em câmera lenta, imprecações por um gol perdido, reclamações, prostrações, olhares já contaminados pelo brilho fugidio da derrota ou seu *manteamento* apoteótico pela equipe campeã, em suma o resumo do drama daquele que está fora do campo, como nós, ao mesmo tempo que dentro, como eles. ²¹³

Não vemos nesse conjunto de imagens a própria relação de gestos de Zé Pequeno, a encarnação última – em *Cidade de Deus* – dessa figura do superego?

²¹² *CdD*, pp. 186-7.

²¹³ Wisnik, op.cit., p. 131.

Lembremos por um instante a maneira como Zé Pequeno é pouco a pouco construído pela narrativa, a começar pela sua “risada fina, estridente e rápida”, uma máscara que tanto pode expressar medo²¹⁴ quanto infundi-lo; suas falas típicas: “bandido que é bandido não pode ficar de bobó, não!”, “passa ele, passa ele!”, “vamo cheirar brizola! Vamo cheirar brizola! Bandido tem que cheirar brizola!”, “pega lá, pega lá!”, “panha lá, panha lá!” são insistentes, repetitivas, obsessivas. Desde o momento que denominamos acima de “centro da narrativa” – o momento da perpetração de diversos assassinatos em série, com Bené já uma figura enfraquecida – até o auge da guerra contra Mané Galinha – este também uma figura superegóica, encarnação do drama de certa consciência moral já inadequada – Zé Pequeno é o agremiador maior das pulsões de morte, aquele que vai ocupar, no centro da narrativa, o vazio fundamental deixado pelos egos em fuga, o *vazio de política*.

Uma das questões que nos interessou nas *Memórias de um sargento de milícias* foi justamente a intuição e a formalização de um “mundo sem culpa” que, convertido nas categorias psicanalíticas que viemos empregando, poderíamos chamar de um mundo sem (a figura do) superego: uma estruturação literária de certa dinâmica social brasileira na qual a não interiorização da lei torna permeáveis – e no limite, indiferentes – o polo da ordem e o da desordem. Assim, a responsabilidade dos atos é exteriorizada numa contingência narrativa, nos “reveses da Fortuna”²¹⁵, um pouco como nas sociedades primitivas de Freud, onde se alguém “foi vítima do infortúnio, não atribui a si a culpa, mas sim ao fetiche, que evidentemente não cumpriu suas obrigações, e bate nele, em vez de castigar a si mesmo”²¹⁶. O Brasil figurado ali estaria portanto, e um tanto esquematicamente, entre o primitivismo – com uma tendência ao que Antonio Candido chamou de “série arquetípica” – e o medo da autoridade – este de certa maneira sabotado pela própria inconsistência da autoridade. O que dizer dessa subjetividade?

²¹⁴ O medo ou a angústia (*Angst*) é central no mecanismo teórico montado por Freud para explicar a figura do *superego*, e originalmente significa “medo da perda do amor”, ou simplesmente desamparo e dependência dos outros, sentimento experimentados em alta dose tanto pelo próprio Zé Pequeno quanto por Mané Galinha e por Cenoura. Cf. Freud, “O mal-estar na civilização”, op.cit., pp. 95-6.

²¹⁵ Edu Teruki Otsuka, “Peculiaridades da forma”, em *Era no tempo do rei* (Tese de doutoramento, Universidade de São Paulo), p. 102.

²¹⁶ Freud, “O mal-estar na civilização”, em *Obras Completas (volume 18)*, (São Paulo, Companhia das Letras, 2010), p. 97.

Edu Teruki Otsuka cunhou uma muito apropriada síntese para aquilo que ele chama de “linha biográfica” (das personagens, em especial do protagonista): uma “conjunção de apetites momentâneos e reveses da Fortuna”. As personagens são assim reduzidas às suas próprias pulsões (tanto eróticas como de morte), cegas, pois suas ações “não têm desdobramentos ou consequências de ressonância mais ampla”. “O que imprime o ritmo narrativo é a simples alternância de situações, governada por uma força externa à ação dos personagens”. Estes não agem propriamente,

é o enquadramento externo da situação que altera o jogo de forças e reposiciona os termos da ação, fazendo-a mover-se (para não dizer avançar, pois, a despeito da movimentação frenética, seria impreciso dizer que a ação se desenvolve em direção a um fim determinado). Por isso, a estrutura das *Memórias* será necessariamente episódica e não dramática, configurando-se como uma sequência de pequenos eventos ou atos voltados para objetivos momentâneos. Assim, a linha da ação resulta entrecortada, sendo marcada por infinitos recomeços.²¹⁷

Seria forçar demais a barra dizer que esta descrição seria ainda pertinente, poderia (parcimoniosamente) ser aplicada às sequências iniciais, à primeira parte de *Cidade de Deus*? Não encontramos aqui também o homem livre e pobre, jogado à própria sorte, muito próximo a situação desses pobres-diabos que fora da proteção de qualquer figura senhorial não tem um 'eu' com existência independente? A distância entre as duas narrativas pode parecer e de fato é abissal (histórica e literariamente), mas por um momento é como se a situação fosse a mesma, nos deixamos chocar pela semelhança. Sem querer discutir e ir muito a fundo nas diferenças, gostaria de insistir nessa figura de um eu que só se afirma como rebaixamento, destruição do outro, o eu do 'espírito rixoso', o de uma supremacia qualquer, o de um gozo imaginário:

A identificação com o poder é motivada pela possibilidade de alcançar-se uma vivência vicária do sentimento de liberdade suscitado pelo exercício do arbítrio. Assim é que o protegido entra em conflito com outros que se encontram em posição social equivalente à sua própria; para isso, ampara-se no poder de seu protetor, agindo como se acreditasse ser uma extensão ou um prolongamento do poderoso (sem existência independente). É precisamente esse o sentido do espírito

²¹⁷ E. T. Otsuka, *ibid.*

rixoso, que consiste em afirmar o próprio eu por meio do rebaixamento dos demais.²¹⁸

Ego que não é propriamente um ego – como instância de agência racional – pois se desvanece e morre nesse gozo mesmo e assim não chega a constituir um superego, é o que encontramos nesse pontapé inicial do romance popular brasileiro, o primeiro, repetimos, que não apresenta o ponto de vista da classe dominante. Encontramos, na outra ponta dessa tradição, *Cidade de Deus*, situado no mesmo – se não fosse tão outro – Rio de Janeiro, também fazendo uma reconstituição do passado recente – reproduzindo, a sua maneira, o gesto narrativo de 'era no tempo do rei' – mas há praticamente um século e meio de distância e talvez sem significativos avanços civilizacionais – como a própria descrição formal das *Memórias* nos faz reconhecer. A que devemos essa impressão?

