



Caminhos traçados na cidade dos pobres

Vinícius da Silva Rodrigues*

Resumo: São várias as histórias que compõem *Cidade de Deus*, de Paulo Lins: é a narrativa de um lugar e da transformação deste espaço através da lógica do crime; são histórias de bandidos, de malandros, de marginais e também daqueles que procuram se libertar desse sistema através de uma espécie de “discurso de redenção” que fatalmente se coloca como insuficiente, levando estes anti-heróis a cumprirem destinos trágicos. A grande saga de um bairro confunde-se com a história do crime organizado na cidade do Rio de Janeiro, tão semelhante a outros locais do Brasil, sem perder sua força poética e dramática, apoiando-se numa estrutura e numa linguagem cuidadosamente elaboradas. Neste artigo, propõe-se a leitura deste importante romance contemporâneo, raro dentro da historiografia literária brasileira em vários sentidos, a partir da análise de alguns personagens fundamentais que buscam ao longo de sua jornada uma saída, apoiada no desespero, na esperança, no medo ou, ainda, na fé – encontrando-a de fato ou utilizando-a como subterfúgio; são personagens que ilustram o mosaico das possibilidades e impossibilidades nas trajetórias humanas dos que estão à margem, imersos na lógica que permeia a maior parte das periferias dos grandes centros urbanos do país. E é nesse caráter humano que tais figuras acabam por dialogar tão perfeitamente com o sentimento do indivíduo frente ao vislumbre da morte e a necessidade e instinto de sobrevivência que lhes são tão caros.

Palavras-chave: Cidade; Favela; Morte; Romance brasileiro.

Abstract: Several stories comprise *Cidade de Deus*, by Paulo Lins. It is the narrative of a place and its transformation through the logic of crime. The novel shows stories of criminals, tricksters, and people at the margins of society, as well as of those who seek to get rid of this system through a kind of "redemption discourse" that inevitably becomes insufficient, leading these anti-heroes to meet tragic fates. The great saga of a neighborhood confuses itself with the history of organized crime in the city of Rio de Janeiro, so similar to other places in Brazil, without losing its poetic and dramatic force, relying on carefully prepared structure and language. This article proposes the interpretation of this important contemporary novel – in many ways rare within the Brazilian literary historiography – from the analysis of some key characters who seek a way out along their journey, supported in despair, hope, fear or faith – effectively finding it or using it as a subterfuge. Those are characters that illustrate the mosaic of possibilities and restrictions on human trajectories of those who are at the margin, immersed in the logic that pervades most of the peripheries of large urban centers in the country. It is with this human characteristic that such figures end up to dialogue so perfectly with the feeling of the individual in face of a glimpse of death and the instinct and necessity for survival that they care so much for.

Keywords: City; Favela; Death; Brazilian novel.

1 Introdução

A cena é emblemática. Sob o olhar de um pequeno grupo de curiosos, jaz o corpo de Wilson Diabo. Estuprador, assaltante, mas, principalmente, um psicótico que não conhecia

* Graduado em Letras / Licenciatura (Português e Literaturas de Língua Portuguesa) - UFRGS; Mestrando em Letras / Literatura Brasileira; Professor de Literatura do Colégio Santa Cecília (Porto Alegre, RS) e da Escola Martinho Lutero (Cachoeirinha, RS)

limites; um “bicho-solto” que não roubava por vocação, por necessidade ou seja lá o que fosse; não, não mais. Wilson, endiabrado, atirara na espinha de um homem e violentara a mulher deste na frente do pobre rapaz – no mesmo dia, ainda roubaria um posto de gasolina e cortaria, com uma lâmina de barbear, os olhos da secretária que ameaçaria chamar a atenção de uma viatura da polícia. Sim, é provável que Wilson Diabo tivera o fim que merecia. Pediu por isso. Essa era a opinião da maioria daqueles que olhavam, satisfeitos, seu corpo inerte à entrada do “buteco” Porta do Céu. O Diabo não mereceria velas – aconteceu o mesmo com o alcaguete Francisco: ninguém acendeu nada pra ele, “apenas um cachorro lambeu-lhe o sangue endurecido no rosto” (LINS, 2007, p. 67), enquanto lá nos Apês a mãe de um ladrão acendia sete velas para seu jovem filho e lhe fazia todas as rezas devidas – “do lado de fora, alcaguete merece cacete, mas, na favela, merece morrer” (LINS, 2007, p. 67); “a mãe do Diabo deu graças a Deus pela morte do filho, que batia nela, nos irmãos e no pai aleijado” (LINS, 2007, p. 167); a “pequena multidão” no Porta do Céu, em sua maioria, sorria, aliviada. A Cidade de Deus não era pra qualquer “mané”; lá só teria lugar pra “sujeito-homem” e malandro “de resposta”.

As antíteses povoam os cenários: a Porta do Céu, o Diabo – dar “graças a Deus” pela morte dele –, a “pequena multidão”, as imagens opostas entre o ladrão e o alcaguete. Ambas as cenas nos servem de amostragem: estão ali a ética do bandido, a percepção do povo a respeito do tipo de bandido possível, a religiosidade intrínseca a qualquer conduta – imoral ou não, mas dentro de uma moralidade própria daquele local –, a violência que salta aos olhos, a linguagem construída a partir de um evidente esforço de composição, criando um interessante jogo poético baseado nas imagens que se contrapõem. No entanto, ao contrário daquilo que poderia se supor, as antíteses não se estendem para maiores dialéticas em *Cidade de Deus*, de Paulo Lins, romance emblemático lançado nos anos 1990 que deu origem a um dos mais bem sucedidos filmes brasileiros de todos os tempos. As oposições que invadem a linguagem desta obra só contrastam, em verdade, com o discurso seco, direto e objetivo de seus personagens. Em *Cidade de Deus* estamos ligados a um discurso monológico, que parece vir de dentro da favela e que fala somente a partir da perspectiva daqueles que a vivem de fato. Estamos imersos em um universo onde a violência explode de tal forma que não há, aparentemente, espaço para nada além da ação e do inevitável desfecho trágico que recai sobre cada um de seus personagens – nesse manacial de figuras icônicas do universo dos marginais. Entretanto, conceber o romance de Paulo Lins apenas como um olhar superficial sobre a “banditagem” seria diminuí-lo ao extremo.

Lins constrói sua obra a partir de uma escolha, ligada ao olhar que o objeto estético produz: a “câmera” aponta em apenas uma direção, a periferia; o que se projeta em seu enquadramento é o resultado desse olhar, a consequência óbvia de se perceber a movimentação do crime e da pobreza, além da exploração e segregação sociais. Sem juízo de valor, os personagens são guiados pelos sentimentos e instintos de sobrevivência e por aquilo que é possível fazer no seu contexto. Paulo Lins concebe seu “catatau” de histórias na forma de uma grande “saga” (ARÊAS, 2007) onde a principal personagem é o lugar, o espaço geográfico circunscrito entre bairros ricos da Zona Sul do Rio de Janeiro, povoado por característicos lares populares de um conjunto habitacional de classe baixa. Os indivíduos entram e saem do cenário na medida em que o lugar evolui; o único líder do tráfico que perdura ao longo da narrativa – Miúdo – morre, assim como tantos outros, mas a Cidade de Deus sobrevive, modificando-se de forma tão intensa quanto alguns de seus personagens que, na iminência da morte, optam por uma ruptura total com sua vida pregressa marcada pela criminalidade – a Cidade de Deus sobrevive porque muda de acordo com o tempo. Ao constatar essa marca subjetiva que acaba por dar contornos naturalistas à obra, vemos, também, como o escritor carrega as tintas ao revelar os medos, as angústias, os desejos, os amores e as patologias que envolvem os personagens, dando a eles uma marcação literariamente produtiva que os analisa de acordo com uma escrita de construção efetivamente poética, povoada por jogos sonoros, ricas metáforas e belos painéis que moldam o ambiente em que o romance acontece.

