

OS CONTORNOS DA FORMA DE *CIDADE DE DEUS*: A DICÇÃO NEGRO-PERIFÉRICA

Thiago Martins Rodrigues¹

Mestrando na UFRGS

Resumo: O presente trabalho analisa os processos de racialização no romance *Cidade de Deus*, de Paulo Lins, a fim de destacar os momentos em que se apresenta uma “dicção negro-periférica”, identificada como uma voz de denúncia do processo social autoritário e racista que se desenrola ao longo da segunda metade do século XX na periferia do Rio de Janeiro. Para tanto, busca-se estabelecer aquelas que seriam as linhas de força para a composição dessa obra: a origem em uma pesquisa etnográfica, a forma romanesca que se quer tradicional e os conflitos raciais inerentes ao cenário das periferias urbanas brasileiras. A hipótese é de que a acomodação desses fatores cria alguns impasses formais, devido ao arranjo intrincado tanto da forma quanto do processo social que se desdobra nela. Encontra-se, no fim, uma relação tensiva entre a forma romanesca e a dicção negro-periférica, que é dada pelo modo como se compõe a narrativa, marcada pela nota lírica e pelo refinamento dos recursos literários e, ao mesmo tempo, pela violência e pelo racismo que estruturam a vida nas periferias brasileiras.

Palavras-chave: *Cidade de Deus*; Paulo Lins; Dicção negro-periférica; Romance.

Abstract: This paper analyzes the processes of racialization in the novel *City of God*, by Paulo Lins, in order to highlight the moments in which a "black-peripheral diction" is presented, identified as a voice of denunciation of the authoritarian and racist social process that unfolded during the second half of the twentieth century in the outskirts of Rio de Janeiro. To this end, we seek to establish what would be the lines of force for the composition of this work: the origin in an ethnographic research, the novel form that wants to be traditional, and the racial conflicts inherent in the scenario of the Brazilian urban peripheries. The hypothesis is that the accommodation of these factors creates some formal impasses, owed to the intricate arrangement of both the form and the social process that unfolds in it. One finds, in the end, a tense relationship between the novel form and the black-peripheral diction, which is given by the way the narrative is composed, marked by the lyrical note and the refinement of literary resources and, at the same time, by the violence and racism that structure life in the Brazilian peripheries.

¹ Este texto é uma versão condensada com os principais resultados do Trabalho de Conclusão de Curso do autor, realizado com bolsa de iniciação de iniciação científica do CNPq. A monografia completa encontra-se publicada no repositório digital da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Keywords: *City of God*; Paulo Lins; Black-peripheral diction; Novel.

1 Considerações iniciais

Este estudo tem como objeto o romance *Cidade de Deus*, livro de estreia do carioca Paulo Lins na prosa, lançado por uma das maiores casas editoriais do país, a Companhia das Letras, em 1997. Antes disso, o autor já havia lançado, em 1986, um livro de poemas, *Sobre o sol*, pela Cooperativa de Poetas, grupo do qual fazia parte. Também na década de 1980, em meio à graduação em Letras na Universidade Federal do Rio de Janeiro, Lins atuou como assistente de pesquisa da antropóloga Alba Zaluar, na sua investigação sobre as classes populares e a criminalidade no conjunto habitacional Cidade de Deus. Essa experiência com o trabalho de campo forneceu a matéria e o impulso necessários para a escrita do romance, como está registrado nas notas e agradecimentos.²

Além dos anos de atividade etnográfica, Paulo Lins foi contemplado, em 1995, pelo Programa Bolsas Vitae de Artes, que lhe garantiu condições para que pudesse finalizar seu livro. Esses primeiros elementos por si só já dão a dimensão de uma obra que nasce envolta de distintas nuances de significação. As condições materiais de escrita e de produção enfrentadas pelo autor indicam o acidentado caminho a ser percorrido por escritores negros e escritoras negras no cenário da literatura brasileira, além das contradições implicadas nesse processo.

Abrindo as páginas do livro, o leitor vê-se diante uma composição estética igualmente fecunda, envolta de profusos recursos literários, bem como de oscilações e dissonâncias. Esses traços da obra geraram, invariavelmente, diferentes reações no meio

² A primeira edição do romance foi publicada pela Companhia das Letras, em 1997, com 549 páginas. Em 2002,

após a adaptação para o cinema e uma proposta de tradução no formato de uma edição de bolso, o autor editou a obra e promoveu consideráveis alterações, como a troca do nome de personagens, que eram, inicialmente, os nomes reais, e o corte de partes do texto. Essa segunda edição, também publicada pela Companhia das Letras, contém, por sua vez, 403 páginas. Em termos de texto, foram suprimidas cerca de 140 páginas. Ao longo deste trabalho, serão referidos alguns paratextos contidos na primeira edição da obra, como as notas e agradecimentos e a orelha do livro, escrita por Alba Zaluar. No entanto, todas as demais citações e referências ao enredo, incluindo os nomes das personagens e as cenas a serem analisadas, serão feitas a partir da edição de 2002. O cotejo entre as duas edições é um trabalho que considero frutífero, mas que ainda não foi realizado até a etapa de redação deste texto.

acadêmico e na mídia. Com efeito, Paulo Lins é, na mesma proporção, contestado e incontornável. Contestado pelo impasse e pela tensão que despontam como princípios composicionais de sua obra, haja vista a origem no trabalho antropológico e as figurações da violência e da população negra expostas no romance. E incontornável porque o faz com uma qualidade estética respeitável, o que coloca a análise noutros termos e exige um gesto analítico consciente do caráter formativo do autor e da obra para a cena literária que se desenrolou a partir dos anos 2000 nas periferias urbanas do Brasil, sobretudo em São Paulo e no Rio de Janeiro. Penso em consonância com o sociólogo Mário Augusto Medeiros da Silva (2011: 386), que, em sua tese, qualifica o autor como “complicado de se apreender mas incapaz de se contornar”.

Assim, construo a pergunta de pesquisa que orienta este trabalho: como se apresentam, na transposição para a forma estética do romance, os dados recolhidos no trabalho etnográfico e as vozes dos sujeitos que foram objetos desta investigação, da qual Paulo Lins participou como assistente? A hipótese é que os tensionamentos raciais presentes naquela comunidade irradiam-se como princípio constitutivo do edifício formal do romance e apresentam-se, na forma, por meio daquilo que caracterizo como dicção negro-periférica (RODRIGUES; SANSEVERINO, 2020). À vista disso, analiso os processos de racialização das personagens de *Cidade de Deus*, com interesse em identificar os momentos em que a dicção negro-periférica se apresenta como um índice da experiência negro-brasileira na periferia do Rio de Janeiro.