Começaremos a tentar uma resposta nos lembrando como alguns dos traços formais determinantes de *Cidade de Deus* – sua proximidade com certo tipo de best-seller (transparência da escrita, seu caráter de esboço, a meio caminho do roteiro de cinema), a sua tendência à proliferação de personagens e narrativas, a fungibilidade e mesmo a própria descartabilidade de suas partes, a sua própria incompletude formal e estilística – configuram eles também um esvaziamento da instância egoica *da própria narrativa*, uma vez que ela poderia potencialmente continuar indefinidamente e sem contornos. Esse esvaziamento faz com que a fatura da obra passe a ser exacerbadamente pautada pelas pulsões ilícitas, aptamente captadas pelas notas narrativas, sem a contrapartida de um superego repressor-moral que pudesse se articular na própria forma literária, como em *Crime e Castigo*²¹⁹, por exemplo, onde grande parte do enredo gira essencialmente em torno dos efeitos superegóicos desencadeados pelo assassinato cometido por Raskolnikov. Na primeira e em grande parte da segunda parte do romance, a fatura consiste em modular essas pulsões das personagens, convertidas em pulsões narrativas. Não se trata de dizer que as figurações do ego absolutamente não existem, mas elas são, como a narrativa, esboços, tentativas falhas, que a decupagem infinita operada pela forma faz proliferar, e perecer. No entanto há pontuais exceções quando o agenciamento racional das personagens é algumas vezes acionado num último momento, de maneira não prospectiva, como seria natural, mas retrospectiva, quando a

²¹⁸ Otsuka, op.cit., p. 94.

²¹⁹ Fiódor Dostoiévski, *Crime e Castigo* (São Paulo, 34, 2001).

personagem confronta-se com a morte e vive o seu último instante: Cabeleira, Cabeção, um soldado mirim de Pequeno. Fugacidade do ego – quando muito – na iminência da morte:

(...) Mas pode realmente haver paz plena para quem o viver fora sempre remexer-se no poço da miséria? Buscara algo que estava tão perto, tão perto e tão bom, mas o medo do orvalho repentinamente virar tempestade o fizera assim: cego para a bonança, que agora vinha definitiva. Talvez a paz estivesse no voo dos passarinhos, na observação da sutileza dos girassóis vergando-se nos jardins, dos piões rodando no chão, no braço do rio sempre saindo e sempre voltando, no frio ameno do outono e no vento em forma de brisa. No entanto, tudo sempre poderia se agitar de um modo indefinido, concorrer contra sua pessoa, e cair na mira de seu revólver. Mas pode alguém enxergar o belo com olhos obtusos pela falta de quase tudo de que o humano carece? Talvez nunca tenha buscado nada, nem nunca pensara em buscar, tinha só de viver aquela vida que viveu sem nenhum motivo que o levasse a uma atitude parnasiana naquele universo escrito por linhas tão marginais. Deitou-se bem devagar, sem sentir os movimentos que fazia, tinha uma prolixa certeza de que não sentiria a dor das balas, era uma fotografia já amarelada pelo tempo com aquele sorriso inabalável, aquela esperança da morte ser realmente um descanso para quem se viu obrigado a fazer da paz das coisas um sistemático anúncio de guerra. Aquela mudez diante das perguntas de Touro e a expressão de alegria melancólica que se manteve dentro do caixão.²²⁰

Vemos nesses momentos finais de Cabeleira e de sua *História* um retorno a certos tons e imagens do início da narrativa: recordamos a falta de perspectiva e a raiva de Busca-Pé, as figuras da natureza, certa metalinguagem literária e um mutismo final que ecoa o “falha a fala, fala a bala” de forma invertida, pois o que se ouve não são os tiros de Touro, mas a própria voz do narrador a cerrar o tampa do caixão. Como talvez já sugerimos, essas breves aparições da instância egoica compõem algo como um esqueleto evanescente do romance, estrutura *presente e ausente*, interna e externa à narrativa, conferindo-lhe uma identidade fugidia. Como um juiz de futebol, elas são representantes do 'princípio de realidade' do jogo, a própria figura da internalização da lei em campo²²¹. No entanto, e também já insistimos nesse ponto antes, trata-se, na

²²⁰ Trecho final d' “*A história de Cabeleira*”, *CdD*, p. 202.

²²¹ Wisnik, “O Juiz”, *op.cit.*, pp. 104-9.

maior parte das vezes, de um juiz sem arbitragem, um juiz sem decisão, simplesmente registrando as pulsões de um id que se prolifera – um *juge d'instruction* sem o *juge*. A instância egoica, por esse ângulo, passa a funcionar como uma espécie de consciência imediata, do puro registro das sensações e pensamentos imediatos, ou de curto prazo, tornada possível pela 'transparência' da linguagem. Essa repressão da instância do *juge* e da lei, contudo, repressão tanto no nível da fatura quanto das personagens – uma vez que a lei não é internalizada por elas, a repressão (estatal) lhes é externa – retorna *with a vengeance* com a emergência e a força de uma instância *superegóica* nova, já não mais responsável em conter e punir as pulsões do id, mas *aliadas* a elas numa configuração histórica nova. Essa instância superegóica materializa-se não apenas através das personagens mais significativas da narrativa – Cabeleira, Bené, Mané Galinha, Zé Pequeno – mas na própria explosão formal como consequência da inclusão desenfreada de narrativas.

