

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP

Cecília Lara da Cruz

***O verbo baleado: imbricamentos éticos e estéticos na
representação da violência em *Cidade de Deus*, de Paulo Lins***

MESTRADO EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA

São Paulo

2014

Cecília Lara da Cruz

***O verbo baleado: imbricamentos éticos e estéticos na
representação da violência em Cidade de Deus, de Paulo Lins***

MESTRADO EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de MESTRE em Literatura e Crítica Literária, sob a orientação da Prof^a Dr^a Maria Aparecida Junqueira

São Paulo

2014

Banca Examinadora:

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais Tereza e Sérgio e minha irmã Lívia, por possibilitarem meus estudos e outros diversos privilégios que tive ao longo da minha vida; por me ensinarem valores essenciais, e, principalmente, pelo amor infinito;

Ao meu marido Thiago pelo companheirismo, pelas risadas, pela parceria e pelo amor que nunca faltaram;

Aos meus tios Vera e Josimas, à minha prima Gabriela e à Djanira pelo incentivo e pelos agradáveis almoços;

À professora Maria Aparecida Junqueira pela orientação precisa, atenciosa e afetuosa;

Às professoras Vera Bastazin, Maria José Palo e Juliana Loyola pelas aulas estimulantes;

A todos os professores do Programa LCL, pelo incentivo constante, em especial à professora Annita Costa Maluffe, pelas observações cuidadosas e valiosas no Exame de Qualificação;

Ao professor Markus Lasch pelas precisas observações durante o Exame de Qualificação;

À querida Ana Albertina, pelos conselhos, pelo estímulo, pela alegria, pela competência, pelo carinho e pelas conversas;

A todos os meus colegas de mestrado, especialmente Ana Beatriz Germano Santos, companheira de palestras, congressos e twitter;

À Comissão de Bolsas e a CAPES pela bolsa concedida.

CRUZ, Cecília Lara da. **O Verbo baleado: imbricamentos éticos e estéticos na representação da violência em *Cidade de Deus*, de Paulo Lins.** Dissertação de mestrado. Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, SP, Brasil, 2014, 113 p.

RESUMO

Esta pesquisa consiste em investigar imbricamentos éticos e estéticos da representação da violência no romance **Cidade de Deus**, de Paulo Lins. A intensa e contínua presença da violência na História do Brasil está articulada tanto com as formas e os temas das manifestações artísticas brasileiras contemporâneas, inclusive as literárias, como com seus modos de produção e recepção. A chamada *literatura marginal*, da qual **Cidade de Deus** é um dos principais representantes, traz a violência, via contexto urbano, como protagonista. Procuramos apreender a inscrição da violência nesta obra, especialmente no que se refere aos limites e possibilidades de representação dentro da esfera da ética, considerando a própria impossibilidade da representação da catástrofe. As questões-problemas que abordamos dizem respeito à contaminação do ponto de vista e às questões de representatividade do autor; aos contornos dados para situações-limite, que não admitem termos de comparação; às implicações que a representação da violência traz ao realismo e à “visão interna” construídos por Paulo Lins, e às possibilidades de relação da representação da violência no romance com os conceitos de trauma, testemunho e melancolia, da forma como eles têm sido trabalhados na crítica literária atualmente. Os resultados mostram que **Cidade de Deus** não pode ser considerado um *testimonio* da forma como este gênero se configurou na América Latina pós-ditatorial, entre outras razões, pelo fato de não constituir um narrador hesitante e “não confiável”, não obstante seu teor testemunhal. Demonstramos também que o efeito “visão interna”, festejado pela fortuna crítica do romance, é constituído por procedimentos e aspectos literários e extraliterários. Ademais, concluímos e procuramos demonstrar que a irregularidade marca o romance de Lins, uma vez que ele nos traz, em algumas passagens, a representação da violência de forma a engendrar múltiplos sentidos; em outras passagens, deixa-se levar pela fruição de um deleite causado pela representação estereotipada da violência. A fundamentação teórica assenta-se nas propostas de Karl Erik Schollhammer, Tânia Pellegrini, Jaime Ginzburg, Márcio Seligmann-Silva, Antonio Candido, Beatriz Resende e Hal Foster.

Palavras-chave: **Cidade de Deus**. Paulo Lins. Literatura marginal. Violência. Catástrofe. Trauma.

CRUZ, Cecília Lara da. ***The Shot Word: The connection Between Ethics and Aesthetics in the Representation of Violence in the Novel Cidade de Deus by Paulo Lins***. MA Dissertation – Literatura and Literary Criticism, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, SP, Brasil, 2014, 113 p.