Para falar sobre este livro, muitas chaves de leitura são possíveis. Trata-se de uma monumental obra de mais de quinhentas páginas¹ que possibilita um olhar indissociável entre sua estrutura narrativa, sua composição de personagens e sua linguagem. O presente artigo, no entanto, disserta a respeito de um elemento que, de alguma forma, possibilitará mencionar cada um desses aspectos em seu tempo, a partir, porém, do estudo de alguns personagens em especial: trata-se da temática da redenção – ou da possibilidade dela. Por mais que a morte esteja sempre à espreita, por mais que o caráter “épico” desses marginais, anti-heróis por excelência, sugira um destino essencialmente trágico e ainda que a moralidade seja sempre um paradoxo nesse universo, algo une figuras como Pardalzinho, Bonitão e Inferninho: quando há a possibilidade de se redimir, o sistema que eles mesmos ajudaram a criar chama-os novamente para a ação e uma força quase sobrenatural se coloca em seu caminho para lembrar-lhes daquilo que eles próprios escolheram, ou seja, uma inevitável jornada rumo à

¹ Uso como base a edição comemorativa de 10 anos lançada em 2007 pela editora Companhia das Letras.

morte – precoce, certa e que, quase sempre, vem justamente no momento em que os marginais buscavam salvar-se de seus pecados, em sua maioria, pela força (ou pelo subterfúgio) da fé.

O presente trabalho, portanto, ocupa-se das figuras centrais que se apropriam, em determinado momento, desse “discurso de redenção” para que, junto a isso, sejam analisados elementos intrínsecos à composição desses personagens perceptíveis na poeticidade da linguagem de Paulo Lins. Naturalmente, num romance que, mesmo como literatura propriamente dita, equilibra-se nas fronteiras da pesquisa etnográfica, o cotejo com autores como Alba Zaluar e Lourdes Carril, que seguem propostas de análise socio-histórica a respeito do crime e da periferia, proporciona um interessante jogo interdisciplinar, fundamental aos estudos literários, que também instrumentaliza a observação de *Cidade de Deus* a partir de temas que exigem aprofundamento estético e filosófico, como a questão do medo, da morte, da religiosidade e do lugar do heroísmo na vida moderna, tomando por base as reflexões de Zygmunt Bauman, Marshal Berman, Roberto Schwarz e outros.

2 Um poeta da violência e seu romance etnográfico

Se é comum pensar que em *Cidade de Deus* a narrativa construída por Paulo Lins se “avizinha” ao trabalho científico, como lembra Roberto Schwarz (2007, p. 569), é também fato que o romance está longe do didatismo, ao mesmo tempo em que seu narrador opta pelo distanciamento, assumindo o discurso em 3ª pessoa. No entanto, trata-se de um distanciamento seguro e não permanente: a impessoalidade do discurso não absterne a apropriação do jargão de seus personagens, não se deixa de dizer que um homem que merece respeito é “do conceito” ou “mano de responsa”, sabe-se diferenciar o “alemão” do “sujeito-homem”, relata-se com suas próprias especificidades tanto o tiroteio quanto o “ataque soviético” e, enfim, deixa-se o que é do universo oral para as falas e para os diálogos, manifestando um artesanato poético tão rico quanto inesperado e aparentemente fora do contexto da fala dos personagens.

O papel desse narrador é deveras importante na medida em que precisa situar o leitor nesse lugar do mundo no qual a saga será construída, principalmente em seus momentos iniciais, quando a Cidade de Deus é apenas um charco ocupado por alguns casarões que logo serão abandonados. Nesse sentido, o que poderia ser característico de alguma observação naturalista, a despeito de algum eventual didatismo, é deixado completamente de lado logo que o conjunto habitacional começa a tomar forma; Portugal Pequeno, o antigo nome da

localidade, morre, para ganhar vida o novo bairro que será marcado constatementemente pela violência que gerará mais tantos defuntos:

(...) vieram as máquinas arrasando as hortas de Portugal Pequeno, espantando os espantos, guilhotinando as árvores, aterrando o charco, secando a fonte, e isso aqui virou um deserto. Sobraram o bosque (...), a boiada que nada sabe da morte e restos de risos em rostos nos rastros de uma era nova (LINS, 2007, p. 19).

As aliterações e os jogos de palavras confessam que a nova paisagem desnaturaliza o ambiente, tornando-o sem vida, deixando claro que o que se forma a partir dele é algo totalmente diferente; a vida, como nos mostrará o narrador, agora é fruto do povoamento do espaço pelos indivíduos e da renomeação do local que passa a fazer existir, enfim, a Cidade de Deus, que “deu a sua voz para os casarões abandonados, escasseou a fauna e a flora e renomeou o charco: Lá em Cima, Lá na Frente, Lá Embaixo, Lá do Outro Lado do Rio e Os Apês” (LINS, 2007, p. 19). O ato de dar novos nomes, entretanto, apenas atribuirá ao local uma *identidade anônima*, vazia, fruto de uma formação forçada e uma falta de identificação inicial com o espaço.

A isso se deve a história desse jovem bairro da capital carioca. Inicialmente construído pelo então Governador Carlos Lacerda, com o objetivo de ser um conjunto residencial para funcionários públicos do estado da Guanabara, o local acabou sendo improvisado para abrigar a população carioca atingida pelas enchentes de 1966, ocasionadas por um dos maiores temporais já vistos no Rio de Janeiro. É bem verdade que, no entanto, a Cidade de Deus acabou integrando um processo de erradicação das favelas cariocas ainda iniciado por Getúlio Vargas nos anos 1940 que, segundo Alba Zaluar, só veio a se consolidar como política sistemática de remoção dos habitantes desses locais para conjuntos habitacionais planejados como bairros proletários a partir do período da ditadura militar (ZALUAR, 2000, p. 64). O que em um primeiro momento era para ser provisório virou definitivo nas mãos do sucessor de Lacerda no governo, Francisco Negrão de Lima; ondas de invasões se sucederam sem nenhum tipo de controle e o crescimento desordenado característico das favelas cariocas (e outras, diga-se de passagem) modificou por completo a paisagem².

Em seu estudo sobre a formação das organizações populares e o discurso construído acerca da pobreza intitulado *A Máquina e a Revolta*, Alba Zaluar aponta sua pesquisa para o mesmo local em que se situa o romance de Lins³. Em sua obra, a autora remonta aos primórdios das políticas habitacionais do estado do Rio para evidenciar um erro mais do que

² Algumas destas informações estão disponíveis no site www.cidadededeus.org.br. Acesso em 10 de Junho de 2011.

³ Em comentário “de orelha” na edição de 2007 do romance, a antropóloga revela que o escritor fora seu assistente de pesquisa entre 1986 e 1993.

claro, responsável pela formação não de um conjunto habitacional pacífico e harmônico na Cidade de Deus, como se queria, mas sim de uma *hiperperiferia* (ou de uma “superfavela”). Após 1964, a habitação passara a ser o grande “fetiche que iria calar o descontentamento popular”, de forma que a ideia seria “afastar o perigo do inconformismo das massas e sua oposição ao regime militar, eliminando o foco de tensão que eram as favelas”; logo, seriam as habitações populares “uma compensação pela medidas tomadas na época de contenção à inflação e que atingiam o poder aquisitivo dos salários”, o que “viria a se somar a ideia de que a casa própria era um ‘sonho’ das massas” (ZALUAR, 2000, p. 68). A autora comenta que a estratégia era, claramente, anular a coletividade: “(...) num mesmo conjunto habitacional passaram a conviver ex-moradores de inúmeras favelas sem nenhum contato anterior. (...) a suspeita e a desconfiança dos vizinhos desconhecidos tornam impossível a criação de associações e condenam ao fracasso as organizações populares” (ZALUAR, 2000, p. 71). Nesse sentido, o caso da Cidade de Deus parecia ser uma vitória dessa estratégia:

Lá vieram a se reunir ex-moradores de 63 favelas localizadas nos mais diferentes pontos da cidade (...), todas na Zona Sul (...). Suas escolas de samba, blocos, times de futebol, associações de moradores, comissões de luz esfacelaram-se e não puderam ser reconstituídas nos conjuntos. Seus grupos de amigos, suas redes de vizinhos e de parentes ficaram dissolvidos pela cidade, inalcançáveis pela distância (ZALUAR, 2000, p 71).

No entanto, o esforço pela dispersão e quebra do espírito coletivo se revelaria um insucesso, o que apenas permitiu que se formassem novas organizações de igual índole e espírito (ZALUAR, 2000, p. 71). É nesse sentido que o banditismo irrompe na Cidade de Deus no livro de Paulo Lins: primeiro a partir de necessidades mais básicas que agregam os malandros num espírito mais harmônico, visando a praticidade e o imediatismo do pequeno roubo, a partir da ação em grupo; é o momento em que é possível, ainda, existir a figura do alcaguete, assim como daquele que se sente indignado com a presença do bandido; por outro lado, as ruas estão mais povoadas e o convívio entre os moradores se dá, em geral, de forma pacífica logo que a comunidade se estabelece; o crime é praticado pelo ladrão e a violência exacerbada só se manifesta, de fato, no interior do lar – quando se dá a traição conjugal, por exemplo. Trata-se de um paradoxo muito curioso trabalhado pelo autor. Neste momento, quando o bandido ainda não é quase sempre um homicida em potencial (pelo menos não de forma deliberada) como virá a ser, o trato com as imagens violentas cabe àqueles que, evidentemente, apresentam patologias graves – e estes nem sempre são aqueles que praticam os roubos.