Para dar conta da diferença brasileira, recorro ao velho paradoxo hegeliano da individuação por identificação secundária. Nas palavras de Žižek:

Hegel foi o primeiro a elaborar o paradoxo propriamente moderno da individuação por identificação secundária. No começo, o sujeito está imerso numa forma de vida particular, dentro da qual ele nasceu (família, comunidade local); a única maneira de ele se desvincular dessa comunidade 'orgânica' primordial, de cortar os seus vínculos com ela e afirmar-se como uma um 'indivíduo autônomo' é deslocar a sua lealdade fundamental (*to shift his fundamental allegiance*), reconhecer a substância do seu ser em uma comunidade outra, secundária, que seja universal e, simultaneamente, 'artificial', não mais 'espontânea' mas 'mediada', sustentada pela atividade de sujeitos livres e independentes – a nação versus a comunidade local; uma profissão em sentido moderno (um emprego em uma empresa grande e anônima) versus uma relação 'personalizada' entre um aprendiz e seu mestre-artesão; a comunidade acadêmica do saber versus o saber tradicional passado de geração à geração. Nesse deslocamento de sua identificação primária para a secundária, as identificações primárias passam por uma tipo de transubstanciação: elas começam a funcionar como a forma de aparecimento da identificação secundária universal – de modo que precisamente por ser um bom membro de minha família eu passo a contribuir para o próprio funcionamento do meu Estado-Nação. A identificação secundária universal permanece 'abstrata' na medida em que é diretamente oposta às formas particulares de identificação primárias, ou seja, na medida em que ela compele o sujeito a renunciar às suas

identificações primárias; ela torna-se 'concreta' quando ela reintegra as identificações primárias, transformando-as em modos de aparência da identificação secundária.²²²

O que acontece com as personagens de Paulo Lins, contudo, não é simplesmente a impossibilidade que elas têm em operar essa individuação por identificação secundária, transubstanciando as suas identificações primárias como modo de concretização da identificação nacional, mas a própria *ausência de modos de identificação primária*, a inexistência de qualquer 'comunidade orgânica' com a qual elas pudessem ter a experiência de uma identificação imediata. *Cidade de Deus* se faz por personagens que raramente possuem vínculos familiares fortes, e quando os têm, como parece ser o caso de Cabeleira, esse vínculo se mostra com grande negatividade. Por outro lado, o próprio fato de agora morarem no conjunto habitacional pressupõe o afastamento de suas 'comunidades' originais, sejam elas do próprio Rio de Janeiro – em favela e morros – ou do nordeste brasileiro. O que trazem consigo é a própria miséria a ser reproduzida nas novas condições²²³. Tudo se passa como se o estado quisesse, por meio da criação do próprio conjunto habitacional, *decretar* a individuação por identificação secundária, individuação que se efetivaria, no limite, pela identificação dos trabalhadores com o próprio estado-nação. Assim, a identificação secundária universal permanece necessariamente abstrata, mesmo nos casos em que a 'comunidade nacional' é minimamente 'imaginada' (como no caso de Busca-Pé). A ausência de qualquer identificação simbólica 'concreta' promove e contribui para uma situação de falência do vínculo social e potencial anomia, situação que promove e faz proliferar as pulsões ilícitas que constituem as notas narrativas de *Cidade de Deus*. Num primeiro momento temos, mesmo que fraca, a presença estatal, principalmente pelo viés da bárbara repressão policial (que obviamente fermenta ainda mais as tais pulsões ilícitas), presença que não realiza o conceito de nação, ou que está em exacerbada contradição com os universais modernos de igualdade e liberdade: a própria instituição do conjunto habitacional se opõe a uma possibilidade de fraternidade possível. Num segundo

²²² Cf. “Multiculturalism, or, the cultural logic of multinational capitalism”, in: Slavoj Žižek, *The universal exception* (London/New York, Continuum, 2007), pp. 166-7 (tradução minha) e G. W. F. Hegel, *Elements of the philosophy of right* (Cambridge, Cambridge University Press, 1991), pp. 339-53.

²²³ Cf. citação na p. 33 acima.

momento, mesmo essa presença – basicamente a presença das personagens policiais – tende a ficar em segundo plano. Não porque a lei finalmente havia sido internalizada numa nova comunidade, mas porque ali – e não só ali – cada vez mais vai imperar a lei superegóica, lei cujo imperativo é o do gozo (*jouissance*)²²⁴, ou seja, uma situação onde o sentimento de culpa e a violência subjetiva se constituem não pela realização pulsional ou pelo simples desejo de fazê-lo, mas, inversamente, por não fazê-los. No universo do romance, a emergência desse imperativo é figurado pelo intercâmbio da bandidagem com os cocotas: são estes que irão estabelecer o primeiro vínculo com a subjetividade neodionisíaca disseminada pela cultura americana, vetor maior do consumo de drogas, que alimentará esse novo negócio global. O grande problema dessa emergente injunção do superego é que, “ao contrário dos modos anteriores de interpelação ideológica, ela não abre nenhum “mundo” propriamente dito – refere-se apenas a um obscuro Inominável. Nesse sentido – e apenas nesse sentido –, vivemos, com efeito, em um 'universo pós-ideológico': “o que se nos endereça é um chamado direto e “dessublimado” de *jouissance*, não mais mascarado numa narrativa ideológica propriamente dita”²²⁵. Esse “obscuro Inominável” de *jouissance* pode ser traduzido, dentro do universo de *Cidade de Deus*, pela superioridade norte-americana que paira acima do modo de vida que os cocotas imaginam para si, com a consequente liquidação da imaginação nacional. A última personagem da narrativa que parece cultivar esta imaginação é paradoxalmente o próprio Zé Pequeno, que em seu sonho de se tornar um grande e famoso bandido não abre mão da imprensa e da televisão como agenciadoras da 'comunidade imaginária' nacional, *na qual entretanto ele não se inclui*. Por outro lado não podemos negar que a personagem de Zé Pequeno possui um *projeto* individual de ascensão social – até certo ponto inclusive realizado – cuja marca egóica é inegável, ainda que mínima. Seu grande inimigo não poderia ser mais marcado: Mané Galinha é inicialmente o próprio protótipo da personagem de sólida identificação primária, imerso em fortes laços familiares, participação comunitária religiosa etc, potencial candidato à individuação por identificação secundária à comunidade nacional, mas que é brutalmente impelido a abandonar seus projetos de vida (casar, terminar a faculdade),

²²⁴ A teorização é basicamente lacaniana. Cf. Jacques Lacan. “Jouissance”. *Seminaire XX: Encore* (Paris, Seuil, 1999).