ABSTRACT

This research investigates the connection between ethics and aesthetics in the representation of violence in the novel **Cidade de Deus** by Paulo Lins. The intense presence of violence in Brazilian history is articulated not only with forms and themes, but also with the ways artists express themselves, including in literature. The so-called *crime fiction literature*, which **Cidade de Deus** stands out as an example of, shows violence in an urban context as the main theme. This research aims to contribute to the studies on representations of violence and their meanings in literature and how that advanced Brazilian literary criticism, by analyzing the formal features and thematic aspects of the novel **Cidade de Deus**. We attempt to analyze the description of violence in the book, especially regarding the limits and representation possibilities within the ethical sphere, considering how it's impossible to represent the catastrophe. Issues we address are: the author's point of view and how he represents it; the outlines for representing extreme situations, which cannot be compared to anything other situation; the fact that the representation of violence brings implications to realism and the insight built by Paulo Lins and the possible connections between the representation of violence in the novel and the concepts of trauma, testimony, and melancholy, the way they have current been used in critical literary. The results show that **Cidade de Deus** can't be considered a *testimonio* due to the fact that this genre is set in post-dictatorial Latin America, despite its POV-style (Point of View) content, among other reasons, because it does not present a hesitant and unreliable narrator. We have also demonstrated that the insight's effect, hailed by critics, consists of literary and non-literary aspects and procedures. Moreover, we conclude and try to prove that Lins's novel is irregular, since it occasionally brings the representation of violence in order to encompass multiple meanings; in other times, it brings joy through stereotypical representations of violence. The theoretical framework is grounded in the proposals of Karl Erik Schollhammer, Tania Pellegrini, Jaime Ginzburg, Márcio Seligmann-Silva, Antonio Candido, Beatriz Resende and Hal Foster.

Keywords: City of God. Crime fiction literature. Paulo Lins. Violence. Catastrophe. Trauma.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Angelus Novus , de Paul Klee	08
Figura 2: Versão 1 da capa da 2ª edição de Cidade de Deus	17
Figura 3: Versão 1 da capa da 2ª edição de Cidade de Deus	17
Figura 4: Versão 1 da capa da 2ª edição de Cidade de Deus	17
Figura 5: Versão 1 da capa da 2ª edição de Cidade de Deus	17
Figura 6: 2 Figures , de Francis Bacon	49
Figura 7: Étant Donnés , de Marcel Duchamp – parte externa	51
Figura 8: Étant Donnés , de Marcel Duchamp – parte interna	51
Figura 9: Le Minotaure , de Man Ray.....	54
 Anexo 2: cenas do filme Cidade de Deus	
Figura 10: Zé Pequeno chega com Filé com Fritas e seus comparsas.....	109
Figura 11: Zé Pequeno encurrala dois garotos que cometem crimes no bairro..	109
Figura 12: O bando pede para que os garotos escolham se preferem levar um tiro no pé ou na mão. Eles oferecem a mão	110
Figura 13: Zé Pequeno atira nos pés dos garotos	110
Figura 14: O garoto mais novo desespera-se	111
Figura 15: Zé Pequeno exige que Filé com Fritas escolha uma das duas crianças para matar, para demonstrar sua coragem	111
Figuras 16, 17 e 18: Filé com Fritas escolhe o garoto mais velho e atira, matando-o	112
Figura 19: Dadinho se regozija ao causar chacina em motel	113

SUMÁRIO

Introdução - como representar a catástrofe?	09
Capítulo 1 - <i>Cidade de Deus</i>: de marco da literatura urbana dos anos 1990 a fenômeno midiático	15
1.1 Macro e micronarrativas: a história do bairro em três de seus personagens	19
1.2 Cidade de Deus , livro e filme: tensões críticas	23
 Capítulo 2 - Limites e possibilidades: a representação da violência	
2.1 Imbricamentos éticos e estéticos	39
2.2 Verdade e ficção: os contornos do real.....	56
2.3 Realismo em mutação	60
2.4 A “visão de dentro”: efeitos do real em Cidade de Deus.....	65
 Capítulo 3 - Testemunho, trauma e melancolia: desafios contemporâneos	
3.1 O trauma e o testemunho na literatura	72
3.2 Violência e melancolia	80
 Considerações finais: viver e representar em tempos de catástrofe.....	90
Referências	94
Anexos.....	102

Fig. 1 – **Angelus Novus**, Paul Klee



Fonte: Blog do Luiz Zanin - jornal **O Estado de São Paulo**¹

Há um quadro de Klee que se chama Angelus Novus. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso (BENJAMIN. 1987, p. 230).

¹ Disponível em <http://blogs.estadao.com.br/luiz-zanin/o-anjo-da-historia/>. Acesso em 14 ago. 2014.