Interessante notar que a reflexão de Zaluar, tomada numa perspectiva histórica, encarando a favela como um ambiente relegado ao esquecimento em tempos de “milagre

econômico”, é motivo de outra obra, esta mais politicamente engajada do que *Cidade de Deus*, produzida no “calor do momento” do período autoritário: *Gota d’água*, peça de Chico Buarque de Holanda e Paulo Pontes que relê *Medeia*, de Eurípedes, para o contexto daquele Brasil contemporâneo dos anos de ditadura, em meio ao cenário da favela carioca. Em texto de apresentação à peça, datado de 1975, os autores deixam clara sua preocupação política em forma de manifesto, de apelo abertamente marxista, para só depois confirmarem sua perspectiva estética:

(...) a experiência capitalista que vem se implantando aqui [no Brasil] – radical, violentamente predatória, impiedosamente seletiva – adquiriu um trágico dinamismo. O santo que produziu o milagre é conhecido por todas as pessoas de boa-fé e bom nível de informação: a brutal concentração de riqueza elevou, ao paroxismo, a capacidade de consumo de bens duráveis de uma parte da população, enquanto a maioria ficou no ora veja. Forçar a acumulação de capital através da drenagem de renda das classes subalternas não é novidade nenhuma. Novidade é o grau, nunca ousado antes, de transferência de renda, de baixo para cima (BUARQUE e PONTES, 2009, p. 9).

Citar a peça de Chico convida à reflexão acerca dos objetivos estéticos de cada obra. Enquanto o texto dramático percebe que a tragédia não é apenas dos personagens ficcionais, mas também da vida moderna, o romance de Paulo Lins pressupõe do leitor a compreensão do trágico processo socio-histórico que motivou a formação de tal ambiente *hiperperiférico* e parte para a efetiva investigação das figuras que o compõem.

O conceito de *hiperperiferia*, amplamente trabalhado pela geógrafa Lourdes Carril (2006) em seu estudo sobre o bairro do Capão Redondo, em São Paulo, compreende justamente o segundo momento da formação da Cidade de Deus, que acaba por determinar o ponto culminante em que as diversas favelas diluídas naquele novo espaço constituirão uma nova estrutura, na mesma medida em que passam a receber, de forma cada vez mais constante, novos habitantes, através de invasões e ocupações ou migrações forçadas, entendendo a concepção de *hiperperiferia* como algo que “(...) denota que a população foi sendo empurrada cada vez mais para espaços de miséria, levada à imobilidade espacial devido à falta de recursos financeiros até para pagar o transporte, numa tendência ao confinamento territorial” (CARRIL, 2006, p. 144-145). Carril observa com precisão, confirmando um aspecto citado de forma mais diluída por Zaluar, que a marginalização geograficamente estabelecida acaba por formar um espaço praticamente autônomo na periferia, “Comunidades criando espaços próprios de cultura, normatizando o cotidiano, produzindo arte, samba, música e comportamentos próprios” (CARRIL, 2006, p. 215).

A concepção que se materializa sobre o ambiente da favela, tanto a partir da perspectiva histórica quanto sociológica quanto, ainda, geográfica, acaba por promover uma

rede de percepções acerca desse ambiente e acaba por constituir uma via de mão dupla que pode ser vista na obra de Paulo Lins: há o espaço como o grande “personagem” do romance, mas há os personagens efetivos que, em sua especificidade, interagem *com* esse espaço e *sobre* ele – na mesma medida em que este, quando “humanizado”, como um ambiente próprio e autônomo, acaba por agir sobre os indivíduos. Os próprios personagens de Lins são a consagração de um procedimento narrativo híbrido, que mistura ficção e realidade, criando personagens a partir de seu próprio esforço criador ou inserindo figuras reais em sua narrativa. De qualquer modo, tais figuras são a experiência do crime e do universo da favela materializados no romance e explicam, como num processo de coleta etnográfica, um todo maior, sendo representantes de uma coletividade, ou seja, figuras exemplares, de uma forma ou de outra, que passam a caracterizar, também, tal espaço como um microcosmo de dramas humanos essenciais, mas, em especial, associados à pobreza, à violência e à criminalidade.

Falar em etnografia, nesse sentido, não é estranho ao romance de Lins. Como poeta, o autor imprime sua própria linguagem; como narrador, concebe sua grande história em tom de saga (do local, do crime); como artista, fragmenta, experimenta, constrói, reconstrói e desconstrói a estrutura do romance; com a experiência herdada da pesquisa acadêmica, compõe um relato literário de contornos, sim, etnográficos, um procedimento de importância assim resumida por Lourdes Carril:

Histórias de vida, histórias do lugar, fragmentos de um processo longo e contínuo que permitem deslindamentos particulares, mas reveladores de uma totalidade maior do que se poderia esperar. Uma ou mais personagens são procuradas para trazer à tona a trajetória de outras iguais a elas que vivenciam na pele a experiência comum. Na psicologia social, uma personagem é aquela que vivencia um papel, participa de uma forma de representação social. O lugar é a materialização do processo (CARRIL, 2006, p. 130).

Não por acaso a estrutura básica de *Cidade de Deus* situa-se em três capítulos intitulados a partir das palavras “A História de...”. O romance, entretanto, traz muito mais do que três histórias, mas é a partir dos três personagens que intitolam as partes referidas (Inferninho, Pardalzinho e Miúdo) que entendemos a transformação do espaço e, principalmente, da lógica do crime. De forma que um aspecto muito interessante passa a ser o fato de que, bem como numa estrutura épica, a “História” de cada um desses inicia-se *in media res* (uma vez que seus “livros” iniciam após suas apresentações anteriormente feitas), culminando, por fim, na sua morte – prematura, inesperada naquele momento específico,

porém, ainda, fruto de uma *hybris* aplicável dentro da ética daquele mundo; sobra, ainda, de forma a dialogar com a épica, uma quase irônica “invocação” ao início da obra⁴.

Naturalmente, o elemento épico, aqui, não é esperado tal como na sua acepção clássica, mas diluído numa percepção menos convencional, como refuta Vilma Arêas (ARÊAS, 2007, p. 579-580):

Épica-bandida, misturada, vazada, cheia de buracos, baleada, perfeitamente de acordo com os seres que a povoam (...). Da épica é o assunto alto, a guerra. Aqui assunto baixíssimo, segundo os padrões do gênero, guerra declarada, jamais se elevando ao transcendente e só funcionando no circuito fechado da favela.

Mas se o conteúdo épico se falsifica permanentemente, seu elemento trágico está mais precisamente definido a partir da lógica de punição pela qual passam os personagens de *Cidade de Deus*. A “História” de tais indivíduos não é, portanto, uma história de vida e realizações, mas uma trajetória inescapável em direção à morte, sempre à espreita, sempre iminente e terrível. Só resta esperar quando vai acontecer.

3 “Na indecisão das encruzilhadas”: medo, crime, tragédia e sobrevivência.

As três partes que dividem *Cidade de Deus*, de Paulo Lins, estabelecem como personagens fundamentais Inferninho, Pardalzinho e Miúdo; os três, entretanto, são figuras em torno dos quais orbitam outras tantas, um manancial de personagens que gravita no universo da obra. Para o que se propõe este artigo, ao tematizar a busca pela redenção entre os tipos marginais do romance, toma-se como base para reflexão quatro figuras: os já citados Inferninho e Pardalzinho, e ainda Bonito e, com menos destaque, Busca-Pé. Miúdo, logo, coloca-se como um interessante contraponto, sobre o qual será possível se debruçar melhor mais adiante. Em maior ou menor grau, as trajetórias desses indivíduos ficcionais são muito próximas entre eles mesmos, bem como estabelecem antíteses com outras figuras. Em especial, todos, de alguma forma, em algum momento – excetuando Miúdo –, assinalam uma possível redenção ou, ainda, a *diferença* em meio ao *sistema* estabelecido.