A análise é conduzida a partir do procedimento de interrupção do fluxo narrativo, princípio articulado com base nos escritos de Walter Benjamin (2012) e, segundo minha leitura, complementado pelas reflexões de Cuti (2010). Assim, seleciono cenas detentoras de potencial explicativo para o todo da obra e que possam também ensejar uma reflexão sobre o processo social. Esses momentos, no entanto, encontram-se imersos em uma série de atravessamentos, como a busca por reproduzir padrões do cânone literário, a exposição da violência e até a incorporação de alguns estereótipos raciais difundidos pelo pensamento racista brasileiro. Em suma, a escolha de uma forma consagrada e de um narrador que pretende ser afastado gera a necessidade de adequações mútuas entre a forma do romance e sua matéria. E no caso de *Cidade de Deus*, especificamente, essas adequações não são imediatas.

Em três seções, na primeira discuto textos de Walter Benjamin para explicitar o método de análise com o qual opero na leitura da obra. Na sequência, apresento a perspectiva de raça que sustenta a categoria da dicção negro-periférica. A partir disso, analiso três cenas da obra, uma de cada capítulo, com base no referencial teórico discutido. Por fim, caracterizo *Cidade de Deus* como um romance tensivo, dada as ambiguidades que permeiam o edifício formal.

2 A interrupção do fluxo narrativo

Para compor um método de leitura analítica de *Cidade de Deus*, busco alguns elementos no pensamento de Walter Benjamin (2012), mais especificamente em três textos: “Que é teatro épico?”, de 1930, “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, de 1935/1936, e as teses “Sobre o conceito de história”, de 1940. O interesse aqui reside em perceber a potencialidade da visão dialética da história e da arte levada a cabo pelo filósofo alemão para o exercício crítico na contemporaneidade³.

No texto de 1935/1936, Benjamin sustenta que a obra de arte sempre foi passível de ser reproduzida e que o novo processo, daquele tempo, residia na reprodução técnica. O advento da reprodutibilidade técnica trouxe como consequência para a obra de arte a perda de sua aura e, com isso, a sua originalidade e o seu valor de culto também perderam alcance. No sistema capitalista, o que cresce e se torna imperativo é a exponibilidade e a reprodução em série das criações artísticas. Ao perder o seu valor de culto, a obra insere-se em um outro domínio, que é o ponto em que se estrutura a compreensão dialética do autor:

a reprodutibilidade técnica da obra de arte emancipa-a, pela primeira vez na história, de sua existência parasitária no ritual. A obra de arte reproduzida é cada vez mais a reprodução de uma obra de arte criada para ser reproduzida. A chapa fotográfica, por exemplo, permite um grande número de cópias; a questão da autenticidade da cópia não tem nenhum sentido. Mas, no momento em que o critério da autenticidade deixa de aplicar-se à produção artística, toda a função social da arte se transforma. Em vez de fundar-se no ritual, ela passa a fundar-se em outra práxis: na política. (BENJAMIN, 2012: 186)

³ Estudos como o de Lucena (2019), intitulado “História, História da literatura, História da tradução: a tarefa-renúncia” e o de Freitas (2019), intitulado *A interrupção do fluxo narrativo do romance de Jorge Amado: um estudo sobre a representação da mulher negra e pobre nas obras Gabriela, Cravo e Canela* (1958) e *Jubiabá* (1935), já demonstram o aproveitamento da reflexão a partir de Walter Benjamin para o exercício crítico atual.

Walter Benjamin irá observar uma possibilidade emancipatória na reprodutibilidade técnica da obra de arte, uma vez que a função social desta passa por uma transformação, que a faz agora estar mais próxima das massas. Pode-se vislumbrar a busca por uma retomada da observação crítica da obra de arte ao inseri-la como práxis política. A partir daí, ganha destaque a reflexão em torno do cinema e da relação das massas com essas produções: assim como a arte emancipa-se, as massas também poderiam fazê-lo por meio da assunção do controle coletivo da produção, que lhe é devido, dada a marca de coletividade na origem do cinema.

Como reação, o capital cinematográfico estimula o “culto do estrelato”, para refrear a consciência coletiva que poderia emergir de uma perspectiva crítica das produções. Dessa forma, Benjamin também vê, dialeticamente, o cinema com uma tendência à massificação, o que converge para um expediente empregado pelo fascismo. Nesse período, o autoritarismo já estava instalado e em franca ascensão na Alemanha, o que obrigou o autor a exilar-se em Paris por conta da perseguição nazista. Sua produção dos anos 1930 está, portanto, notadamente marcada pela experiência de fuga e de exílio. Assim sendo, entra na ordem do dia a tarefa de conceber e de fato formalizar novos conceitos de arte que não sejam apropriáveis pelo fascismo.

Leio essa posição em perspectiva com o procedimento de interrupção, seja da ação no teatro épico, para que se obtenha o gesto, seja do curso da história, para que se resgate a voz dos vencidos deixados para trás pelo historicismo. No texto de 1930, o crítico percebe, analisando as peças de Bertolt Brecht, alterações substanciais nas relações entre palco e público, texto e representação, diretor e atores no teatro épico. Este está em oposição ao teatro contemporâneo, calcado em uma concepção burguesa e direcionado somente para o entretenimento. Como contraponto, cabe ao teatro épico, em sua dimensão política, a apreensão do gesto pela interrupção do fluxo da ação, que capta as condições humanas em uma dialética em estado de repouso: “quanto mais frequentemente interrompemos o protagonista de uma ação, mais gestos obtemos. Em consequência, para o teatro épico a interrupção da ação está no primeiro plano” (BENJAMIN, 2012: 85).

Já nas teses “Sobre o conceito de história”, por fim, Benjamin desenvolve sua concepção de história, numa perspectiva que se congraça com a dimensão política da

arte defendida nos dois textos já referidos. Sua proposta frente ao historicismo constitui-se como um “gesto de resistência” (MATTE, 2011: 9), que rompe com a lógica de uma história fechada e de um curso que não pode ser parado. Destaco a tese dezessete, classificada por Reyes Mate, em *Meia-noite na história: comentários às teses de Walter Benjamin “Sobre o conceito de história”* (2011), como uma “tese-chave, porque desvela o modo de pensar do último Benjamin” (342). Diz a tese:

O historicismo culmina legitimamente na história universal. Em seu método, a historiografia materialista se distancia dela talvez mais radicalmente que de qualquer outra. A história universal não tem qualquer armação teórica. Seu procedimento é aditivo: ela utiliza a massa dos fatos, para com eles preencher o tempo homogêneo e vazio. A historiografia materialista, por outro lado, tem em sua base um princípio construtivo. Pensar não inclui apenas o movimento dos pensamentos, mas também sua imobilização. Quando o pensamento para, bruscamente, numa constelação saturada de tensões, ele lhe comunica um choque, através do qual ela se cristaliza numa mônada [...] O resultado desse procedimento é que assim se preserva e transcende *na obra* o conjunto da obra, *no conjunto da obra* a época e *na época* a totalidade do processo histórico. (BENJAMIN, 2012: 251)

Uma vez que o historicismo carece de armação teórica, a tarefa do historiador materialista passa a ser a busca pela redenção do passado, para que se resgate a história dos vencidos, apagados pela história universal. O procedimento pelo qual se fará essa reconstrução será a interrupção do curso da história, que se constitui como um “gesto militante” (MATE, 2011: 343).