Introdução – Como representar a catástrofe?

Albert Camus, ao final do banquete que fechou as cerimônias de atribuição dos prêmios Nobel, em 1957, pronunciou um discurso em que revelou de forma sucinta e intensa suas ideias acerca de sua vida e da função do escritor. Que papel poderia desempenhar o escritor em um mundo que havia recentemente enfrentado duas guerras mundiais, além de ter enfrentado guerras como a da Espanha, o “universo concentracionário” e a “Europa da tortura e das prisões”, e que se encontrava, no momento – como ainda se encontra – sob a ameaça de uma destruição nuclear? Camus não via motivos para julgar aqueles que se deixaram levar, mediante tais circunstâncias, pelo niilismo (CAMUS, 1957).

O autor se colocava entre os que estabeleceram uma espécie de resistência, dentro do grupo daqueles que conseguiram “forjar uma arte de viver em tempos de catástrofe”. Neste âmbito, seu ofício, a literatura – e sua relação com o mundo e a História – representa, segundo o próprio Camus, não um regozijo solitário, mas uma forma de compartilhar o infortúnio e a esperança com todos aqueles que viviam a mesma história que ele. O escritor, em tempos de catástrofe, deve aceitar os dois únicos compromissos que constroem a grandeza de seu ofício: o serviço da verdade e da liberdade – ou “a recusa de mentir sobre o que se sabe e a resistência à opressão” (CAMUS, 1957).

Os compromissos aos quais Camus se refere – a verdade e a liberdade – estão imbricados no problema da representação e, em relação à catástrofe, a questão é: como representá-la? Como manter-se fiel à verdade, dar contornos e limites ao real, quando o real excede os limites? O que chamamos de “catástrofe clássica” da nossa era – o *Shoah*, considerado por muitos a maior catástrofe já promovida coletivamente por uma sociedade – traz o problema da representação de forma tangente e se constitui como evento exemplar para reflexão sobre o real e a possibilidade de sua representação. O evento-limite do *Shoah* provocou a necessidade intensa de reorganização posterior da experiência, e esta reorganização pode ser feita por meio do depoimento daqueles que testemunharam o horror. Mas, se os fatos não comportam termos

de comparação, não há como as imagens (inclusive as construídas pelo verbal) darem conta de representá-los.

A linguagem, neste sentido, não é suficiente para descrever a realidade em sua faceta mais extrema. Nenhuma representação é capaz de abarcar a verdade, já que, neste caso, a verdade está fora de nosso alcance. Qualquer tentativa de representação que não leve em consideração a sua própria impossibilidade afasta-se ainda mais da verdade – compromisso que Camus considera essencial no ofício do escritor. Tal paradoxo engendra uma proibição não declarada da construção de imagens. O compromisso com a verdade e a impossibilidade da representação deslocam o problema da representação da catástrofe para a esfera ética.

Primo Levi foi um dos escritores que, mesmo diante da proibição não declarada da catástrofe do *Shoah*, construiu uma obra que nos ajuda a entender o horror dos campos de concentração melhor do que qualquer livro de História. Neste sentido, a Literatura tem uma vantagem sobre a Ciência, pois ao tratar da verdade de forma indireta, por meio de simbolizações, metáforas, imagens, mesmo utilizando sistemáticas e procedimentos diversos, ela nos atinge de modo distinto em nossos afetos, estimulando sentimentos como a empatia, a identificação, o horror, a perplexidade. Isso pode nos aproximar mais da verdade do que a representação objetiva, mesmo que a compreensão da verdade, em casos extremos como nos apresenta a obra de Levi, seja impossível.

Levi estava consciente da impossibilidade de falar sobre o que queria e precisava falar, especialmente pela questão da contaminação do ponto de vista. A experiência completa do *Shoah* culmina necessariamente na morte. Qual o direito que ele tem, como sobrevivente dessa experiência, de falar a respeito dela se ele não a tocou a fundo? O verdadeiro horror não pode ser representado, pois quem o viveu de forma completa não está mais aqui para contá-lo. Aquele que o testemunhou foi afetado por ele de forma profunda, sofrendo, por exemplo, distúrbios de trauma, que também comprometem a representação. Segundo Levi (1990, p. 47-8), a narração do horror dos campos de concentração tem sido

um discurso em nome de terceiros, a narração das coisas vistas de perto, não experimentadas pessoalmente. A demolição levada a cabo, a obra consumada, ninguém a narrou, assim como ninguém jamais voltou para contar sua morte. Os que submergiram, ainda que tivessem papel e tinta, não teriam testemunhado, porque sua morte começara antes da morte corporal. (...) Falamos nós em lugar deles, por delegação.