Inferninho representa um tipo ainda romântico de criminoso, um “malandro” que, juntamente com o Trio Ternura, nos primórdios da “CDD” (abreviação de “Cidade de Deus”, popular entre seus moradores) é tido, também, como um bandoleiro *a la* Robin Hood. Na

⁴ “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.” (LINS, 2007, p. 25.)

primeira cena efetivamente ligada à narrativa do romance, o roubo do caminhão de gás é sucedido por uma rápida “distribuição da propriedade privada”, os botijões são levados pelos moradores e percebe-se claramente a conivência e cumplicidade da recente formada vizinhança; logo, tem-se o entendimento de que nem sempre a bandidagem está no local para atrapalhar a vida de seus moradores.

Inferninho, como um malandro, evidencia um processo dialético interno ligado à própria estrutura de periferia, e dizer isso, em si, pode vir a evidenciar uma enorme contradição em termos. Porém, vejamos: em *Cidade de Deus* há poucos momentos que sustentam uma oposição de discursos de ordem sociológica ou política, como já foi salientado; o carpinteiro Luís Cândido, nesse contexto, é uma rara exceção, um *anti-malandro* sempre de posse de seu clássico discurso de esquerda: “(...) sou é marxista-leninista. Acredito na força do povo, no movimento de base, na organização do ploteriado, e vou mais longe, eu acredito na luta armada!” (LINS, 2007, p. 192). O romance nos sugere que as engrenagens criadas pela lógica do crime dentro da periferia funcionam a partir de um sistema onde a ordem dialética está na relação, primeiramente, dos *otários* frente aos *malandros* – a existência de um é o que possibilita o surgimento do outro; percebendo que o mundo do trabalho ligado aos *otários* exige demais e devolve “de menos”, o *malandro* sente-se movido a ganhar a vida da maneira que pode, logo deixando de ser um carismático bandido, que necessita daquilo que faz, para virar um *bicho-solto* – e é nesse processo que vemos funcionar a lógica da “bandidagem”, gradualmente substituindo os ladrões bonitões e simpáticos por homens cruéis e gananciosos. Um artifício narrativo é singular nesse sentido: o gradual apagamento das figuras dos policiais, que jamais representam a ordem ou o bom senso que lhes seria devido, mas que, por outro lado, fazem com que certos papéis sejam, num momento inicial da formação do local, ao menos *representados* (literalmente). Os policiais, principalmente a partir de figuras como Belzebu e Cabeça de Nós Todo, reforçam a ideia de que o discurso que se manifesta na obra se dá a partir de uma dialética própria da favela e da estrutura criminal, provocando antíteses inconfortavelmente contraditórias e bastante sutis, seja entre polícia e bandido ou bandido e “gente de bem” – os *otários*; entre uns, o ato violento, a lógica do “olho por olho, dente por dente” e a corrupção pouco diferenciam os representantes da ordem daqueles que estes perseguem; em outros, há a conivência, a permissividade e a diluição dos valores. João Cezar de Castro Rocha (em artigo de 2004 para o jornal *Folha de São Paulo*) discute essa questão no romance de Lins, evocando a figura do personagem Zeca Compositor, sambista da Cidade de Deus:

Paulo Lins estabelece uma inquietante equivalência entre malandros, "bandidos", "bichos-soltos" e "vagabundos": todos sabem como obter vantagem em tudo. (...) Em lugar da idealização do malandro (...), Paulo Lins revela o lado oculto de sua ginga, ou seja, esclarece que o malandro somente pode existir à custa de um otário. Ainda mais: o otário, via de regra, é alguém do povo, um entre tantos dos inúmeros excluídos. Malandro que é malandro não cospe para cima. Lembremos o samba de Zeca Compositor: "Enquanto existir otário no mundo,/ malandro acorda ao meio-dia" (ROCHA, 2004)⁵.

Assim, o *malandro* de Paulo Lins não pode ser confundido com aquele que costumamos lembrar, dentro da tradição literária brasileira, sobre o qual Antonio Candido muito bem dissertara, por exemplo, no clássico ensaio interpretativo acerca do romance de Manuel Antonio de Almeida "Dialética da Malandragem – Caracterização das *Memórias de um Sargento de Milícias*". Este malandro do mundo contemporâneo, por mais traços que manifeste muito próximos ao clássico tipo carioca do gênero e compreenda seu mundo a partir das dificuldades do outro, essencialmente, é um marginal cuja rotina é escapar do fogo cruzado, bem distante do romantismo típico e da sagacidade atribuída a esse indivíduo.

Um divertido diálogo entre os personagens Inferninho e Berenice tenta traduzir o malandro com o qual estamos lidando – em essência, um ser diferente, que funciona pelo seu próprio código, que, neste caso, não por acaso, também é linguístico, algo natural dentro da estrutura tramada pelo romance de Lins, de forma a dar força à linguagem em *Cidade de Deus*, evidenciada no trecho pelo fracionamento e imposição de ritmo dado à prosa de forma ímpar:

- Pô, mina... Já ouviu falar em amor à primeira vista?
- Malandro não ama, malandro só sente desejo (...)
- Assim não dá pra conversar...
- Malandro não conversa, malandro desenrola uma ideia!
- Pô, tudo que eu falo, você mete a foice!
- Malandro não pára, malandro dá um tempo.
- Falar de amor com você é barra pesada.
- (...)
- Malandro vira otário quando ama (...)
- Tu vai acabar me convencendo... (LINS, 2007, p. 60)

O código comportamental e o elemento linguístico virão a dialogar, ainda, com a personalidade dos bandidos dentro do processo histórico perpetrado pelo romance, como se nota nas alcunhas que recebem algumas dessas figuras, uma vez que os nomes dos primeiros marginais *de resposta* da "CDD", aqueles que ganham a simpatia da grande maioria, têm a evidente característica da afeição (Trio "Ternura", por exemplo) e de uma sugestão de ingenuidade, o que acaba por se perder: os "inhos" são gradualmente substituídos, da mesma forma que ser bandido passa a ser uma função cada vez mais relacionada ao poder.

⁵ A paginação não está especificada devido à disponibilidade do texto, acessado via internet pelo endereço <http://prod.midiaindependente.org/pt/blue/2004/03/275292.shtml>.

Pardalzinho está nesse *entre-lugar* e, não por acaso, intitula o capítulo intermediário da obra; o personagem herda, ainda, um pouco da atitude que resguarda a “gente de bem” da favela e é um dos poucos entre os marginais a chegar realmente próximo da redenção. Quando morre, representa o fim de uma era (assim como representará a morte de Zé Bonito). Inho/Miúdo, o principal parceiro de Pardalzinho, ao pular de forma forçada a infância e ter que encarar a adolescência impondo respeito e superioridade, muda de nome, passando a ter uma identidade mais clara e menos genérica do que o mero sufixo que ostentava (seu caráter antes “anônimo” vem a se aproximar à falta de identidade precisa nos nomes dos locais dentro do conjunto habitacional).

O narrador, em dado momento, sintetizará a figura de Miúdo:

(...) sempre fora ruim e a ruindade é a melhor coisa que pode se estabelecer num bandido para ser respeitado. Para ele não existia paz, arrependimento, não fazia nada de que não pudesse colher frutos depois, tudo que fazia de bom jogava na cara do beneficiado, pois sofria quando não era retribuído, destruindo assim tudo que não passasse pela sua cruel compreensão de mundo, de vida, de relacionamento. Tinha o poder de trazer à tona a violência do fundo dos homens e multiplicá-la a seu bel-prazer (LINS, 2007, p. 555).

Se Zé Miúdo é a percepção do mal encarnado, seu contraponto evidente está na figura de outro “Zé”: Bonito, o cidadão comum que aos poucos é engolido pela marginalidade. De menino-de-família exemplar a eventual líder do tráfico, Bonito é o único personagem que direciona suas ações criminosas visando outro fim que não somente a questão das drogas – o que se torna um “acidente de percurso” em sua biografia; suas energias estão canalizadas, assim, para a vingança contra Miúdo, que estuprou sua namorada e matou seu avô.

O conflito entre Bonito e Miúdo desencadeará de vez a tensão que antes era apenas colocada a partir de uma harmonia instável, principalmente a partir da rivalidade deste com Sandro Cenoura, traficante menor da Cidade de Deus que acolhe aquele ao compreender seu ódio, a fim de usá-lo, portanto, junto ao talento do pobre como ex-atirador do exército. A partir daí, a disputa por território entre os traficantes se intensifica numa escala muito próxima a que é vivenciada contemporaneamente, e se em um primeiro momento a noção de bem e mal em *Cidade de Deus* é difusa pela presença da polícia que persegue os bandidos e age sob o signo da crueldade e da corrupção, logo os policias deixarão de existir na narrativa e o conflito tornar-se-á totalmente interno; a Cidade de Deus passa a ser, então, o microcosmo que realmente interessa, e os bandidos, o real foco.