²²⁵ Slavoj Žižek, “O peso insuportável de ser merda divina” in *A visão em paralaxe* (São Paulo, Boitempo, 2008, tradução de Maria Beatriz de Medina), p.254

sua (limitada? ideológica?) liberdade e autonomia, seu potencial egóico em suma, em direção à espiral de vingança de um superego sem tréguas.

Enfim, e para concluir, penso não ser exagero dizer que o dispositivo narrativo posto em movimento por Paulo Lins constitui uma extraordinária aposta política, ela também – até onde vejo – de uma radicalidade rara, se não inédita, em nossas letras. A “aventura artística fora do comum” de *Cidade de Deus* opera uma identificação com aquilo que Hegel um dia chamou de ralé (*Pöbel*), aquele contingente populacional não incluído na ordem legal, excluído de seus benefícios, e pela mesma razão isento de responsabilidade em relação a esta mesma ordem legal²²⁶ – um excedente cuja *exclusão política* é estruturalmente necessária ao circuito fechado da modernidade brasileira, que optou – ou, melhor dizendo, cuja burguesia optou – pela “condição de sócio-menor do capitalismo ocidental”²²⁷, ou, por outra, por um “subcapitalismo” que optou “por formas de organização do trabalho que preservassem a dominação social corrente, ainda que ao preço de uma posição internacional medíocre”²²⁸. Mais um vez pode-se sentir aqui os efeitos de uma lógica da antecipação, tal como havíamos apontado quando da chegada de D. João VI no Rio de Janeiro em 1808, só que em sentido contrário: desenha-se uma espécie de inversão histórica, um movimento contrário à interiorização do poder; há, antes, uma exteriorização do poder como subordinação aos desígnios do capitalismo global – naquela época ainda univocamente centrado nos Estados Unidos. Não seria essa escolha – imposta pela irresponsabilidade dos militares e dos 'beneficiários' dela – por um 'subcapitalismo' uma antecipação dos efeitos alienantes da própria globalização contemporânea? A força política de Paulo Lins consistiu em montar um mecanismo formal que problematiza a mediação da classe média e da classe dominante no processo nacional, reduzida ao mínimo, o que por sua vez problematiza o próprio horizonte da nacionalidade, agora uma ficção entre outras, desprovida de sua universalidade. No plano da construção do romance, essa exclusão das 'classes nacionais' é o outro lado da radical inclusão de personagens, subvertendo e relativizando simbolicamente o processo

²²⁶ Cf. Slavoj Žižek, “Eastern european liberalism and its discontents” in *The universal exception*, cit., p. 22 e G. W. F. Hegel, *Elements of the philosophy of right*, cit., pp. 349-55.

²²⁷ Fernando Henrique Cardoso, *Empresário industrial e desenvolvimento econômico* (São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1964), pp.186-7, citado por Roberto Schwarz no “Prefácio com perguntas” para Francisco de Oliveira, *Crítica à razão dualista/O ornitorrinco* (São Paulo, Boitempo, 2003), p. 13.

²²⁸ Roberto Schwarz, *idem*.

de radical exclusão política real de que são vítimas ao incorporar, em sua própria forma, a mortal aceleração da vida deste *Pöbel*, cujo contato direto e 'desideologizado' com o mercado internacional – drogas, armas, marcas multinacionais – o mutila dia a dia.

Qual não é a surpresa do leitor do livro que, em plenos anos 1990 ou 2000, vê que a nacionalidade – na forma de direitos civis – que foi negada a essa parcela da população, retorna perversamente nessa comunidade imaginada que o romance lhe dá a ver, exigindo seu reconhecimento da forma mais obscena e brutal da 'democracia jovem'. Dessa vez, armada até os dentes.

Juntando as pontas...

Tentarei nesta parte final brevemente expor e articular as relações entre as diferentes partes do trabalho que porventura não tenham ficado explícitas, ou mesmo tenham sido soterradas pelo fluxo interno de cada capítulo. O objetivo seria esclarecer um pouco mais o papel de cada um deles na precária estruturação conceitual do todo, além de tornar a análise mais inteligível em suas consequências teóricas.

De certa maneira, todo o aparato conceitual que fui levado a usar derivou da dificuldade de empreender a análise da forma literária de *Cidade de Deus*, uma vez que esta se apresentou (inicialmente) em seu aspecto de indecisão, uma indecisão inscrita no próprio *incipit* e que tende a se ampliar numa sistematização da indecisão, ou, mais propriamente, numa incompletude formal intrínseca, espécie de máquina centrífugo-literária cuja velocidade e aceleração – sensíveis como ritmo do todo –, ao invés de enxugar o excesso narrativo numa concentração formal ou estilística, impulsionam-na em sentido contrário, no da proliferação de partes economicamente desnecessárias, supérfluas. O resultado é, entretanto, ele mesmo uma forma, cuja vigência e força só podemos apreciar apropriadamente se formos capazes de suspender certa 'norma' estilística que se impõe para a literatura – e não só a brasileira – contemporânea: aquela da literatura bem pensante ou da “prosa bem feita” (Schwarz)²²⁹. Há algo de compulsivo no ritmo com que as notas narrativas se sobrepõem, uma oscilação entre os procedimentos do corte e da montagem que aproximam a literatura de Paulo Lins do cinema clássico²³⁰ e das formas esboçadas da ficção dos *best-sellers*. E de fato buscamos caracterizar certa analogia entre a descartabilidade de sua forma e a própria descartabilidade do referente social sobre o qual a linguagem do romance se debruça, algo que poderíamos simplificar como uma adequação formal à precariedade da vida

²²⁹ É preciso dizer, para fins de esclarecimento, que essa norma literária é homóloga à 'normalidade' ou, mais especificamente, ao padrão normativo imposto na modernidade como preço a ser pago pela liberdade em relação aos laços comunitários pré-modernos, normalidade que se dá dentro de marcos institucionais e históricos específicos. Assim, a devida apreciação de *Cidade de Deus* depende da possibilidade de se ver a sua inadequação estética como uma tentativa relativamente bem sucedida de se narrar fora dos ditames institucionais do Estado-Nação.