Dessa forma, pode-se pensar no procedimento de interrupção como uma exigência da mirada dialética proposta por Benjamin para a arte e para a história. A inserção desses campos em uma práxis política coloca as tensões em evidência, desvelando os meandros do sistema capitalista e as possibilidades de superação dele. O historicismo, o teatro burguês e o cinema sem um ponto de vista crítico das massas são expedientes próprios do capitalismo, atestando sua disposição em suprimir quaisquer iniciativas críticas que propiciem a emancipação.

Com essa leitura das teses, enfatiza-se o traço de atualidade do pensamento benjaminiano e seu potencial para releituras, que ainda permite que questões novas continuem sendo formuladas. A responsabilidade por interpelar o curso da história, as narrativas hegemônicas e as lógicas do autoritarismo continuam em voga. À vista disso, desloco o procedimento de leitura da história para a leitura da obra literária. Proponho-me, assim, a tarefa de buscar os momentos da narrativa em que, a partir da interrupção, pode-se obter a dimensão do conjunto em que se insere o fragmento e, ao mesmo tempo, a cristalização das tensões do processo social implicadas na forma estética.

Essa operação, todavia, não se dá ao acaso. Para tanto, articulo o conceito de “polaridades” de Cuti, em *Literatura Negro-brasileira* (2010: 109):

A despeito da hipocrisia racial que permeia os meios de comunicação de massa e a produção intelectual do Brasil, a literatura negro-brasileira vem exercitando, cada vez mais, o campo das polaridades que põem a nu o preconceito, desde sua conotação mais sutil até a mais agressiva. Na desconstrução de estereótipos, as dicotomias e suas ilusões constituem a chave a ser girada na fechadura do desvendamento. Os recursos da linguagem literária ([...] descrições, ponto de vista narrativo, suspense etc. — na prosa) são eficazes para desvendar o *modus operandi* do racismo à brasileira.

As polaridades têm sido recursos empregados na literatura negro-brasileira para detectar os meandros camaleônicos da sociedade no quesito raça. Nas relações senhor x escravizado, branco x negro, rico x pobre, o escritor encontra material amplo de trabalho para desconstruir estereótipos e promover o diálogo, mesmo que este seja áspero.

Interessa-me no argumento de Cuti a centralidade dada para a composição estética, o que implica, desde o princípio, uma observação dos caracteres do processo social que emergem em determinados recursos literários e escolhas formais. Também pode-se depreender dessa formulação que as tensões raciais não estão todas em um primeiro plano, mas aparecem como subjacentes à forma.

3 Uma perspectiva de raça

A assunção do conceito de raça como categoria analítica para compreender o processo social brasileiro é relativamente nova nas ciências humanas e sociais aqui no Brasil, datada do final do decênio de 1970. Esse movimento de retomada ocorre depois de décadas de uma produção intelectual que, apesar de contribuir para o desenvolvimento do campo teórico no país, era sustentada pelo mito da democracia racial e, por isso, estava empenhada em comprovar a convivência harmônica ou a inexistência das raças no Brasil.

Uma das vozes que denunciou radicalmente o teor racista das ideias sobre as relações raciais no Brasil foi Abdias Nascimento. Sua obra *O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado* (2016) surge no calor da hora, em 1978, em pleno regime civil-militar, para dar a ver a estrutura racista que a sociedade e o Estado brasileiros tentavam esconder, cultivando uma imagem racial de convivência amena entre as raças. A denúncia e a desconstrução do mito da democracia racial é o imperativo do autor:

Devemos compreender “democracia racial” como significando a metáfora perfeita para designar o racismo estilo brasileiro: não tão óbvio como o racismo dos Estados Unidos e nem legalizado

qual o *apartheid* da África do Sul, mas institucionalizado de forma eficaz nos níveis oficiais do governo, assim como difuso e profundamente penetrante no tecido social, psicológico, econômico, político e cultural da sociedade do país. Da classificação grosseira dos negros como selvagens e inferiores, ao enaltecimento das virtudes da mistura de sangue como tentativa de erradicação da “mancha negra”; [...] a história não oficial brasileira registra o longo e antigo genocídio que se vem perpetrando contra o afro-brasileiro. A palavra-senha desse imperialismo da brancura, e do capitalismo que lhe é inerente, responde a apelidos bastardos como *assimilação*, *aculturação*, *miscigenação*; mas sabemos que embaixo da superfície teórica permanece intocada a crença na inferioridade do africano e seus descendentes. (NASCIMENTO, 2016: 111)

A análise de Abdias Nascimento aparece inserida em um contexto de rearticulação do movimento social negro organizado com a fundação do Movimento Negro Unificado (MNU), também em 1978. O MNU tinha como objetivo, desde o seu princípio, intensificar a organização política da população negra, o que envolvia lutar contra a exploração dos trabalhadores e o fortalecimento dos sindicatos e dos partidos políticos. “A tônica era contestar a ordem social vigente e, simultaneamente, desferir a denúncia pública do problema do racismo” (DOMINGUES, 2007: 115).

Nesse sentido, o caminho apontado para desmistificar a democracia racial passa, invariavelmente, pelo entendimento de raça como uma categoria social. Incorporo esse enfoque com base em Munanga (2006) e Almeida (2018). O professor e antropólogo Kabengele Munanga (2006: 52, grifos meus) escreve que “[...] *o conteúdo da raça é social e político*. Se para o biólogo molecular ou geneticista humano a raça não existe, ela existe na cabeça dos racistas e de suas vítimas”. Por seu turno, o professor e jurista Silvio Almeida (2018: 19) argumenta que

Raça não é um termo fixo, estático. Seu sentido está inevitavelmente atrelado às circunstâncias históricas em que é utilizado. Por trás da *raça* sempre há contingência, conflito, poder e decisão, de tal sorte que se trata de um conceito *relacional e histórico*. Assim, a história da raça ou das raças é a história da constituição política e econômica das sociedades contemporâneas.

A formulação da dicção negro-periférica como categoria analítica para *Cidade de Deus* parte, portanto, da raça como construto social e político, relacional e histórico. Ao assumir essa explicação, cabe examinar como se dão os processos de racialização desses sujeitos dentro do sistema colonial em que estamos inseridos. Tais processos estão postos em um imaginário social que, baseado na raça, alimenta formas de discriminação contínuas, que predefinem lugares específicos de subalternidade para a população negra. Esse movimento possibilitará, na sequência, o reconhecimento dessa dinâmica no interior da forma literária.