Não por acaso, a presença do personagem Busca-Pé aos poucos é apagada, surgindo em momentos esporádicos dentro da obra a partir de determinado momento, pois temos aqui uma figura que foge à regra geral daqueles que cedem rápida e inescapavelmente ao mundo

do crime. Seu apagamento está em igual posição a da personagem Luís Cândido, o proletário-otário que discursa abertamente sua utopia revolucionária. Ambos surgem em menor escala em função do próprio conceito da obra, mas, ao contrário do carpinteiro *anti-malandro* (muito semelhante, aliás – em vários sentidos –, ao líder comunitário Egeu da já citada *Gota d'água*, de Chico Buarque e Paulo Pontes), Busca-Pé é, claramente, a imagem do indivíduo que, mesmo crescendo em meio à desordem e ao caos, busca uma vida “normal”, longe da criminalidade.

Diferentemente da adaptação fílmica dirigida por Fernando Meireles (Brasil, 2002), Busca-Pé não é o grande vértice da narrativa; o personagem some do foco narrativo como que justificando sua entrada definitiva no mundo vazio, cotidiano e estéril dos *otários*. Busca-Pé, no entanto, chega a tentar assaltos (p. 379-384), abortando seu plano por ser, justamente, um “cara legal”. Logo depois que apresenta a tentativa frustrada do personagem em se tornar bandido, o narrador nos traz a estarrecedora cena de um estupro, de forma a deixar claro o que se tornara a lógica do mundo criminal e provar, indiscutivelmente, que alguns simplesmente não estão nesse mundo por não terem estômago e tanto desapego à vida.

Busca-Pé é a tentativa definitiva do autor do romance de propor alguma atitude antitética entre duas posturas: a do bandido e a daqueles que não querem seguir o mesmo caminho dentro da favela, que, todavia, jamais se dissociam totalmente da marginalização. Note-se o exemplo de Ana Rubro-Negra: travesti que consegue sair da Cidade de Deus, casar e se libertar da prostituição, sendo, ainda, em essência, uma personagem marginal por sua condição de gênero.

Sair em definitivo dessa lógica, para as personagens de *Cidade de Deus* implica, permanentemente, em uma noção de sacrifício. Ou, ainda, se for preferível, é o momento em que esses *anti-heróis* épicos pagarão por suas *hybris* no encontro com seus destinos trágicos. O primeiro entre eles é Inferninho: ao final da primeira parte, evidencia-se sua mudança e seu amadurecimento, a trajetória do personagem, agora, é rumo a uma nova perspectiva de vida. No caminho, “sem saber o porquê”, pequenos pedaços de sua vida veem-lhe “repentinamente de modo sucessivo” (p. 206); logo, é surpreendido pelo policial Belzebu, que, vingativo e rancoroso, executa-o.

A morte se anuncia para Inferninho desde o primeiro momento quando o narrador assume o clichê de “ver a vida passar diante de seus olhos quando nos seus últimos momentos”, ainda que, na forma como o coloca, fuja ao lugar comum. Trata-se de um tom quase sobrenatural que representa a impossibilidade da mudança de rumo de vida, que ganha

contornos quase religiosos na figura do policial Belzebu, um nome de metáfora nada sutil, diga-se de passagem.

Contudo, a figura que melhor representará a ideia da impossibilidade da mudança é Pardalzinho. Sua personagem serve-nos como grande parâmetro de comparação entre o mundo marginal e o mundo fora da periferia, em verdade a única figura que efetiva esse comparativo realmente. Pardalzinho, assim, nos permite constatar certa *polifonia* no romance de Lins, que resvala no já habitual porvir da tragédia e da incapacidade de redenção dentro da obra. Pardalzinho nota rapidamente que o mundo do tráfico limita suas possibilidades como um jovem rapaz que quer, também, curtir a vida. O personagem acaba se alinhando cada vez mais aos “cocotas”, os jovens não criminosos da favela, que curtem as festas, roupas e músicas da moda, pedindo conselhos a um menino branco para, gradualmente, transformar-se em um *playboy*, travestindo-se como tal, remontando seu guarda-roupa. O papel de Pardalzinho é demonstrar a forçada e instável fusão entre esses dois mundos distantes, centro e periferia, que se intercambiam eventualmente, mas só no comércio de drogas; outros bandidos aspiram tal desejo, o de serem *playboys*, mas apenas em Pardalzinho o anseio é permanente. Ele quer frequentar as discotecas, moderar o uso da linguagem – que passa a ver como vulgar, extremamente coloquial, “não promissora” (LINS, 2007, p. 361) – ouvir *rock* (e não só o obrigatório samba), chegando, por fim, a acreditar que a única possibilidade está distante da “CDD”, decidindo comprar uma fazenda no interior, acreditando nas palavras de Raul Seixas acerca de uma “sociedade alternativa”: “uma utopia acalentada por ele em meio a tantos contrassensos” (LINS, 2007, p. 361), uma forma de revisitar o mesmo ambiente idílico que a própria Cidade de Deus, literalmente, enterrara antes da construção do conjunto habitacional. Já quando o personagem parece estar muito próximo de sua grande virada, é morto, justamente por aquele que deixou viver. Sua desmedida não fora nem a violência extremada, nem o rompimento total com a ordem dentro da favela; seu desfecho trágico acaba se dando exatamente por ser um rapaz “do conceito”, dando mais uma chance ao mesmo estuprador cuja cena contrapunha-se à passagem que demonstrara a falta de habilidade de Busca-Pé para o mundo dos assaltos. Na ética da favela, há ações imperdoáveis, e aí residira a desmedida tomada por Pardalzinho, que acabou, ainda, por morrer no lugar que deveria ser de Miúdo, já que não era objetivo do assassino matar aquele, mas sim este.

O que temos na “História de Pardalzinho” é a clássica circularidade trágica, de contornos quase místicos, irrompendo de forma catártica na história. Roberto Schwartz lembra muito bem que as mortes das principais figuras, principalmente daquelas que esperam pela redenção, acontecem justamente quando não são mais tão esperadas, e sempre da forma

menos planejada, chegando “antes do clímax programado, por mãos que não interessam e por motivos meio esquecidos que não estavam na ordem do dia” (SCHWARTZ, 2007, p. 571). Reflexão perfeitamente cabível não só à figura de Pardalzinho como também a Zé Bonito, aquele que talvez seja o grande personagem da narrativa, pelas suas nuances de comportamento, por sua evolução perfeitamente coerente dentro da história e por representar, mais efetivamente, o elemento sobre o qual esta análise debruça-se: a impossibilidade de perspectiva longe da lógica criminal e a busca frustrada por “salvar-se”. Nesse sentido, seu “heroísmo” aproxima ainda mais *Cidade de Deus* de um romance que reaproveita elementos estruturais clássicos.

Já pudemos ver que uma das grandes ironias da obra é possibilitar apropriações e aproximações com a estrutura épica e/ou trágica, vide, por exemplo, a “invocação” inicial que deixa clara essa relação dentro do romance, trocando as “musas” dos antigos poetas por babalaorixás que intermediam a comunicação espiritual. Contudo, parte desse referencial em *Cidade de Deus* é essencialmente épico, ainda que, em sua epicidade, os heróis das narrativas clássicas sempre tenham transitado em *entre-lugares* constantes quanto a sua abordagem conceitual, pois se um herói épico domina seu espaço e está sempre consciente de suas ações, eventualmente a *hybris* que o acomete resultará na iminente tragédia, de forma que isso passa a elevá-lo ainda mais; o drama trágico consiste, por sua vez, em dimensionar a um caráter épico aquele cuja funcionalidade dentro da estrutura é tão somente ser acometido pelo destino terrível. Flávio Kothe comenta esses aspectos e sintetiza a ideia ao perceber que tudo passa pelo ponto de vista adotado nas narrativas:

Ainda que passe por grandes dificuldades e provações, e ainda que venha a constituir boa parte de sua grandeza através de uma série de “baixeiras” (...), a narrativa épica clássica, adotando o ponto de vista do herói, trata de metamorfosear a negatividade em positividade, e o herói épico tem, por isso, um percurso fundamentalmente mais pelo elevado do que o herói trágico, cujo percurso é o da queda. Mas a queda do herói trágico é o que lhe possibilita resplandecer em sua grandeza, assim como as “baixeiras” do herói épico é que o “elevam”. O herói épico e o herói trágico unem em si e em seu percurso as duas pontas do alto e do baixo (KOTHE, 2000, p. 12).