²³⁰ Inclusive no sentido deleuziano de um cinema dominado por um esquema sensório-motor. Cf. Gilles Deleuze, *L'Image-mouvement. Cinéma I* (Paris, Les Éditions de Minuit, 1983).

que se quer narrar.

A questão com que, assim supomos, o romance tentou se haver é a da possibilidade de narrar uma transformação histórico-social de fôlego, longa e complexa, e fazê-lo com ambição épica. Se nos arriscássemos a definir esse tema, penso que seria algo da seguinte ordem: 'as transformações da criminalidade dos pobres urbanos brasileiros em suas relações com a específica modernização do país, em especial durante o regime militar'. Esta definição seria entretanto não apenas incompleta, mas imprecisa nas próprias categorias utilizadas para descrever o tema, por mais acurada que ela aparente ser, uma vez que tanto a noção de 'regime militar' quanto de 'país' não aparecem na narrativa que de maneira indireta, marginal e sugerida. A própria proliferação da narrativa se dá às expensas desses referenciais, que no fundo não trabalham nada além dos efeitos dessa modernização em e a partir de um determinado lugar social. As referências diretas ao país, à modernização como processo levado a cabo pelos militares, estão concentradas no início da narrativa, justamente o momento mais alto em termos de indecisão formal, como se ali a hesitação afetasse o próprio ponto de vista com categorias externas. Tal ponto de vista já foi caracterizado como imanente, interno ao seu universo de sentido. Mas há uma contradição que consiste no fato de que justamente esse universo social ao qual a narrativa é imanente, universo que fundamentaria o seu ponto de vista interno, progressivamente perde a sua autonomia ou, melhor dizendo, tem enfranquecido todo processo de internalização. Pois como manter um ponto de vista interno e coerente quando o processo de proliferação e substituição de personagens – que morrem e são substituídos – não tem trégua? Que história em comum pode ser contada com as suas histórias, ações, pensamentos, que vá além da abundância desnecessária delas mesma? O narrador não pode fundamentar seu ponto de vista na permanência de nenhuma personagem, assim como não pode medi-los moralmente, pois a própria substância social está em transformação e não oferece parâmetros estáveis. Daí a necessidade de pensar o estatuto do *juge d'instrucion* de Zola sem o seu elemento final, decisivo, que se fosse levado em conta entraria em choque com a própria ambição épica do romance, inviabilizando a ampla investigação social em questão e em última instância submetendo-a a ditames ético-estéticos que lhe seriam alheios. Por outro lado, o processo aberto de uma pura *instruction* sem *juge* causa uma erosão na própria experiência do tempo, convertendo-a no presente imediato da ação: os diálogos são a manifestação formal mais forte dessa tendência.

O problema da proliferação de momentos supérfluos traz assim sérias

consequências estruturais para o romance, cuja ambição de explicação histórica fica comprometida pelo suceder de momentos que, no limite, se substituem sem distinção. A maneira como o romance lida com isso passa pela criação de uma 'estrutura mínima', espécie de frágil esqueleto que 'mantém a casa de pé', ou seja, dá o mínimo de sustentabilidade à amplitude do livro. Penso que essa 'estrutura mínima' consiste basicamente em 3 elementos:

1. Certo núcleo do romance que chamei, no capítulo homônimo, de 'centro da narrativa', momento ao qual o todo do livro faz referências obsessivamente, retomando de diferentes perspectivas uma cena chave, significante de uma virada na própria forma da criminalidade, cujo protagonista indiscutível é Zé Pequeno.

2. A presença, de maneira descontínua e espaçada, mas de forma não sistemática, de personagens que tem um pé para fora do núcleo de significado que se vai construindo no romance, sem no entanto lhe ser exterior. A presença dessas personagens codifica a narrativa, mesmo que de maneira fugaz e localizada, para uma experiência de classe diversa, de classe média, por assim dizer. Entre elas, devemos mencionar forçosamente:

a. Busca-Pé – o próprio alter-ego de Paulo Lins –, uma vez que projeta um percurso de exceção, que parte da experiência comum da infância, passa por uma adolescência dolorosa, de privações e reconhecimento da injustiça a que está submetido, mas pode chegar à Universidade e à política.

b. O marceneiro marxista-leninista João Batista, sintomaticamente a única presença do discurso comunista 'clássico' no universo de Paulo Lins. Sua contradição fundamental está em sua crença na “força do povo, no movimento de base, na organização do proletariado, e vou mais longe, [...] na luta armada!”²³¹, sobreposta a certo orgulho trabalhista: “O carpinteiro gostava de prostrar, afirmou já ter feito cadeiras de engraxates para meninos que naquela época eram homens bem colocados e discorreu outras histórias referentes a cadeiras de engraxates”²³². Seria exagero dizer que a grande esperança emancipatória do século vinte é aqui reduzida a uma nota de rodapé, ou, ainda, a certa esperança de integração e realização pelo trabalho, esperança de resto rechaçada pela enxurrada de narrativas que compõem o nosso romance?

²³¹ *CdD*, p. 187.

²³² *Ibid.*, p. 186-7.

c. O universo à parte dos cocotas, que, em sua relativa proteção em relação aos bandidos negros – maioria no livro –, e portanto pelo simples fato de sua permanência física, permite que se estabeleça uma mínima continuidade coletiva na narrativa.