No contexto brasileiro, a era das catástrofes e seus impasses de representação se apresentam com outras roupagens. É impossível delimitar uma grande catástrofe brasileira em espaço e tempo. Menos temerário seria dizer que uma sucessão delas, pequenas e grandes, foi constitutiva de nossa história desde o descobrimento do Brasil pelos portugueses. As vivências de períodos extensos de violência, como o processo colonial, a escravidão e os regimes oficialmente autoritários do Estado Novo e da ditadura comandados pelo governo militar a partir da década de 1960 são fatores constitutivos da sociedade brasileira, que deixaram marcas profundas em nossa memória coletiva. Nesse contexto, a ideia de trauma coletivo em nossa formação é significativa, e a representação de nossas catástrofes também deve ser problematizada.

No presente, todo brasileiro é obrigado a conviver com exposições constantes à catástrofe, por meio da violência ou de sua iminência, seja a palpável, concreta, seja a dos meios de comunicação. Nas artes, a violência sempre foi tema. A literatura brasileira contemporânea também a tem tematizado quase de forma obsessiva. O crítico Idelber Avelar (2003) afirma que isso se deve a uma tentativa de elaboração de um processo de luto pós-traumático, que ele reconhece na literatura latino-americana de países que tiveram regimes ditatoriais. O luto traz uma dificuldade de ordenação da experiência do presente, em razão da experiência desmedida vivida no passado. A literatura pode, mesmo inconscientemente, organizar estratégias de superação de traumas coletivos causados por períodos de violência extrema.

Os estudos das escritas da violência têm incluído, entre outras, as noções de trauma e de testemunho como ideias importantes para a análise e o entendimento das representações de eventos e situações-limite. Além desses,

outro conceito que encontra espaço significativo na crítica é o da melancolia. Contextos de catástrofe engendram, na sociedade e nas artes, o sentimento de melancolia, fortemente ligado às perdas afetivas causadas pela violência. A melancolia se mostra como parte do trabalho de luto em que estão mergulhadas as sociedades que não superaram seus traumas coletivos.

Na literatura contemporânea brasileira, especialmente a partir dos anos 2000, destacou-se o que se convencionou chamar de *literatura marginal*. Tendo a violência como agente catalizador, esta vertente não somente se insere neste contexto histórico como também ilumina segmentos da sociedade até então não protagonizados em nossa literatura: aqueles que ocupam espaços de exclusão, como favelas e penitenciárias. Além do protagonismo da violência, outra de suas características é a absorção da realidade social pela ficção via contexto urbano. O livro **Cidade de Deus**, *corpus* desta pesquisa, escrito pelo autor carioca Paulo Lins (1997), representa um marco desse movimento. O romance traça um painel das transformações sociais ocorridas no centro habitacional Cidade de Deus, no Rio de Janeiro, dos anos 1960 à década de 1980. Foi baseado em material coletado pelo autor enquanto trabalhava como bolsista em projeto da socióloga Alba Zaluar.

A escolha desse *corpus* se deve a diversos motivos. Primeiramente, a nossa vontade de estudar literatura brasileira atual, já que é de significativa importância que fenômenos literários sejam estudados em sua contemporaneidade. Em segundo lugar, por ter despertado imenso interesse no público e na crítica, especialmente após sua adaptação para o cinema por Meirelles e Kátia Lund, em 2002. O sucesso do filme, que recebeu inúmeros prêmios no exterior e é um dos filmes brasileiros mais conhecidos e reconhecidos internacionalmente, também nos chamou a atenção. Além disso, foi produzida, sob a mesma direção de Meireles e Lund, uma série de TV chamada **Cidade dos homens** (2002-2005), um pouco menos violenta que o filme, mas com estética e temática parecidas. Ademais, no mesmo ano do lançamento do filme, o romance foi reeditado em versão reduzida, talvez para se tornar um produto mais atraente ao grande público. O livro recebeu, ainda, uma edição comemorativa nos seus 10 anos, com texto original e ensaios de Roberto Schwarz, Vilma Arêas e Eduardo de Assis Duarte.

Diante dessas considerações, o que propomos neste trabalho é a investigação do romance **Cidade de Deus**, tendo em vista as possibilidades de representação de situações-limite, sempre dentro da esfera da ética. Tentamos apreender a inscrição da violência na obra, seus contornos e dificuldades, considerando as problematizações trazidas pela representação da catástrofe. No romance, tais situações são os casos de extrema violência descritos de forma frequentemente crua e direta. As questões que abordamos dizem respeito à contaminação do ponto de vista e à representatividade do autor; aos contornos dados para situações-limite, que não admitem termos de comparação; às implicações que a representação da violência traz ao realismo e à “visão interna” construída por Paulo Lins; e às possibilidades de relação da representação da violência no romance com os conceitos de trauma, testemunho e melancolia, da forma como eles têm sido trabalhados na crítica literária atualmente.