Para tanto, tomo como referência a obra *Pele Negra, Máscaras Brancas*, do psiquiatra e filósofo martinicano Frantz Fanon (2008). O autor trata dialeticamente dos complexos que nascem da relação entre colonizadores e colonizados e afirma: “a inferiorização é o correlato nativo da superiorização europeia. Precisamos ter a coragem de dizer: *é o racista que cria o inferiorizado*” (FANON, 2008: 90). Assim, de uma perspectiva psiquiátrica, o olhar fanoniano está voltado para os efeitos psíquicos que o racismo e o colonialismo provocam nos sujeitos negros colonizados. Essa análise, porém, não pode ser desvinculada das dimensões históricas e sociais:

Antes de abrir o dossiê, queremos dizer certas coisas. A análise que empreendemos é psicológica. No entanto, permanece evidente que a verdadeira desalienação do negro implica uma súbita tomada de consciência das realidades econômicas e sociais. Só há complexo de inferioridade após um duplo processo:

- inicialmente econômico;
- em seguida pela interiorização, ou melhor, pela epidermização dessa inferioridade. (FANON, 2008: 28)

A estruturação do complexo de inferioridade, inicialmente econômica, passa pela epidermização, que é o primeiro aspecto da racialização. Decorre disso a predisposição de posições sociais e de barreiras impostas a certos indivíduos. Como consequência, o negro é confinado em seu corpo, objetificado de maneira reificada, enquanto o branco é colocado como figura universal dotada da razão (FAUSTINO, 2018). Ao fim e ao cabo, a única condição de sobrevivência para o negro passa a ser almejar o mundo embranquecido pelo colonizador para, por fim, tornar-se branco.

Para Fanon, é necessário, então, promover a desalienação do negro em direção ao que chama de “novo humanismo”. Esse movimento só ocorrerá por meio de mudanças estruturais:

[...] se ele [o preto] se encontra a tal ponto submerso pelo desejo de ser branco, é que vive em uma sociedade que torna possível seu complexo de inferioridade, em uma sociedade cuja consistência depende da manutenção desse complexo, em uma sociedade que afirma a superioridade de uma raça [...] Surge, então, a necessidade de uma ação conjunta sobre o indivíduo e sobre o grupo. Enquanto psicanalista, devo ajudar meu cliente a *conscientizar* seu inconsciente, a não mais tentar o embranquecimento alucinatório, mas sim a agir no sentido de uma mudança das estruturas sociais. (FANON, 2008: 95)

Nessa lógica, a dicção negro-periférica é a manifestação, consciente ou não, no interior da forma estética, da experiência de racialização a que todos os autores negros e todas as autoras negras estão expostos na sociedade colonizada que ainda persiste. Isso é decantado para as composições de narradores, de cenas e de personagens.

Vale destacar que opto pelo uso da palavra negro, em detrimento de afro-brasileiro ou afrodescendente. O uso do termo negro como uma categoria afirmativa e política é histórico. O historiador Petrônio Domingues (2007: 115) recupera o contexto em que o MNU o adota:

Para incentivar o negro a assumir sua condição racial, o MNU resolveu não só despojar o termo “negro” de sua conotação pejorativa, mas o adotou oficialmente para designar todos os descendentes de africanos escravizados no país. Assim, ele deixou de ser considerado ofensivo e passou a ser usado com orgulho pelos ativistas, o que não acontecia tempos atrás. O termo “homem de cor”, por sua vez, foi praticamente proscrito.

O termo “periférico” soma-se ao “negro” para referir-se a uma condição que se origina na divisão racializada e classista das grandes cidades do Brasil. Significa dizer que o centro, nesse caso, aparece como as zonas higienizadas pela elite em projetos urbanos conservadores e racistas. A palavra “periferia”, como um conceito, despontou inicialmente no meio acadêmico, mas atualmente tem maior abrangência, significando também identidade, como afirma Tiarajú D’Andrea (2013: 10):

No correr dos anos 1990, o termo passou a ser usado por um leque maior e muito diversificado de atores, para além dos circuitos estritamente acadêmicos e de especialistas. Seus usos e sentidos também se alteraram e se diversificaram. Ao longo desses últimos anos, houve um deslocamento no jogo de referências e remissões que o termo *periféria* parece mobilizar. Não mais entendida apenas como local de pobreza, privação e sofrimento passível de comiseração, a periferia passa a ser um termo utilizado como marcador da presença ativa de populações vistas não sob o signo da fragilidade, mas da *potencialidade*. No Rio Janeiro, esse mesmo deslocamento ocorreu com o termo favela. *Potencialidade* aqui entendida em dois sentidos: portador de possibilidades e portador de potência ou força.

Desse modo, a dicção negro-periférica apresenta como recorte a experiência da população negra nas periferias urbanas, que por sua vez nasceram como consequência da exclusão e do racismo. Além de articular essa condição, ela também anuncia e valida modos de vida e sociabilidades que tensionam e se contrapõem à hegemonia do mundo branco colonial. Dentro das periferias, o enfrentamento ao colonialismo é inerente e as produções artísticas, como a literatura, respondem invariavelmente a esse contexto.

4 Dicção negro-periférica em *Cidade de Deus*

O romance organiza-se em três grandes capítulos, “A história de Inferninho”, “A história de Pardalzinho” e “A história de Zé Miúdo”, que compreendem o período do surgimento do conjunto habitacional até a sua transformação em neofavela dominada pelo tráfico de drogas. Cada um deles mantém autonomia interna, focando

em um determinado conjunto de personagens e de conflitos, sem deixar de estarem inseridos no painel histórico que a obra se propõe a construir. A interrupção do fluxo narrativo, quando empreendida como procedimento metodológico para a análise de *Cidade de Deus*, permite que se recupere as nuances do conjunto a partir da observação daquilo que muitas vezes é suplantado pelo fluxo narrativo. Desta forma, recorto uma cena de cada uma das partes, com a intenção de verificar o rendimento analítico desse movimento considerando o objetivo de uma leitura racializada, que não dissocia raça e classe como dimensões concretas da realidade que se irradiam na forma estética.

As tramas das personagens que dão título a cada segmento da obra atuam como fio condutor da narrativa, que também é acrescida de episódios aparentemente aleatórios, mas que constroem uma moldura para a soma dos acontecimentos. Exemplo disso são os crimes cometidos por migrantes nordestinos, principalmente feminicídios, que se tornam notícia nos jornais ao mesmo tempo em que os assaltos cometidos por Inferninho, Tutuca e Martelo começam a ganhar visibilidade e transformam o conjunto habitacional recém ocupado em sinônimo de violência desenfreada. Para os *bichos-soltos*, essa exposição é positiva, porque os coloca em uma instância de respeitabilidade dentro e fora da comunidade. O medo que o Rio de Janeiro passa a ter da Cidade de Deus é uma resposta ativa à exclusão.