3. O próprio projeto de Zé Pequeno de se tornar um grande bandido, quando seu modelo máximo, não por acaso denominado “Grande”, morre. Pequeno se inicia no negócio do tráfico expulsando o próprio irmão do bandido de Cidade de Deus²³³. Mas a sua trajetória é de fato a única que atravessa toda a narrativa em suas três partes, em suas articulações centrais. Aliás, penso poder dizer que sua trajetória é ela mesma essa articulação central.

Assim, vemos como o papel minimamente estrutural garantido pelos elementos acima elencados funcionam como o 'mínimo ego' da obra, elementos que precariamente organizam a direção narrativa, dando-lhe um eixo, a despeito da multiplicação exponencial de narrativas que lhe dá corpo, não no sentido de um corpo orgânico, onde todo e cada elemento cumpre uma função específica, mas justamente no sentido oposto de um fluxo descontínuo de partes de parte alguma²³⁴. Tal precariedade estrutural não deixaria de ser um defeito estético, e mesmo um despropósito literário, se esse excesso não fosse ele mesmo um achado e um acerto também ele literário. O capítulo sobre a 'política da ficção' tem nesse sentido a função de recuar no tempo e de expor certo choque inicial causado pelos romances realistas de Balzac e Flaubert e, mais primordialmente ainda, pela emergência da Literatura enquanto tal, em sua forma moderna, de modo a sugerir que algo dessa modalidade de novidade estaria em jogo – guardadas é claro as devidas proporções – no romance aqui em questão. Em certo sentido, e por outro lado, segui a indicação de Benedict Anderson de que o paradigma

²³³ Nesse sentido, Zé Pequeno não é aquele que mata o pai, mas o grande oportunista que usa de sua morte para tomar-lhe o lugar – sem nunca de fato o conseguir. Em outras palavras, Pequeno permanece pequeno. Tal hipótese não é tão arbitrária quanto parece, uma vez que o protagonista não só recusa o amor materno, mas é reciprocamente recusado por este, uma falta que, se prestarmos atenção, vai atormentá-lo até o final e nos detalhes mais decisivos: a recusa da mãe a lhe prestar socorro quando da morte de Bené, a inveja raivosa que tem de Mané Galinha, ou ainda a impossibilidade de relações estáveis com mulheres 'de família'.

²³⁴ O conceito de *part des sans-part* de Jacques Rancière que inspirou essa intuição talvez queira significar que algo da própria demanda mais fundamental da política esteja em jogo na forma atinada por Paulo Lins. Ver, do autor, *La Mésantante* (Paris, Seuil, 1995.)

da ficção moderna é o romance, em particular o realista, e considere este nos seus termos, qual seja, o de certa materialização de um “organismo sociológico que se move como em um calendário de tempo vazio e homogêneo”, em precisa analogia com “a ideia de nação, que também é concebida como uma sólida comunidade que se move firmemente pela história”²³⁵. O fato de a definição ser demasiado ampla permite articular o ressurgimento forte desse realismo de base em *Cidade de Deus* – especialmente na sua ênfase na brutal simultaneidade das ações que se sobrepõem – com os seus antepassados modelos franceses. Desnecessário dizer que essa articulação tornava obrigatória uma reflexão sobre a forma nação nas suas relações com a forma literária, e que essa se desse em terreno brasileiro. Daí o interregno cuja figura central é Antonio Candido. A função, por assim dizer, desse capítulo, é mostrar básica e sumariamente certa diferença da instalação brasileira da Literatura, como instituição moderna, da sua matriz francesa, além de seus vínculos, aqui fracos, ou semivigentes, com a forma nação.

Tais explorações tornam-se assim vitais, mesmo quando apenas pano de fundo histórico, para a interpretação que se arma no capítulo final. Elas permitem fundamentar a maneira como aquilo que Marcuse e Adorno chamaram de 'dessublimação repressiva' se atualizou no andar de baixo do Brasil dos militares, ou, melhor dizendo, pelo seu ângulo. A dessublimação repressiva é o eclipse desse agente autônomo, mediador da síntese, que é o ego. Dessublimar é fazer com que o ego perca a sua autonomia relativa, regredindo em direção ao inconsciente²³⁶. “No entanto, esse comportamento 'regressivo', compulsivo, cego e 'automático', que apresenta todos os sinais do id, longe de nos livrar das pressões da ordem social existente, adere perfeitamente às demandas do Superego, e como tal já se apresenta a serviço da ordem social”²³⁷. Assim, o fato de que o Brasil oficial – inclusive o literário – desaparece das páginas de Paulo Lins é o modo como a narrativa dá a ver (ou seja, negativamente) o fato de que nem mesmo no

²³⁵ Benedict Anderson, “Cultural roots”, in *Imagined Communities*, London/New York, Verso, 2006, p. 26. “The idea of a sociological organism moving calendrically through homogeneous, empty time is a precise analogue of the idea of the nation, which is conceived as a solid community moving steadily down (or up) history”.

²³⁶ Ver Theodor W. Adorno, “A teoria freudiana e o modelo fascista de propaganda”, in: <http://adorno.planetaclix.pt/tadorno23.htm>; e Slavoj Zizek, “The deadlock of repressive dessublimation”, in *The metastases of enjoyment* (London/New York, Verso, 2005).