Dividimos o trabalho em três capítulos. O primeiro, intitulado “**Cidade de Deus**: de marco da literatura urbana dos anos 1990 a fenômeno midiático”, trata da contextualização do romance por meio de recorte de sua fortuna crítica e de entrevistas concedidas por seu autor. Procura localizar o autor e sua obra dentro da literatura brasileira, assim como explorar as características que fizeram do romance, após a sua adaptação para o cinema, fenômeno midiático bastante importante no início dos anos 2000, no Brasil. Analisa também parte da fortuna crítica do longa-metragem **Cidade de Deus**, que contribui para a compreensão não só do romance, mas também do fenômeno em que ele se transformou.

O segundo capítulo, intitulado “Limites e possibilidades: a representação da violência”, aborda de forma teórico-crítica questões relativas aos limites e às possibilidades da representação da violência em **Cidade de Deus**. Trata também das implicações da representação da violência na construção do realismo na obra e dos procedimentos utilizados para a configuração de sua “visão de dentro”. Como fio condutor, elege propostas teórico-críticas de Tânia Pellegrini, Beatriz Resende, Karl Erik Schollhammer e Antonio Candido.

O terceiro capítulo, denominado “Testemunho, trauma e melancolia: desafios contemporâneos”, propõe um exercício de familiarização com os conceitos descritos e suas operacionalizações na crítica literária, apresentando uma investigação de **Cidade de Deus** à luz de tais conceitos. Apoia-se em Sigmund Freud nas questões relativas à melancolia e trauma, em Hal Foster, no conceito de “realismo traumático” e em considerações de Jaime Ginzburg acerca das relações entre literatura, violência e melancolia.

Capítulo 1 - *Cidade de Deus*: de marco da literatura urbana dos anos 1990 a fenômeno midiático

Em 1997, o desconhecido escritor Paulo Lins lançava pela editora Companhia das Letras o seu primeiro romance, **Cidade de Deus**. Lins, que na época tinha 38 anos, era poeta, havia estudado Letras na UFRJ e já tinha publicado um livro de poemas, em 1986, intitulado **Sobre o Sol**. Uma bolsa de Iniciação Científica, concedida pelo CNPq, o levou a assistir à antropóloga Alba Zaluar na organização de pesquisa antropológica sobre crime e criminalidade das classes populares, tendo como um de seus espaços-objeto a favela carioca Cidade de Deus. Lins morava desde os oito anos nesta favela e, por conhecer o local intimamente, foi escolhido pela antropóloga para que a auxiliasse na pesquisa.

Foram oito anos de pesquisa, e o futuro romancista participou de discussões, coletou material e ouviu histórias. Muitas histórias. Histórias que registrou, como ele mesmo diz, em prosa ou em poesia: “Alba [Zaluar²], vendo que eu fazia etnografias ruins, me pediu para eu escrever alguma coisa sobre a minha vida, em prosa ou mesmo poesia. Ela sacou que meu negócio é com as letras, não com a antropologia” (LINS, 2003). Lins teve outra ajuda essencial em sua empreitada: o crítico Roberto Schwarz, para quem a antropóloga apresentou o material escrito por seu assistente. Schwarz o procurou e o incentivou a escrever o romance que, na primeira edição, teve 550 páginas. No mesmo ano de lançamento do romance, Schwarz escreveu um elogioso artigo para o Caderno Mais do jornal **Folha de São Paulo**, publicado posteriormente como capítulo de seu livro **Sequências Brasileiras** (1999).

O livro **Cidade de Deus** tinha, então, muitos ingredientes para chamar a atenção da mídia e da crítica: a posição política do autor, que autorizava o seu discurso acerca da realidade marginal; um material extenso e de caráter