No capítulo de abertura, o protagonismo é assumido pelos três amigos já mencionados, Inferninho, Tutuca e Martelo. Eles aparecem já em meio à ação, quando assaltam um caminhão de gás e anunciam que a carga estava liberada para quem quisesse levar. Logo depois, vem a primeira “entocada”, para que não fossem pegos em flagrante pela polícia. Essa rotina dos *bichos-soltos* repete-se várias vezes e acaba convertendo-se em uma matriz estrutural para a continuidade da narração: cada assalto é seguido de um período de refúgio dos bandidos, para só depois voltar às ruas e tomar conhecimento das consequências da missão. Enquanto permanecem escondidos, conjecturam se alguém teria “alcaguetado” seu paradeiro, se os policiais ainda estariam nas buscas e até refletem sobre sua própria existência. Momentos de perigo como esses desencadeiam, mais de uma vez ao longo da narrativa, instantes de autorreflexão e de subjetivação das personagens.

A cena que discuto agora encerra “A história de Inferninho”. Após o assalto a uma gráfica, a personagem parecia antever aquele que seria seu desfecho. Enquanto os

parceiros de ação alertavam-no sobre a necessidade de manter-se escondido por mais um tempo até que a polícia não estivesse mais nas buscas, o *bicho-solto* estava irredutível.

[...] O vento mais nervoso, o sol mais quente, o passo mais forte, os pardais tão longe dos homens, o silêncio inoperante, os piões rodando, os girassóis vergando-se, os carros mais rápidos e a voz de Belzebu agitando tudo:

— Deita no chão, vagabundo!

Inferninho não esboçou reação. Ao contrário do que esperava Belzebu, uma tranquilidade sem sentido estabeleceu-se em sua consciência, um sorriso quase abstrato retratava a paz que nunca sentira, *uma paz que sempre buscou naquilo que o dinheiro pode oferecer, pois, na verdade, não percebera as coisas mais normais da vida.* E o que é o normal nessa vida? *A paz que para uns é isso e para outros aquilo?* A paz que todos buscam mesmo sem saber decifrá-la em toda sua plenitude? O que é a paz? O que é mesmo bom nessa vida? Sempre teve dúvidas sobre essas coisas. *Mas ninguém pode dizer que não existiu paz numa cerveja bebida no bar do Bonfim, no pandeiro tocado nos ensaios da escola, no riso da Berenice, no baseado com os amigos e nas peladas de sábado à tarde. Talvez fora muito longe para buscar algo que sempre estivera ao seu lado. Mas pode 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 de o orvalho repentinamente virar tempestade o fizera assim: *cego para a bonança, que agora vinha definitiva.* (LINS, 2002: 170-171, grifos meus)

Ao deixar definitivamente os companheiros, Inferninho entra em uma espiral introspectiva, em que repassa os momentos que vivera até ali. Uma de suas lembranças são os amigos, Tutuca e Martelo, que já não estavam mais ali: Tutuca foi assassinado a facadas por um “paraíba”, enquanto Martelo converteu-se em um otário, na visão dos *bichos-soltos*, ao buscar por um trabalho assalariado. Desde então a situação de Inferninho passou a ser tormentosa, a começar pelo pesadelo que o fez acordar aos gritos durante a noite e o levou ao terreiro do Osvaldo para pedir “proteção das balas, sorte com dinheiro, muita mulher em sua vida e saúde para ele e a esposa [...]” (LINS, 2002: 134). Aquele “filho de Ogum, do Estácio e da vontade de arrumar muito dinheiro” (LINS, 2002: 65), depois de tantas tentativas, parecia estar no seu limite, em que nenhuma reação é mais possível. É quando percebe que aquilo que tanto buscou ao longo de sua trajetória esteve sempre ao seu dispor.

Note-se que aquilo que Inferninho constata como ocasiões de paz são eventos que fundamentalmente fazem parte do universo da cultura negro-periférica: o samba, a escola de samba e o futebol nos campinhos do conjunto, todos permeados pelas relações de amizade. Está posto um paradigma de coletividade que organiza essa comunidade. Esse dado remete ao olhar antropológico que Alba Zaluar lançou no seu trabalho de investigação, percebendo que esses espaços são carregados de tensões. Aqui, especificamente, também ganham uma carga afetiva intensa na perspectiva da

personagem.

No seu prosseguimento, a cena continua enunciando a problemática da busca pela paz:

Talvez a paz estivesse no voo dos passarinhos, na observação da sutileza dos girassóis vergando-se nos jardins, nos 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?* [...] 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 de a 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 Belzebu e a expressão de alegria melancólica que se manteve dentro do caixão. (LINS, 2002: 171, grifos meus)

Não há violência no desenlace. Assim como Inferninho não sentiu, o leitor não toma conhecimento das balas que cravejaram aquele corpo. A narração de ritmo acelerado em muitos momentos dá lugar a descrições mais detalhadas, longas e de caráter íntimo. Observando pelo viés das polaridades, essa dilatação temporal carrega de subjetividade alguém que não teve a sua humanidade socialmente reconhecida e, por isso, questiona aquilo que é a paz. Também está posto um processo de conscientização do *bicho-solto* sobre sua própria existência e sobre o processo social que o envolve, assim como Zaluar observou nas entrevistas que fez com os moradores do conjunto: “[...] me surpreendeu a consciência dolorosa que tinham de sua condição de explorados, oprimidos e esquecidos” (ZALUAR, 1994: 30).

A narração arma uma problemática: a capacidade de desfrutar daquilo que de fato seria a paz para Inferninho foi tolhida pela desigualdade e pela exclusão. Da perspectiva de raça, como se viu, essas são também marcas do processo de racialização na sociedade brasileira que cerceia o acesso a direitos sociais e o próprio reconhecimento da humanidade. A morte surge então como instância de libertação. Ante a impossibilidade de repactuação dessas relações em sociedade, essa morte, sublinhada por essa meditação a respeito das condições que a geraram, soa como uma denúncia ao descompasso entre a vida fora e dentro do conjunto habitacional.

Episódios como esses estão dispersos ao longo do romance e são tensionados pelo ritmo acelerado no restante da narrativa e pela superexposição à violência. Nesse caso, o narrador enuncia uma tese antropológica com o padecimento de Inferninho: a falta de condições materiais leva ao crime e o crime leva à morte trágica. Essa perspectiva

detêm certas feições deterministas que podem ser discutidas e que a própria narrativa abre espaço para isso: o destino da personagem poderia ser distinto se a religião de matriz africana tivesse desencadeado esse processo de conscientização, assim como a religião cristã desencadeou em Martelo. A tomada de consciência poderia ser ativada também pela vida, ao contrário da morte, quando se descobre a gravidez de sua companheira, Berenice. Reside aí o caráter ambivalente da narrativa, quando seu autor nem sempre opta, apesar do ímpeto de denúncia e de contestação ao racismo e à democracia racial, por saídas plenamente emancipatórias para os sujeitos negros que apresenta como protagonistas.