²³⁷ Zizek, *ibidem*, p. 16.

centro de decisões do regime havia espaço para um projeto autônomo de nação. O ocaso dessa autonomia é assim assumido pela forma literária, tanto no seu aspecto – falho – de síntese estrutural, quanto pela despsicologização das personagens. Esta se dá não pela emancipação humana do jugo heterônomo do inconsciente pelo ego – como talvez quisesse Freud: *dass, was Es war; Ich werden soll* – mas pela imediata socialização do inconsciente: recordermos a maneira como este, através das dezenas de personagens – suas fantasias e anseios, além de história –, 'fala' imediatamente pelo narrador. Em outras palavras, a facilidade com que cada personagem se entrega sem zonas de sombras para o narrador é a própria indicação de sua quase completa subserviência à linguagem, à voz deste. Inversamente, entretanto, a própria linguagem do narrador por pouco não consegue – quando ela tenta – e quase que não pode se emancipar da presença ativa das personagens, que parecem cobrar a sua inclusão narrativa a todo preço²³⁸. Por incrível que possa parecer, aquilo que impede a narrativa de simplesmente se colar à imediaticidade mais brutal é a fina película de esteticismo, tal uma névoa lírico-poética, que o romancista traz de sua experiência anterior no ofício do verso. Já no nível das personagens, a história que, impedindo a pura e simples proliferação de micro-narrativas fragmentadas, constitui aquilo que chamei de 'estrutura mínima', quase que uma 'espinha dorsal evanescente' (para parafrasear o *vanishing mediator* de Fredric Jameson²³⁹), é a história de Zé Pequeno.

A história de Zé Pequeno, que percorre todo o romance e não se reduz à última parte deste, funciona como a estrutura egoica minimal do romance, tanto no plano do enredo quanto no da constelação de personagens. A princípio, nos anos de formação de Pequeno, por assim dizer, essa centralidade não é perceptível, ela apenas se insinua como uma das muitas narrativas que se tecem – sejam paralelas ou que se cruzam em

²³⁸ Drummond também havia ligado, mesmo que ligeiramente, estética, política e psicanálise na sua já citada crônica, "Mistério de bola": "A estética do torcedor é inconsciente; ele ama o belo através de movimentos conjugados, astuciosos e viris, que lhe produzem uma sublime euforia, mas se lhe perguntam o que sente, exprimirá antes uma emoção política. Somos fluminenses ou vascos pela necessidade de optar, como somos liberais, socialistas ou reacionários. Apenas, se não é rara a mudança do indivíduo de um para outro partido, nunca se viu, que eu saiba, torcedor de um clube abandoná-lo em favor de um outro". In *Fala, amendoeira*, op.cit., p. 48.

²³⁹ Fredric Jameson, "The vanishing mediator: narrative structure in Max Weber", in: *New German Critique* n° 1, Winter, 1973, pp. 52-89.

algum momento –, até o impreciso, e talvez indeterminável, ponto no qual ela se sobressai e passa à sua condição própria, retrospectivamente imantando seu início com o seu resultado posterior. O seu desenvolvimento permite captar a mudança fundamental que pautará todas as outras narrativas, qual seja, a emergência do superego nas novas condições, tanto brasileiras quanto contemporâneas. Em resumo, a história de Zé Pequeno vai da clássica exterioridade da Lei, indiferente à efetiva situação do sujeito à qual ela se refere – o que em outro lugar foi chamado da não-interiorização da Lei –, à promoção do gozo ilícito por essa mesma Lei, promoção compulsória como esta. Assim, o plano da narrativa coloca numa radical linha de continuidade a Lei – que as próprias escolhas formais do romance figuram como exterior – e o Superego que se materializa em Pequeno. Zé Pequeno, como o técnico de futebol de Wisnik, está ao mesmo tempo dentro da narrativa – como instância egóica e suporte ficcional estrutural –, e fora – como encarnação exemplar e figura do superego do universo de *Cidade de Deus*.

Talvez devêssemos arriscar um último paradoxo nessa conclusão. O que em última instância parece constituir a complexidade antagônica de *Cidade de Deus* é a corajosa insistência da simbolização de uma matéria cujo movimento é o da própria falência simbólica, nas condições da avalanche do imaginário contemporâneo – também este anotado sem medo –: a significativa integração ficcional de sujeitos não integrados no registro do significante²⁴⁰. Infelizmente, essa integração que o romance realiza corresponde à maneira como a própria Lei integrou esses indivíduos: privando-os de sua possível universalidade, e convertendo-os em *rouages obéissants* de Sua própria estrutura psicótica.

²⁴⁰ “Eles não entram jamais no jogo dos significantes, a não ser por uma espécie de imitação exterior. A não integração do sujeito no registro do significante nos dá a direção na qual se põe quanto ao prévio da psicose – que só é solúvel seguramente para investigação analítica”. Jacques Lacan, *O Seminário (Livro 3): As psicoses (1955-1956)* (Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1988), p. 285.

Bibliografia

Filmes

Cidade de Deus. Fernando Meireles. Edição: Daniel Rezende. 2002.

Livros

ADORNO, Theodor & HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer – O poder soberano e a vida nua*. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

ANDERSON, Benedict. *Imagined Communities* (edição revisada). London/New York: Verso, 2006.

ANTÔNIO, João. *Malagueta, Perus e Bacanaço*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

ARANTES, Paulo. *Zero à esquerda*. São Paulo: Conrad, 2004.

BADIOU, Alain. “L’emblème démocratique” in: *Démocratie dans quel état?* (vários autores) Paris: La Fabrique, 2009.

BARTHES, Roland. *Le bruissement de la langue*. Paris : Seuil, 1984.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BERARDINELLI, Alfonso. *Não incentivem o romance e outros ensaios*. São Paulo, Nova Alexandria, 2007.

BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BOLLE, Willi. *grandesertão.br*. São Paulo: Duas Cidades/34, 2004.

CANDIDO, Antonio. *O discurso e a cidade* (São Paulo, Duas Cidades/Ouro sobre Azul, 2004).

_____ *A educação pela noite*. São Paul: Ática, 2003.

_____ *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.

_____ *Textos de intervenção*. São Paulo, Duas Cidades/34, 2002.

CARDOSO, Fernando Henrique. *Empresário industrial e desenvolvimento econômico*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1964.

DE ANDRADE, Carlos Drummond. *Fala, amendoeira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

DELEUZE, Gilles. *L'Image-mouvement. Cinéma 1*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1983.

DÖBLIN, Alfred. *Berlin Alexanderplatz*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

DUBOIS, Jean. *Dicionário de lingüística*. São Paulo: Pensamento Cultrix, 2004.