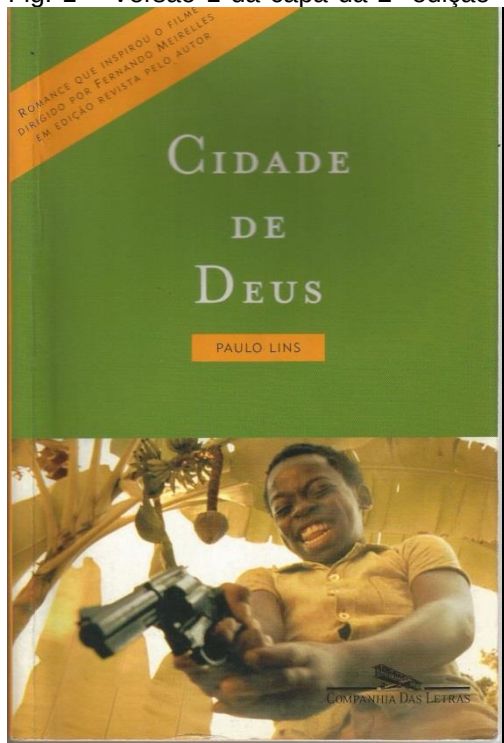
² Apesar de ter incentivado Lins a escrever o romance e, inclusive, ser autora do elogioso texto de orelha da primeira edição, Zaluar, em entrevista ao jornal **Folha de São Paulo** em 2004, criticou o escritor e afirmou que ele teria errado ao lançar o livro sem consultar as pessoas envolvidas em suas narrativas. Além disso, segundo ela, o livro peca ao estigmatizar como violentos os moradores do bairro, inclusive as crianças.

explosivo, baseado em fatos reais; e o aval de um importante intelectual e crítico literário. Em 2002, mais um fator decisivo levou **Cidade de Deus** a ser um dos fenômenos culturais mais importantes do início do século no Brasil: o lançamento de sua adaptação, também explosiva, para o cinema, pelos diretores Fernando Meirelles e Kátia Lund. O filme levou mais de 3,5 milhões de espectadores aos cinemas brasileiros e o romance, por sua vez, vendeu no Brasil cerca de 150 mil exemplares e foi traduzido em várias línguas.

O interesse do grande público pelo romance foi aguçado pelo lançamento do filme e seu subsequente sucesso. Em 2002, uma nova edição, com 403 páginas, foi lançada pela própria Companhia das Letras. Esta edição tinha quatro capas diferentes (figuras 1, 2, 3 e 4), todas com fotos de personagens do filme e, em destaque, no canto superior esquerdo, a informação destacada: “Romance que inspirou o filme dirigido por Fernando Meirelles em edição revista pelo autor”. Todas as capas têm a mesma diagramação, variando as fotos. Entretanto, as que mais nos chamam a atenção são as capas representadas pelas figuras 1 e 4. A da figura 1, composta por uma foto do ator Douglas Silva, que interpretou Dadinho³, mostra a personagem sorrindo e apontando uma arma para uma vítima fora do quadro, como se tivesse acabado de atirar. A capa representada pela figura 4 tem semelhanças com a da figura 1, uma vez que personagens portam armas e as apontam para fora da cena.

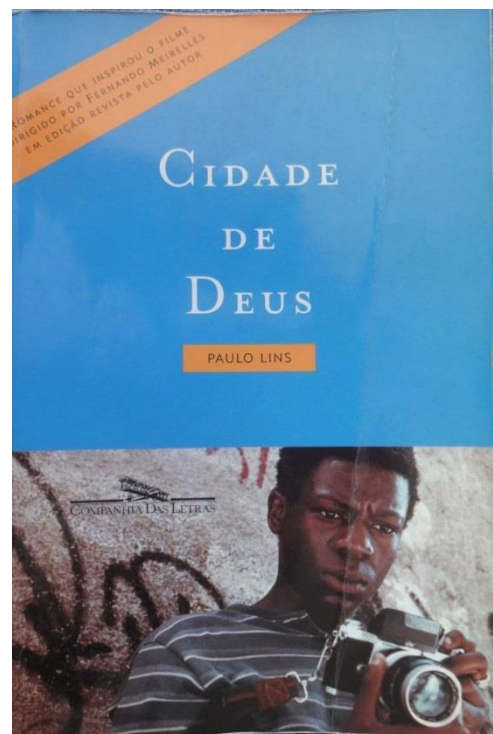
³ Dadinho e Zé Pequeno são o mesmo personagem: quando criança, é chamado Dadinho, ao crescer, torna-se Zé Pequeno. Na segunda edição do romance, seu nome, quando adulto, é Zé Miúdo.

Fig. 1 – Versão 1 da capa da 2ª edição



Fonte: LINS, 2002c.