Kothe observará que a “queda” do herói épico lhe traz uma compaixão ímpar, sendo o público capaz de sofrer conjuntamente com suas agruras. A importância dessa questão nos indica que estamos falando de um ato de compaixão e de uma capacidade parabólica ainda anteriores à habitual reflexão do mundo cristão: “à medida que o herói épico decai em sua ‘epicidade’, ele tende a crescer em sua ‘humanidade’ e nas simpatias do leitor/espectador” (KOTHE, 2000, p. 14), raciocínio que nos permite compreender a figura de Zé Bonito como o grande paradigma heroico dentro da narrativa de Paulo Lins.

Bonito é o personagem que traduz, ao mesmo tempo, as antíteses que compõem um efetivo herói, seja épico, seja trágico; nele estão intrínsecas a possibilidade e a impossibilidade, a perspectiva e a falta dela, a migração de um mundo para outro e a compreensão de que seus atos não são dotados de total desprendimento e desumanização. Bonito é o bandido “menos pior” – traduz, por assim dizer, tomando as palavras de Kothe, a metamorfose da negatividade em positividade, pois sua condição é produto do meio, num evidente discurso naturalista. Sua condição passa a ser ambígua na medida em que, por não materializar seu desejo primordial de vingança, torna-se peça essencial dentro do crime organizado, carregando, com isso, uma grave culpa. Na medida em que se torna efetivamente um bandido, notamos essa sua condição complexa; o trauma da violência contra sua família é aparentemente superado, mas ele é suplantado tão somente pelos atos violentos que não dão trégua; quando no momento da rara reflexão, porém, Bonito chora ao perceber o absurdo que se tornara sua existência (p. 466). Entretanto, o heroísmo em se desvincular do mundo do crime é a grande ambiguidade que reforça Bonito. Tão relativas e passíveis de contradições quanto sua vinculação ao conceito clássico de herói são suas ações e a sua própria figura como herói do romance, já que se trata de um entre tantos, pois nem mesmo seu protagonismo na obra pode ser tratado de forma conclusiva.

Assim, dois aspectos caracterizam o heroísmo dos personagens de *Cidade de Deus*: o primeiro deles é a capacidade de sobreviver; o segundo é ainda mais difícil: sair do mundo do crime. Nessa fluidez de conceito que adquire o termo *herói* e seu correspondente ato definidor, temos que, na “épica bandida” de *Cidade de Deus*, essas duas posturas são o que passa a caracterizar a heroicidade da vida moderna, numa acepção próxima àquela concebida pelo poeta Charles Baudelaire, na medida em que ressalta a transformação desse tipo em consonância com a modificação de seu contexto. A proposta de Baudelaire é traduzir, com isso, o sentido do heroísmo como protagonismo, a individualidade destacável que se materializa no mundo real, contemporâneo, que a literatura poetiza através de uma ruptura sutil que lhe dá conteúdo estético e literariedade, independente da grandiosidade do ato. Marshal Berman, ao sintetizar o pensamento de Baudelaire, comentará que “a piada consiste precisamente em mostrar que os homens modernos são heroicos, não obstante a ausência da parafernália heroica tradicional; com efeito, eles são ainda mais heroicos, sem a parafernália para inflar seus corpos e almas” (BERMAN, 1986, p. 139).

Logo, em *Cidade de Deus*, a grandiloquência do ato violento não se traduz como épica aventureira nem passa a ser o parâmetro para que se defina o ato heroico em si. É no momento da interiorização e na presença do medo da morte que vemos o herói como

referência de fato, numa aproximação efetiva com o heroísmo romanesco característico da modernidade, como já antecipara Charles Baudelaire. O individualismo desses heróis passa a ser sua capacidade de individualização na medida em que fogem ao senso comum em seu ambiente – que no caso de *Cidade de Deus* consiste na criminalidade; ainda nesse sentido, a violência que irrompe e promove a mortandade dos bandidos mais destacáveis dentro da obra também se diferencia de tantas outras, pois surge dentro da estrutura, devido a uma funcionalidade narrativa coerente e, muitas vezes, surpreendente, não em tiroteios massivos ou no corre-corre de um grande conflito.

Na tentativa de propor uma definição ao herói da modernidade, vemos que Baudelaire resvala numa atitude compreensível, na medida em que qualquer manifestação deste tipo, em comparação com algum heroísmo épico, consiste em dizer que o que temos são *anti-heróis* – no caso de *Cidade de Deus*, também fruto das arbitrariedades constantes entre o conceito de *herói*, a expectativa perante os seus atos e a materialização destes. Mas como já vimos, trata-se de uma evolução natural, na medida em que o poeta francês também se preocupava com isso, como explica Marshal Berman (1986, p. 143): “Baudelaire nos mostra algo que nenhum escritor pôde ver com tanta clareza: como a modernização da cidade simultaneamente inspira e força a modernização da alma dos seus cidadãos”. No romance de Paulo Lins, a heroicidade, fruto da necessidade de libertação e de mudança, também acompanha, nitidamente, a transformação do espaço, e nos momentos em que claramente percebemos a ruptura, o exercício preliminar é o assassinio de mais um jovem criminoso em busca de redenção.

É nesse sentido que o heroísmo do personagem Zé Bonito talvez seja maior do que o dos outros, uma vez que é nele que se engrandece a necessidade da fé e a onipresença da religiosidade, fruto do medo e da culpa – um forte sentimento cristão. A formação religiosa de Bonito, naturalmente, é o que permite a maior das aproximações entre todos os personagens com a necessidade quase vital de sair do mundo do crime. Algumas marcações do narrador permitem esse tipo de análise de maneira clara.

Primeiramente, não é nele, mas no seu irmão, Antunes, que veremos que a possibilidade de fuga ao sistema passa, quase sempre, pela apropriação dos credos, sejam cristãos, sejam afro-brasileiros. A ligação mais clara disto está na própria denominação quase irônica do cenário do romance⁶, que se estende, porém, a personagens como Otávio, que repentinamente afina-se com o protestantismo a fim de deixar de ser um criminoso, tornando-se pregador, alegando que tudo o que fizera anteriormente fora resultante da incapacidade de

⁶ “(...) certamente assim batizado por algum fã de santo Agostinho com senso de ironia (...)” (ARÊAS, 2007, p. 575).

controlar o poder do Diabo sobre seu corpo. Neste caso, como em outros, a fé é o subterfúgio, a incorporação cínica de um sentimento que inviabiliza qualquer destino trágico, ao mesmo tempo em que possibilita a absolvição dos pecados – postura igualmente tomada por Sandro Cenoura, por exemplo. Na medida em que se apropriam do sentimento religioso, no entanto, os bandidos passam a compreender que isto que os salva também deve ser incorporado efetivamente, e aquilo que era “desculpa” ou a única saída passa a ser, assim, sua única verdade.

Mas a tomada de consciência repentina não surge por acaso e, via de regra, antecipa a morte. Tal “conscientização”, logo, mostra-se insuficiente, na medida em que o que temos aqui é um Deus punitivo, mais próximo do Antigo Testamento, que cobra e pouco perdoa; no âmbito da cultura afro-brasileira, aqueles que ao longo do livro deixam de frequentar os terreiros muitas vezes assim selam seu destino trágico, da mesma forma que aqueles que em vão se apropriam de sua religiosidade, como Cabelo Calmo, que passa a se ver como o próprio Exu.

O personagem Otávio, por exemplo, já convertido e tornado pregador protestante, não consegue fugir da cadeia; é preso e, mesmo depois de solto, retorna sistematicamente ao ambiente carcerário para agir como “homem de fé” disposto a “salvar” os criminosos. A polícia, no entanto, manifestando seu rancor com o passado de Otávio, torna-o um “saco de pancadas”, o que resulta na negação da fé por parte do ex-criminoso e numa nova tomada de posição como assassino de policiais. Otávio está assim ilustrado porque, ao contrário de outros que tentam, a partir da fé, buscar o equilíbrio espiritual, salva-se, sobrevive; aos que tentam mudar e não conseguem, resta a morte e a não consumação da religiosidade. Logo, sobra para Otávio um desencontro com a fé.