ENZENSBERGER, Hans Magnus. *Guerra Civil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

FERNANDES, Florestan. *A integração do negro na sociedade de classes, volume 2: No limiar de uma nova era*. São Paulo: Globo, 2007.

FREUD, Sigmund. *Obras Completas (volume 18)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Elements of the philosophy of right*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

JAMESON, Fredric. *Ideologies of theory*. Minneapolis: University of Minnesota, 1988.
_____. *Post-modernism, or, the cultural logic of late capitalism*. London/New York: Verso, 1991.

LACAN, Jacques. *Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*. Paris: Le Seuil, 1978.

_____. *Seminaire XX: Encore*. Paris: Seuil, 1975.

_____. *O Seminário (Livro 3): As psicoses (1955-1956)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

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

LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: Avertissement d'incendie*. Paris : PUF, 2001.

LUKÁCS, Georg. *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

_____. *Teoria do Romance*. São Paulo: Duas Cidades/ 34, 2000.

LUNGO, Andréa Del, *L'incipit Romanesque*. Paris: Seuil, 2003.

MARCUSE, Herbert. *One-dimensional man*. London: Routledge, 1991.

MICHEL, Natacha. *L'écrivain Pensif*. Paris: Verdier, 1998.

MORAES, Reinaldo. *Tanto faz*. Rio de Janeiro: Azougue, 2003.

_____. *Pornopopéia*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009

NOVAES, Adauto (org.) *O esquecimento da política*. Rio de Janeiro: Agir, 2007.

OLIVEIRA, Francisco de. *A navegação venturosa: ensaios sobre Celso Furtado*. São Paulo: Boitempo, 2003.

_____. *Noiva da Revolução*. São Paulo: Boitempo, 2008.

_____. Crítica à razão dualista/O ornitorrinco. São Paulo: Boitempo, 2003.

PACHECO, Ana Paula. Lugar do mito – Narrativa e processo social nas Primeiras estórias de Guimarães Rosa. São Paulo: Nankin, 2006.

PASTA JR., José Antonio. “Variação machadiana sobre o tema da formação” em *Tensões e passagens – filosofia crítica e modernidade* (Vários autores). São Paulo: Singular/ Esfera Pública, 2008.

RAMOS, Graciliano. *Angústia*. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, Martins, 1977.

RAMOS, Nuno. Ensaio geral: projetos, roteiros, ensaios, memória. São Paulo: Globo, 2007.

RANCIÈRE, Jacques. *La Mécontente*. Paris : Seuil, 1995.

_____. La politique de la littérature. Paris : Seuil, 2007.

SARTRE, Jean-Paul. *Situations II*. Paris: Gallimard, 1948.

SCHWARZ, Roberto. *Dois meninos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. Pai de família e outros estudos. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

_____. *Sequências Brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. (org.) *Os pobres na literatura*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

SOUZA, Gilda de Mello e. *Exercícios de leitura*. São Paulo: Duas Cidades/34, 2009)

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

WATT, Ian. *The rise of the novel*. Chippenham: Pimlico, 2000.

WILLIAMS, Raymond. *Writing in society*. London: Verso, 1991.

WISNIK, José Miguel. *Veneno Remédio: o futebol e o Brasil*. São Paulo: Companhia

das Letras, 2008.

ZALUAR, Alba. *A máquina e a revolta*. São Paulo: Brasiliense, 2000.

ZIZEK, Slavoj. *A visão em paralaxe*. São Paulo: Boitempo, 2008.

_____ *The universal exception*. London/New York: Continuum, 2007.

_____ *The metastases of enjoyment*. London/New York: Verso, 2005.

_____ *Violência en acto*. Buenos Aires: Paidós, 2005.

ZOLA, Émile. *Le roman expérimental*. Paris: Flammarion, 2006.

Periódicos

ALENCASTRO, Luiz Felipe de. “O fardo dos bacharéis”. In: *Revista Novos Estudos CEBRAP* n° 19, Dez/1987.

----- “O pecado original da sociedade e da ordem jurídica brasileira”. In: *Revista Novos Estudos CEBRAP* n°87, Julho/2010.

BALIBAR, Étienne. "Ambiguous universality". In: *differences: A Journal of Feminist Cultural Studies* 7, no. 1 (Spring 1995).

JAMESON, Fredric. "The vanishing mediator: narrative structure in Max Weber". In: *New German Critique* n° 1, Winter, 1973.

MONTEIRO, Pedro Meira Monteiro. “Raízes do século XXI”. In: *Revista Piauí* n° 59, Agosto de 2011.

PACHECO, Ana Paula. “Cidade-Cárcere”. In: *Terceira Margem* v. 16, 2007, p. 27-45.

PASTA JR., José Antônio. “O Romance de Rosa: Temas do *Grande Sertão* e do Brasil”. In: *Novos Estudos CEBRAP*, edição 55, Novembro de 1999.

RANCIÈRE, Jacques. “O efeito de realidade”. In: *Novos Estudos CEBRAP* nº 86, março de 2010.

SCHWARZ, Roberto. “Elefante complexo”. In: *Jornal de resenhas da Folha de São Paulo*, 10 de Fevereiro de 2001.

XAVIER, Ismail. "Corrosão social, pragmatismo e ressentimento". In: *Revista Novos Estudos CEBRAP* 75, Julho de 2006.

“271 mortos” (sem indicação de autor). In: *Caderno Cotidiano da Folha de São Paulo*, 13 de Janeiro de 2011.

Tese

OTSUKA, Edu Teruki. *Era no tempo do rei: a dimensão sobria da malandragem e a atualidade das Memórias de um sargento de milícias*. Universidade de São Paulo, tese de doutoramento.

Websites

ADORNO, Theodor W. “A teoria freudiana e o modelo fascista de propaganda”, in: <http://adorno.planetaclix.pt/tadorno23.htm> .

ZIZEK, Slavoj. “Why cynics are wrong” in: http://www.lacan.com/article/?page_id=3

<http://fotolog.terra.com.br/sdorio:91>

<http://www.metiers.justice.gouv.fr/>.