Estruturalmente, o fim de *Inferninho* significa uma passagem: é como se morresse com ele a Cidade de Deus ainda baseada em uma espécie de ética e de astúcia para superar o contexto acidentado de ocupação do conjunto. Ele era o último remanescente da primeira geração de *bichos-soltos* que colocou a comunidade nas páginas policiais e que, por conseguinte, gerou o novo grupo que encabeçaria a vida criminosa do lugar. Já nas páginas finais de “A história de *Inferninho*”, a nova geração se dá conta de que os assaltos são uma atividade menos rentável e mais perigosa do que o tráfico de drogas. A ética, o respeito pelos malandros do samba e pelos moradores tornam-se ultrapassados diante da possibilidade de enriquecimento certo.

Essa transição bem definida do primeiro para o segundo capítulo não acontece do segundo para o terceiro, de modo que “A história de *Pardalzinho*” e “A história de *Zé Miúdo*” se confundem e constituem um continuum de agudização da guerra entre grupos rivais de criminosos. *Pardalzinho* e *Zé Miúdo* almejavam dominar toda a favela. Para tanto, tinham de executar um projeto de poder que incluía a eliminação dos inimigos, a tomada das bocas de fumo e a conquista do apreço dos moradores, como garantia de que haveria apoio e refúgio no caso de uma possível fuga. A dupla, no entanto, tinha modos distintos de agir. *Miúdo* é desde o início autoritário e inescrupuloso, uma personalidade que muitas vezes beira o desvario. *Pardalzinho*, por seu turno, atua como inibidor desses traços incontrolláveis do parceiro. A relação que *Zé Miúdo* estabelece com o amigo é, a seu modo, de ternura. Quando *Pardalzinho* não está presente, *Miúdo* desorienta-se e torna-se violento. A morte do companheiro é o momento derradeiro para o descontrole de *Zé*, que deságua na guerra contra *Zé Bonito* e *Sandro Cenoura*. O episódio de quando *Pardalzinho* foi esfaqueado em um bar dá o

tom das reações e da personalidade de Miúdo:

[...] Miúdo, meio confuso, falou de vários outros assuntos, enveredou, fala por dentro de fala, sem dar chance para diálogo e sem mencionar o nome de Pardalzinho 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. (LINS, 2002: 191)

Além disso, repetidas vezes Pardalzinho desaconselha Zé Miúdo a matar por razões triviais ou até mesmo os próprios inimigos. Sua lógica parece ser a da consolidação do poder pela respeitabilidade conquistada a partir da demonstração de sua voz de comando e não simplesmente pela morte a esmo.

Pardalzinho ainda o chamou num canto, depois da decisão tomada, com vistas a convencê-lo a deixar Chinelo Virado viver, poderiam muito bem apenas expulsá-lo. Miúdo respondeu curta e incisivamente:

- Tem que matar, quem cria cobra morre picado!
- Porra! Você só pensa em matar, matar, matar, nunca opita por outra solução!
- Tem uma solução melhor? (LINS, 2002: 183)

A imagem era algo com que Pardalzinho se preocupava, não só a de bandido respeitável, mas a estética também. Por isso, o bicho-solto almeja aproximar-se do grupo dos cocotas, formado por jovens brancos, do conjunto e de fora. Com a intensificação do tráfico na Cidade de Deus, “branquelos” de outras regiões da cidade começaram a frequentar o conjunto para comprar drogas mais facilmente e somaram-se aos brancos da região. O trânsito dos cocotas entre as regiões do Rio de Janeiro trouxe para a favela padrões de comportamento e de moda que eram comuns à juventude carioca das classes mais altas. Vale observar que os *bichos-soltos*, apesar de quererem ser vistos como “sujeito homem”, também tinham pouca idade e, muitas vezes, tomavam atitudes despreocupadas e inconsequentes, assim como os cocotas, com a diferença do poderio de fogo que detinham.

Na cena que recorto do segundo capítulo, Pardalzinho já está inserido entre os cocotas, depois de pedir a Daniel que comprasse shorts, camisetas e tênis para ele. O *bicho solto* acreditava que tinha virado playboy e que “na vida tudo é uma questão de linguagem” (LINS, 2002: 216). Agora que se vestia como a juventude branca e rica da zona sul também seria aceito em todos os espaços pelos quais quisesse circular, não seria mais visto como bandido quando chegasse à praia. A narração enuncia o sentimento da personagem em relação a esse novo status que pensava ter:

Pardalzinho 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 a discoteca, os bailes de rock' n'roll 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 contrassensos. *O sonho de Pardalzinho 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 entre pessoas de rostos límpidos por não conviverem cara a cara com a morte. Nunca pensavam em matar ninguém, embora gostassem de maconha como ele. Era esse o seu sonho: ganhar uma mina bonita, morar entre gente bonita e dançar na discoteca até o fim da vida, numa boa. Nada daqueles crioulos com cara nervosa e sem dentes.* (LINS, 2002: 270-271, grifos meus)

Novamente estamos diante de um instante em que o ruído das balas fica silenciado. No entanto, a carga de violência colocada advém de outras ordens, de uma estrutura construída a partir da segregação racial e do estabelecimento de padrões de vida, assim como Fanon fala em “epidermização da inferioridade”. A mentalidade de Pardalzinho está moldada pelo racismo estrutural, que naturalizou as condições de subalternidade impostas à população do conjunto habitacional em que era figura forte.

Podemos interpretar esse enquadramento por uma chave proposta por Sueli Carneiro, em *A construção do Outro como Não-Ser como fundamento do Ser* (2005). Na tese, a autora discute a oposição entre Eu e Outro, buscada na obra de Michel Foucault e a insere no domínio da racialidade. Essa disparidade consiste na produção da diferença por meio da afirmação de uma identidade dinâmica e positiva do Eu em contraste com uma identidade estática e negativa do Outro, constituída para afirmar a superioridade do Ser. Se o dispositivo para Foucault é composto por relações de poder, práticas e saberes, articulados para cumprir com um objetivo estratégico de dominação, como destaca Carneiro, o dispositivo de racialidade, por consequência, assume a função estratégica de regulação da vida e da morte e age mediante certa escala:

o dispositivo de racialidade ao demarcar o estatuto humano como sinônimo de brancura irá por consequência redefinir todas as demais dimensões humanas e hierarquizá-las de acordo com sua proximidade ou distanciamento desse padrão. (CARNEIRO, 2005: 43)

Se voltamos ao trecho de Pardalzinho, podemos perceber a operação do dispositivo de racialidade. Quando está inserido entre os cocotas, sente-se como se pudesse ser outro indivíduo, como se fosse destituído das violências históricas que o atravessam enquanto sujeito negro nascido e criado na favela. A busca é por tornar-se o

Eu, detentor do poder que deriva do dispositivo que engendra esse complexo. Esse é um dos efeitos do racismo na subjetivação de negras e negros em uma sociedade colonizada.