Já Antunes, o irmão de Bonito, procura o alívio religioso e consegue-o por um breve período, tempo apenas para baixar a guarda e receber seu desfecho. Sua transformação é cristalina, mas tomada numa perspectiva ambígua, na medida em que ainda vê a punição do outro como o real sentimento conciliador da fé:

Aquela manhã para Antunes tinha o ar mais puro, manhã em que ele deixaria de lado a loucura da vingança. O Deus, todo-poderoso, se encarregaria de castigar Miúdo, quem era ele para fazer justiça se a justiça divina era mais forte? Estava saindo para procurar emprego, saindo da Cidade de Deus, saindo da guerra, na certa Bonito sairia também, fora isso que sua mãe lhe dissera, se ele sáísse, o irmão fatalmente sairia também (LINS, 2007, p. 496).

Para que o heroísmo trágico de Bonito manifeste-se claramente e sua culpa torne-se insuportável, Antunes morrerá em função da guerra instaurada na Cidade de Deus. A partir daí, Bonito é acometido por uma série de eventos terríveis que dão ao romance o mesmo

apelo de circularidade trágica anteriormente citado com relação a Pardalzinho. Entretanto, reforçado pelos ares místicos da religiosidade que vai ganhando cada vez mais força nas páginas finais da obra, cada passo torna-se instável para seus personagens.

Ainda antes da morte de Antunes, por exemplo, Bonito é ferido. A partir da morte do irmão, suas feridas nunca saram, sua luta torna-se ainda mais violenta e patológica, chegando a ser baleado exatamente no mesmo local em que fora antes. Quando vai ao encontro do corpo de Antunes, Bonito sabe, segundo o narrador, que está indo ao encontro do “destino de cumprir o castigo de ter orado pouco” (p. 498). Logo, se na maioria dos casos, a (re)conciliação com a fé é o caminho para a libertação que nunca é cumprida, no caso de Bonito sua punição está na gênese de sua formação religiosa dentro da família, que o personagem acaba por trair – bem como aqueles “bichos-soltos” que abandonam os terreiros e não encaminham suas respectivas oferendas. Antes da culpa, antes da tragédia explodir de fato e antes que Bonito enlouqueça definitivamente, o personagem tem a chance de rever sua vida e compreender, com total desolação, que sua vingança contra Miúdo tornara-se uma guerra pelo controle do tráfico, com proporções gigantescas e irreversíveis. Nesse processo, Bonito mata Bate-bola, mais um “soldado” de Miúdo, para que, em tempo, receba a vingança do irmão do falecido, justamente naquele momento “fora de contexto”, inesperado, catártico, arquitetado cuidadosamente pelo autor.

Miúdo, por outro lado, é o único que carece de mudança e, talvez por isso, parece ter o corpo “fechado”, um elemento místico que se justifica pela relação que este tivera com o credo afro. Em dado momento, Sandro Cenoura atira contra Miúdo várias vezes, sem, no entanto, atingi-lo (p. 534). Miúdo só morrerá depois, em função do próprio orgulho, ao tentar retomar seu posto de líder após ser obrigado a abandoná-lo. Nesse sentido, sem reconhecer que seu tempo já passara e sem, em nenhum momento, deixar de ser criminoso, o personagem acaba morrendo por ser afastado forçosamente desse “sistema” e querer voltar à mesma condição pregressa.

O caso de Miúdo é sintomático e nos serve como contraponto: em comum entre todos os outros bandidos há a necessidade de redenção a partir da sensação da morte iminente, do medo que induz à reflexão sobre seus atos. Miúdo desafia essa tendência e nada teme, deixa de frequentar os terreiros e joga-se de cabeça na guerra contra Bonito. Desta forma, Miúdo, Bonito, Pardalzinho, Inferninho e outros morrem em função do aspecto intrínseco a essa ação, impassível, muitas vezes, de previsibilidade como já foi aqui ressaltado e como cita Zygmunt Bauman:

A morte é aterradora por essa qualidade específica – a de tornar todas as outras qualidades não mais negociáveis. (...) Nenhuma experiência humana, rica que seja, oferece uma vaga ideia da sensação de que nada vai acontecer e nada mais pode ser feito. O que aprendemos da vida, dia após dia, é exatamente o oposto – mas a morte anula tudo que aprendemos. A morte é a encarnação do “desconhecido”. E, entre todos os *desconhecidos*, é o único total e verdadeiramente *incognoscível*. Independentemente do que tenhamos feito como preparação para a morte, ela nos encontra despreparados. (BAUMAN, 2008, p. 44-45).

É nessa perspectiva que o elemento religioso passa a ser reconfortante para aqueles que, sem querer, pressentem o porvir da morte e acabam tentando se libertar do mundo do crime em *Cidade de Deus*, pois na espiritualidade encontram a ideia de uma “vida após a morte” que anula o medo do vazio. Ainda sob esse prisma, a crença religiosa oferece o que parece impossível: uma nova existência em vida, sendo a rotina de crimes uma vida pregressa que passa a ser sepultada, sem medo. Trata-se de uma condição efetivada em grande parte pela cultura cristã, que, como reflete Bauman, “Elevou ainda mais o valor da vida corpórea e ampliou sua significação” (BAUMAN, 2008, p. 48); o sociólogo complementa:

Deixar de cometer atos malignos não será suficiente: além de boas ações, tantas quanto possível, o auto-sacrifício, a auto-imolação e o sofrimento expiatório auto-administrado também são exigidos para afastar o estigma do pecado original que, de outra forma, o fogo do inferno levaria uma eternidade para queimar (BAUMAN, 2008, p. 48).

Logo, o desprendimento pela própria vida não é uma qualidade. Entretanto, baixar a guarda e encarar as consequências também é um ato de libertação, afinal, nesta atitude está presente a apreciável capacidade de auto-sacrifício, fruto de uma crença integral que alimenta e conforta o espírito. O arco de Inferninho conclui-se com essa sensação, de que basta entregar-se à morte com a compreensão plena dos atos cometidos em vida, o que, não por acaso, está metaforicamente representado na figura do policial Belzebu, responsável pela morte do integrante do Trio Ternura.

A lógica religiosa que parece monitorar os personagens do romance de Paulo Lins parece ser a razoável tradução de uma moralidade heroica, épica ou trágica, nos tempos modernos. Se no passado os heróis eram acometidos de castigos e punições devidas por meio dos deuses, é nesse sentido que Lins atualiza a estrutura clássica dentro de uma épica contemporânea. Assim, apropriar-se da fé e crer na importância da vida tardiamente é não só prenúncio da morte como também a afirmação do desespero, que numa esfera quase mística passa a ser passível de punição.

Inferninho, Pardalzinho e Bonito falecem na medida em que buscam a redenção; o primeiro, simbolicamente, é também a morte de um “tipo”, o *malandro*; o segundo, ao tentar reencontrar a pureza do espaço no campo, sofre a tragédia por não punir quem deveria ter sido

punido; o último é o vértice de uma lógica religiosa que liga vários personagens secundários do romance. Ao final, sobrevivem duas figuras sintomáticas: Busca-Pé e Inho/Miúdo.

Para fins estéticos, dentro da ótica literária, ao final, Miúdo, diferentemente de Busca-Pé, tenta alcançar de maneira evidente aquilo que Zygmunt Bauman define como ideal de *imortalidade* (e consegue-a ao menos parcialmente). A despeito de todas as expectativas, Miúdo é o último dentre as figuras centrais a morrer, mas se Busca-Pé sobrevive por seguir na direção oposta ao crime (inclusive saindo do bairro), tendo seu desfecho inacabado dentro do romance, aquele que atendera certa vez pela alcunha de Inho só vem a morrer nas linhas finais da obra por contemplar uma lógica de *banalização* da morte (BAUMAN, 2008, p. 56) – tanto a dos outros quanto a sua própria morte em potencial. A armadilha de Paulo Lins, que nos leva a compreender que o único bandido de fato era o mais sanguinário de todos (e talvez por isso fora o único que sobrevivera à guerra da Cidade de Deus), revela-se na medida em que a banalização com a qual o personagem guiara sua trajetória acaba por levá-lo à “experiência única de morte, por sua natureza inacessível aos vivos (...) transformando suas vidas em perpétuas encenações da morte, desse modo esperando familiarizá-los com a experiência do fim (...)” (BAUMAN, 2008, p. 60).