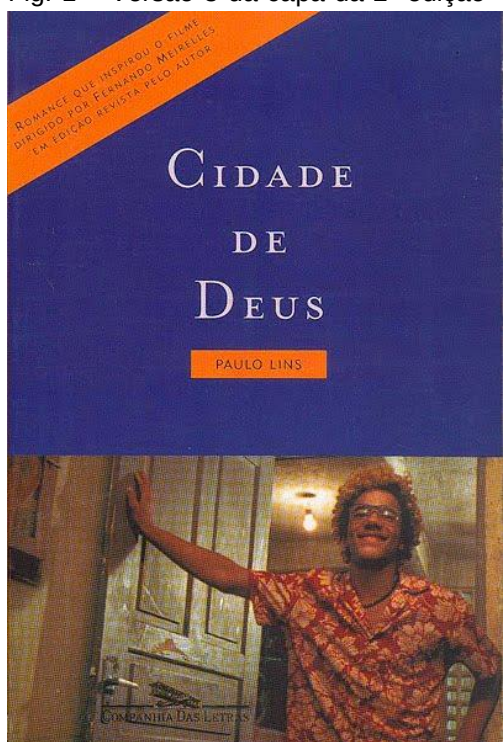
Fig. 2 – Versão 2 da capa da 2ª edição



Fonte: Caderno Ilustrada – jornal

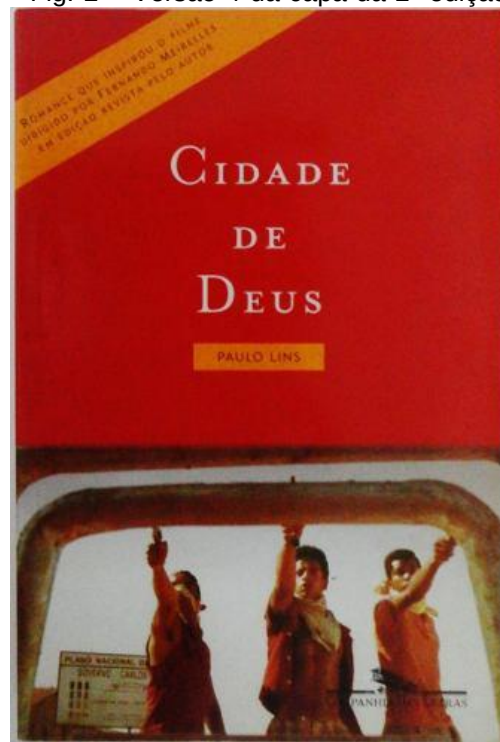
Folha de São Paulo⁴

Fig. 1 – Versão 3 da capa da 2ª edição



Fonte: site **História do Cinema Brasileiro⁵**

Fig. 2 – Versão 4 da capa da 2ª edição



Fonte: LINS, 2002c

⁴ Disponível em:

http://www1.folha.uol.com.br/folha/especial/2002/cidadededeus/conheca_o_livro.shtml. Acesso em 14 ago. 2014.

A diminuição do número de páginas do livro e as novas capas, que o vinculam diretamente ao filme, demonstram a intenção da segunda edição em fazer com que o romance obtivesse tanto sucesso quanto o longa-metragem que inspirou. Segundo o próprio autor, mudanças na linguagem coloquial foram feitas nessa edição para diminuir as dificuldades dos tradutores das versões estrangeiras, que não estavam conseguindo traduzir a linguagem própria da favela (LINS, 2002). Ainda assim, a linguagem coloquial empregada continua sendo o recurso que mais impressão de realidade confere à narrativa.

O autor também mudou, nessa edição, os nomes da maioria dos personagens (no filme se mantêm os nomes originais, os da primeira edição). Paulo Lins não explica por que resolveu rebatizá-los. Em entrevista ao jornal **Folha de São Paulo** (2002), declarou: "Como ia sair o filme, e eu ia mexer mesmo para o estrangeiro, mexi para o Brasil também". Já em entrevista ao jornal **Zero Hora** (2002b), Lins foi mais específico: disse que quis afastar o livro do filme (apesar da segunda edição trazer fotos do filme na capa). Em suas palavras: "Literatura é literatura, filme é filme. Quis afastar o livro do filme para o pessoal procurar qual personagem está ou não". Há a possibilidade de que os nomes tenham sido mudados para evitar problemas com eventuais processos, uma vez que parte dos personagens realmente morou em Cidade de Deus e está viva. Alba Zaluar (2004) afirmou, em entrevista ao jornal **Folha de São Paulo**, que um dos traficantes sobreviventes da maior guerra do tráfico em Cidade de Deus, na época em que realizou a pesquisa, era Ailton Batata, que no livro e no filme ganha o nome de Sandro Cenoura (na segunda edição do livro chama-se apenas Cenoura) e foi interpretado pelo ator Matheus Nachtergaele. Fernando Meirelles (2012), entretanto, afirma que o personagem do seu filme não foi inspirado em Batata, o que não o impediu de enfrentar um processo movido pelo traficante:

desde 2002 ou 2003, estou sendo processado por duas pessoas do filme. Para vocês terem ideia, tem o personagem do Matheus Nachtergaele e tinha um camarada na cadeia que cismou que aquele personagem é ele. Ano passado ganhei

⁵ Disponível em <http://www.historiadocinemabrasileiro.com.br/livro-cidade-de-deus/>. Acesso em 14 ago. 2014.

esse processo, mas também me custou cento e poucos mil reais dizer para o juiz que aquele cara não era ele.