A terceira, e última, cena, selecionada de “A história de Zé Miúdo”, também pode ser lida a partir dessa compreensão a respeito dos efeitos do racismo. No trecho, a quadrilha de Zé Bonito e Sandro Cenoura, oponente do bando de Zé Miúdo, matuta formas de expandir seus domínios e, assim, ganhar mais força na guerra contra os adversários. O plano é “passar” Cabelo Calmo, um dos parceiros de Miúdo, a fim de enfraquecer a rede de alianças do *bicho-solto*. Para executar a ação, necessitam sair da Cidade de Deus, na zona oeste, e ir até o Leblon, na zona sul, trajeto que desencadeia um exercício de contemplação:

Pela manhã Bonito ficou sabendo que Calmo costumava ir a pagodes na Cruzada de São Sebastião do Rio de Janeiro, na casa de um amigo de Peninha. Ambos, Peninha e Calmo, costumavam fazer isso quase todos os sábados à noite, amanheciam lá e, no domingo, pegavam praia no Leblon. [...]. Cenoura sempre dizia que Cabelo era tão perigoso quanto Miúdo, e, se conseguissem matá-lo, a quadrilha da Treze perderia o gás. Bonito deu um número de telefone para seu amigo discar caso visse o inimigo na Cruzada, o que aconteceu logo no sábado seguinte. — Eu vou nesse bonde contigo! — disse Fabiano. Fabiano dirigia o carro vagarosamente e Bonito ia abaixado para evitar a polícia, pois acreditava que *dois homens num carro chamariam a atenção*. O sábado ia pelas vinte e 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 vagarosamente. *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. Os 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. Numa esquina, *uma patrulha parada; de repente, a realidade deles estava ali presente, mas dessa vez de uma outra forma*, o objetivo de eles estarem ali tomou corpo novamente quando viram o 38 na cintura do policial encostado à viatura. Aceleraram para as proximidades da Cruzada. (LINS, 2002: 347-348, grifos meus)

Explicita-se na narração a divisão racial do Rio de Janeiro. Ao saírem do conjunto habitacional, Bonito e Fabiano encontram um mundo que para eles era desconhecido e que contrastava radicalmente com o contexto de guerra em que estavam inseridos. Os momentos em que as personagens agem fora da Cidade de Deus são, geralmente, rápidos e pouco detalhados. Essa é uma das passagens, talvez, mais detalhadas desse contexto. Segundo minha leitura, o quase silêncio sobre as outras regiões da cidade é uma marca do desenvolvimento excludente e racista arranjado desde o século XIX (CHALHOUN, 1996). A dupla que ia atrás de Cabelo Calmo parece dar-se conta desse arranjo.

Novamente há uma dilatação temporal e uma suspensão da violência. Um trajeto que seria feito rapidamente ganha outros contornos com a reflexão das duas personagens. A reação que ambos têm mescla um deslumbramento pueril, por algo que encanta diretamente os olhos, com um olhar antropológico de estranhamento para uma determinada realidade, quase como um estrangeiro que chega em um outro país. Assim como foi a chegada de Alba Zaluar no conjunto habitacional, só que às avessas. Isso é perceptível, por exemplo, na menção às luzes, como se estivessem em um parque de diversões pela primeira vez, ao mesmo tempo em que percebem a desigualdade como estruturante da radical diferença entre os dois lugares. Análoga à paz que Inferninho vislumbrou instantes antes de sua morte e à beleza que Pardalzinho almejava convivendo com os cocotas, a ideia de felicidade aparece como constitutiva de uma condição de vida impossível de ser atingida pelos sujeitos periféricos.

A Cidade de Deus está posta como a completa antítese do Leblon, o que é reforçado pela presença da força policial. Para o bairro da zona sul, o conjunto habitacional da zona oeste apenas serve como fornecedor de drogas e de trabalhadores, em sua maioria negros e ocupando posições consideradas subalternas. Para Bonito e Fabiano, há uma quebra de expectativas. Dentro daquele contexto de ordem e felicidade, não se justificaria a presença da polícia. Há, no entanto, duas experiências em conflito do que seja a polícia. Enquanto para os jovens felizes e bonitos do Leblon a polícia é sinônimo de proteção, de ordem, de atenção do Estado, para quem vive na Cidade de Deus é mais um inimigo a ser combatido. Jamais polícia foi sinônimo de proteção, ao longo de toda a narrativa ela é marcada como agente do extermínio estatal contra as “classes perigosas”. Para as personagens policiais, ser negro e ser criminoso é um sinônimo incontestável. Em um exercício idêntico de sinonímia, Bonito e Fabiano veem a polícia como sinônimo da guerra que estavam vivendo.

5 Considerações finais

Por certo, toda nova leitura de *Cidade de Deus* incitará novos questionamentos e novas possibilidades de pesquisa. Na análise que construí ao longo deste estudo, propus um recorte para observar a constituição do edifício formal do romance a partir dos conflitos raciais que estruturam a sociedade brasileira. Esse exame está sustentado

na compreensão dos conceitos de raça e de racismo como categorias sociais, que não podem ser analisadas desvinculadas do processo da sociedade como um todo. Para a pesquisa, isso significa situá-los em marcos teóricos e históricos bem definidos, haja vista o risco de abstrações simplificadoras. Dessa forma, o olhar dispensado para a obra lança sobre ela questões que são formuladas a partir do presente em que a investigação se realiza. Em outras palavras, o movimento da história e do corpo social confirma, refuta e produz leituras que dependem desse vínculo fundamental entre literatura, teoria e crítica literárias e sociedade.

Cidade de Deus é, a meu ver, um romance tensivo. A presença da etnografia, a trajetória de Paulo Lins como homem negro e pobre, pesquisador e escritor e a opção pela escrita de uma obra de ficção, quando analisadas conjuntamente, permitem que se leia a obra desse modo. A tensão é dada pela impossibilidade de uma conciliação imediata entre uma forma estética consagrada, como a do romance realista que Lins almejava, e uma matéria narrativa que pede a urgência da denúncia. Para tanto, há uma tentativa de construção de um narrador externo que tenta organizar a totalidade do processo social compreendido. O plano é frustrado pela própria matéria narrativa, que articula momentos em que se apresenta uma dicção negro-periférica, tida como uma voz de denúncia do racismo estrutural vigente e de anúncio da experiência negro-brasileira na periferia do Rio de Janeiro.