E se a mudança de vida é o prenúncio do fim, o narrador ilustra-a na figura de Miúdo no único momento em que este fraqueja ao longo de sua “saga”: ao não matar um pequeno marginal, pede a ele que cante “Maluco Beleza”, de Raul Seixas, a canção que o fazia lembrar do antigo parceiro Pardalzinho. E se todos aqueles que resolvem mudar fazem-no em função do medo iminente, Miúdo não tem medo de sentir medo, tem raiva, ódio e vergonha; seus medos são resolvidos à bala e a mera desconfiança serve de justificativa – assim ele aprendera com o fim de Pardalzinho. Sua breve manifestação de sensibilidade é o que lhe traz instabilidade; ao desconfiar de Cabelo Calmo, ele pensa: “Seria muita canalhice trair o parceiro somente por medo, sentiu vergonha de ter medo” (LINS, 2007, p. 518).

Miúdo não quer se salvar, ao contrário de outros, mas converge sua trajetória para o fim terrível na medida em que banaliza a morte. Assim, a polifonia do romance de Paulo Lins é apenas ilusória, na medida em que todos os discursos são convergentes: a dialética sociológica para fora da periferia se apaga, o bandido passa a ser o real destaque, a tragédia é iminente, o anti-heroísmo é uma máscara para certos signos tradicionais, que passam, portanto, a evidenciar um heroísmo da modernidade e uma épica moderna – neste caso, uma “épica bandida”; por fim, quase todos esses marginais querem a salvação, a redenção, e quando não escolhem isso deliberadamente, são forçados a tanto, e a morte passa a ser a libertação que os une.

4 Considerações finais

O tipo de enfoque dado à questão urbana e social em *Cidade de Deus* permite questionar sua funcionalidade dentro de um discurso político. Nunca foi função da arte o engajamento; seu apelo estético é (ou deveria ser) autossuficiente. Dentro da narrativa, a função socialmente engajada, portanto, não carece de objetividade, ainda que algumas histórias, em casos pontuais, façam-na de tal forma (como acontece com Pardalzinho); em outros casos, quando muito, permite-se o uso de discursos politizados semi-objetivos – simbólicos, metafóricos, indiretos, que mantêm sua funcionalidade dentro da estrutura, portanto.

Sobre isso, podemos notar que a fragmentação narrativa é a palavra de ordem para Paulo Lins. Na medida em que a leitura avança, figuras entram e saem de cena sistematicamente, inúmeras histórias são contadas, muitas delas para representar a efemeridade da vida frente ao mundo do crime. São narrativas entrecortadas, algumas de arcos dramáticos mais desenvolvidos, outras de caráter mais reduzido; são processos de vida-e-morte, trajetórias lineares e não-lineares, colocadas de forma sequencial ou fora da cronologia da Cidade de Deus. São todas essas histórias parte de um grande universo, um mosaico da periferia, onde cada fragmento, por menor que seja ou mais deslocado que pareça, é uma peça intrínseca para o entendimento a respeito desse quebra-cabeça antropológico que é a situação periférica na grande cidade.

Vilma Arêas (2007, p. 583) ressalta que a fragmentação narrativa vai se tornando cada vez mais frenética ao longo do livro, onde tais fragmentos, tipograficamente representados pelos espaços entre os parágrafos que denotam o descolamento do foco da ação, indicam que é possível perceber uma falta de unidade cada vez mais presente na favela. Quando desponta a figura de Zé Bonito, por exemplo, os papéis já não estão distribuídos de forma tão homogênea e suas indefinições são constantes; a diluição de valores e papéis acaba ter uma marcação interessante nos nomes dos incansáveis “duelistas” da Cidade de Deus: homônimos, Zé (Bonito) e Zé (Miúdo) travarão sua disputa pessoal arrastando tantos outros consigo de forma cada vez mais violenta e deliberada.

Mas se o aspecto fragmentário estabelece o ritmo de uma narração de feições cinematográficas, por outro lado, a espetacularização da violência, geralmente voltada para fins comerciais, não se faz presente na obra. A questão é mostrar a rotina dos movimentos no

mundo do crime, que tornam prosaicos certos atos como a eliminação do rival ou a cobrança mortal de uma dívida. A trivialidade cotidiana quebra o impacto extraordinário que os atos violentos poderiam ter. Nesse prosaísmo cruel, a violência explode nas palavras e salta das páginas, pois a monotonia do andar dos personagens pelos “becos-bocas” da Cidade de Deus cria a atmosfera onde o suspense e a tensão raramente se manifestam; logo, o que não há é aquela tensão que causa o efeito amedrontador do desconhecido, pois a violência passa a já ser esperada. Temos a repetição de caminhos traçados já conhecidos (literalmente). É a tragédia individual que passa a ser muito mais marcante do que o tiroteio massivo, quebrando a aparente tranquilidade através da vingança e do assassinio, que irrompem de maneira furiosa.

Tal escolha dentro da obra só serve para demonstrar, com a objetividade surpreendente que lhe é característica, que a crueldade e a violência nunca são fáceis de encarar quando se manifestam num ambiente reconhecidamente real, com indivíduos verossímeis, bem distantes do espetáculo do filme de ação hollywoodiano. A estratégia narrativa é muito clara e produz efeitos de idas e vindas ao se construir e se desconstruir permanentemente: o autor familiariza-nos com o ambiente e com as situações violentas para que, em determinado momento, algumas delas soem exageradas e fora do lugar, tragando o leitor para dentro do universo marginal; a artimanha é fazer o fato soar tão natural para o leitor quanto uma notícia de jornal no mundo contemporâneo, notícia com a qual, infelizmente, não nos surpreendemos mais. O primeiro passo, voltado à naturalização da geografia desse ambiente – Os Apês, as “quebradas”, os pontos de encontro –, dá lugar a um segundo, voltado aos procedimentos comuns dos tipos marginais – o que determinada ação desencadeia como reação e que movimentos já podemos esperar a partir dela; por último, e definitivamente o mais importante, as “soluções fatais”, que imprimem ao livro “o ritmo sem trégua”, até a tensão não existir mais e ser permanente; “ligada a essa rotina de tensão máxima” estará a “trivialização da morte”, um ponto de vista narrativo que em dado momento será “voltado para coordenadas supra-individuais, de classe”, de onde se chega à seguinte conclusão: “A intimidade com o horror, bem como a necessidade de encará-lo com distância, se possível esclarecida, é uma situação moderna” (SCHWARZ, 2007, p. 568).

A morte está sempre à espreita na Cidade de Deus. Ao dobrar a esquina o risco é iminente. A geografia do bairro parece ser um recurso precisamente talhado para isso. Basta apenas decidir que não se pertence mais àquele mundo – o mundo do crime; basta querer ser “otário”; basta querer uma nova vida; basta compreender o próprio medo e claramente sentir em todo o seu corpo o maior de todos eles: o de ter a sua existência apagada; basta agarrar-se

a uma falsa fé, tratada como subterfúgio, como fuga, fraquejar e sentir culpa, ou ainda ser um sujeito de boa-fé; basta um erro do passado para que ele o persiga para sempre. É só assumir a posição de “sujeito-homem” para que o destino cobre, com mão pesada, os pecados do mundo. Nem que esse mundo seja apenas seu. Nem que esse mundo seja apenas a Cidade de Deus, lugar de “malandro responsa” e “rapaziada do conceito”.

Referências

- ARÊAS, Vilma. Errando nas esquinas da Cidade de Deus. In: LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 573-589.
- BAUMAN, Zygmunt. *Medo Líquido*. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Tradução de Carlos Felipe Moisés e Ana Maria Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- BUARQUE, Chico e PONTES, Paulo. *Gota d'água*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.
- CARRIL, Lourdes. *Quilombo, Favela e Periferia: a longa busca da cidadania*. São Paulo: Annablume / Fapesp, 2006.
- KOTHE, Flávio Rene. *O Herói*. São Paulo: Ática, 1987.
- LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- ROCHA, João Cezar de Castro. Dialética da Marginalidade – Caracterização da Cultura Brasileira Contemporânea. In: *Folha de São Paulo*, Caderno MAIS!, 29/02/2004. Disponível em <http://prod.midiaindependente.org/pt/blue/2004/03/275292.shtml>. Último acesso em 18 de Julho de 2011.
- SCHWARTZ, Roberto. Cidade de Deus. In: LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 563-572.
- ZALUAR, Alba. *A Máquina e a Revolta – As Organizações Populares e o Significado da Pobreza*. São Paulo, Brasiliense: 2000.