Como tentei demonstrar nas análises das cenas, é especialmente nos momentos em que há suspensão da violência que a dicção negro-periférica enuncia conflitos complexos, que terminam sendo suplantados pelo ritmo acelerado da narrativa. Essa suspensão cria uma “imagem dialética”, na concepção de Benjamin, porque estabelece uma fotografia de um momento agudo, que imobiliza a relação de acumulação entre passado e presente e recupera os gestos e os perigos contidos ali. Nesse caso, as imagens dialéticas de suspensão da violência recuperam a necessidade de se escapar do ciclo de morte e violência.

Com efeito, a observação atenta a esses meandros do romance só foi possível pela base benjaminiana, que possibilita uma leitura a contrapelo da obra. Para Walter Benjamin (2012), nem a história, nem a obra de arte são totalidades fechadas e lineares. O filósofo alemão explicita a necessidade de interrupção desses fluxos para que se possam encontrar potências revolucionárias e emancipatórias. A assunção desse

princípio, somado às polaridades, de Cuti (2010), suscita um olhar para aquilo que resiste ao fluxo narrativo, mas que acaba suplantado por ele. Esse fluxo tende a suplantiar as vozes dissonantes e a narração dos vencidos.

A partir desse procedimento metodológico, pode-se concluir que *Cidade de Deus* carrega um ímpeto de validação no sistema literário ao mesmo tempo em que representa a urgência de narrar a própria condição vivida pelos sujeitos periféricos. Nesse entremeio, os recursos literários e as escolhas estéticas feitas pelo autor tentam dar conta desses objetivos. *Cidade de Deus*, mais do que apresentar um panorama histórico do racismo e da violência na segunda metade do século XX, na periferia do Rio de Janeiro, dá respostas a esse processo e elas são diversas: podem ser pela violência bélica e direta, como é o caso de Zé Miúdo, pela naturalização dos próprios pressupostos racistas, como é o caso de Pardalzinho, ou pela morte, vista como possibilidade de libertação e de consciência, como é o caso de Inferninho.

Seja como for, os desfechos que Paulo Lins dá para os conflitos permanecem carregados de ambiguidades. O leitor demora a distinguir se o sujeito negro com uma arma na mão significa uma possibilidade de emancipação do racismo e da exclusão ou se repisa pressupostos racistas já historicamente difundidos, de associação da figura do negro à violência, ao crime e à subalternidade. Nesse sentido, o tom geral é conformista, porque assume a lógica do consumo de vidas e da divisão do trabalho tal como ela é estabelecida pelo mundo do capital. As ambivalências permanecem até o fim da obra e colocam em evidência os limites dessa tentativa de combinar romance e etnografia. A qualidade estética empreendida pelo autor atua como amálgama dessas linhas de força, criando uma composição potencialmente contraditória. No fim, provavelmente são esses ares de irresolução que ainda mantêm o potencial crítico de *Cidade de Deus*.

TRABALHOS CITADOS

ALMEIDA, Silvio. *O que é racismo estrutural?*. Belo Horizonte: Letramentos, 2018.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012.

CARNEIRO, Aparecida Sueli. *A construção do Outro como Não-Ser como fundamento do ser*. 2005. Tese (Doutorado em Educação) — Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade de São Paulo, 339 f. São Paulo, 2005.

CHALHOUB, Sidney. *Cidade febril: cortiços e epidemias na Corte imperial*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

CUTI (Luiz Silva). *Literatura Negro-Brasileira*. São Paulo: Selo Negro, 2010.

D'ANDREA, Tiarajú Pablo. *A formação dos sujeitos periféricos: cultura e política na periferia de São Paulo*. 2013. Tese (Doutorado em Sociologia) — Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Universidade de São Paulo, 309 f. São Paulo, 2013.

DOMINGUES, Petrônio. Movimento Negro Brasileiro: alguns apontamentos históricos. *Tempo*, Niterói/RJ, v. 12, n. 23, p. 100-122, 2007. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S1413-77042007000200007&lng=en&nrm=iso&tlng=pt. Acesso em: 17 jun. 2020.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

FAUSTINO, Deivison Mendes. Frantz Fanon: capitalismo, racismo e a sociogênese do colonialismo. *SER Social*, Brasília, v. 20, n. 42, p. 148-163, 2018. Disponível em <https://periodicos.unb.br/index.php/SER_Social/article/view/14288>. Acesso em 18 ago. 2020.

FREITAS, Ismael Cunha. *A interrupção do fluxo narrativo do romance de Jorge Amado: um estudo sobre a representação da mulher negra e pobre nas obras Gabriela, Cravo e Canela (1958) e Jubiabá (1935)*. 2019. Monografia de conclusão de curso (Graduação em Letras) — Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 68 f. Porto Alegre. (no prelo)

LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. 2. ed. revista pelo autor. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

LUCENA, Karina de Castilhos. História, História da literatura, História da tradução: a tarefa-renúncia. *Linguagem & Ensino*, Pelotas/RS, v. 22, n. 2, p. 373-384, 2019. Disponível em <<https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/rle/article/view/16628>>. Acesso em 30 ago. 2020.

MATE, Reyes. *Meia-noite na história: comentários às teses de Walter Benjamin “Sobre o conceito de história”*. Tradução de Nélcio Schneider. São Leopoldo/RS: Editora Unisinos, 2011.

MUNANGA, Kabengele. Algumas considerações sobre “raça”, ação afirmativa e identidade negra no Brasil: fundamentos antropológicos. *Revista USP*, São Paulo/SP, n. 68, p. 46-57, 2006. Disponível em <<https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13482>>. Acesso em 14 dez. 2021.

NASCIMENTO, Abdias. *O genocídio do negro brasileiro*. São Paulo: Perspectivas, 2016.

RODRIGUES, Thiago Martins; SANSEVERINO, Antonio Marcos Vieira. *Cidade de Deus*: dicção negro-periférica em forma de romance. *Palimpsesto*, Rio de Janeiro, v. 19, n. 32, p. 281-296, 2020. Disponível em <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/palimpsesto/article/view/42910>>. Acesso em 06 out. 2020.

SILVA, Mário Augusto Medeiros da. *A descoberta do insólito*: Literatura Negra e Literatura Periférica no Brasil (1960-2000). 2011. Tese (Doutorado em Sociologia). — Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Universidade Estadual de Campinas, 448 f. Campinas/SP, 2011.

ZALUAR, Alba. *A máquina e a revolta*: as organizações populares e o significado da pobreza. São Paulo: Brasiliense, 1994.

Thiago Rodrigues é mestrando em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da UFRGS, na área de Estudos de Literatura, linha de pesquisa Literatura, Sociedade e História da Literatura. É Licenciado em Letras - Português/Espanhol pela mesma Universidade. Atua como professor da educação básica. Tem interesse nos seguintes temas: história da literatura brasileira e prosa negro-brasileira.

Artigo recebido em 16/04/2022. Aprovado em 22/04/2022.