A macroestrutura narrativa não mudou da primeira para a segunda edição. O romance tem mais de 250 personagens e vários fios narrativos intercalados. A estrutura é fragmentada, formada por pedaços ou fragmentos de narrativas que formam as três grandes partes constitutivas da obra: “A História de Cabeleira”, “A História de Bené” e “A História de Zé Pequeno”⁶. Os fragmentos têm tamanhos variados e podem se encerrar em si mesmos, contando pequenos casos dentro da narrativa maior – a história dos três bandidos que dão nome às partes do romance – ou podem ter continuidade em fragmentos posteriores. O romance organiza-se por linearidade cronológica, apesar do recurso de *flashback* ser utilizado algumas vezes. O único personagem que tem protagonismo nas três partes é o bandido Zé Pequeno. É difícil estabelecer com propriedade quantos anos se passam desde o primeiro até o último fragmento. Os resumos e sinopses do romance costumam dizer que ele traça um painel das mudanças sociais do conjunto dos anos 1960 aos anos 1980. Como Zé Pequeno começa o livro com aproximadamente sete ou oito anos e termina com não mais que 22 (sua morte é um dos últimos fragmentos), podemos dizer que o período abarcado pela trama não passa de 15 anos – da segunda metade dos anos 1960 até o início dos anos 1980.

1.1 Macro e micronarrativas: a história do bairro em três de seus personagens

A dificuldade em resumir o enredo de **Cidade de Deus** é devido ao seu grande número de fios narrativos distintos. Contudo, é possível dizer que sua proposta é contar as histórias de três bandidos da comunidade (Cabeleira, Bené e Zé Pequeno), que se confundem com a própria história do bairro. Além disso, narra pequenos casos do dia a dia, que incluem não só assassinatos

⁶ Utilizamos, a partir deste ponto, somente os nomes dos personagens conforme constam na primeira edição.

passionais, mas também pequenos ou grandes crimes, assim como a parte festiva do bairro: bailes, bares, festas e casos amorosos. Certo destaque é dado às passagens da vida do personagem Busca-pé, possivelmente um alter ego do autor. Ele vive à margem da criminalidade, procurando escapar à violência que o cerca, enfrentando a frustração de não ter dinheiro e popularidade como os bandidos. Seu amor pela música e seu prazer em sair e beber com os amigos é descrito em detalhes, como também suas tentativas fracassadas de entrar para o crime: tenta por três vezes cometer um assalto, mas em nenhuma delas tem coragem de finalizar o ato. Busca-pé aparece nas duas primeiras partes do livro, quando o narrador quer descrever o espaço e suas mudanças, frequentemente o faz por meio do olhar deste personagem. Na terceira parte, apenas somos informados de que ele conseguiu um emprego e saiu de Cidade de Deus.

A primeira parte, “A História de Cabeleira”, começa com Barbantinho e Busca-pé fumando maconha à beira do rio, brincando e lembrando o passado, enquanto o narrador descreve também a construção do novo empreendimento imobiliário que estava sendo feito para abrigar famílias vítimas de enchentes em toda a cidade. Com o tempo, o bairro é dividido em cinco partes: Os Apês, Lá em Cima, Lá na Frente, Lá Embaixo e Lá do Outro Lado, denominações utilizadas em todo o romance. Começam os crimes. Dois trios disputam o “direito” de assaltar os caminhões de gás do lugar: Pelé, Pará e Salgueirinho, de um lado, e Cabeleira, Alicate e Marreco (o Trio Ternura), de outro. Contra todos eles estão os detetives da Polícia Militar Touro e Cabeção, que comandam o grupo de combate ao crime no bairro, mas que cometem incontáveis crimes, como execuções, invasões a domicílios e extorsões. Um grupo de crianças também almeja poder: são os meninos Cabelinho Calmo, Bené, Sandro Cenourinha e Dadinho. O grupo de Cabeleira planeja um assalto a um motel e chama Dadinho, em seus sete ou oito anos, para participar. Eles conseguem realizar o assalto, mas a polícia chega e eles fogem, abandonando Dadinho no local.

O bandido Salgueirinho, que é muito querido da comunidade, acaba sendo morto em um atropelamento. Todos comparecem ao seu funeral. Com a perda de um membro, o trio se enfraquece e Pelé e Pará são capturados pelo

detetive Touro, que os executa. Enquanto isso, Marreco, do Trio Ternura, se torna um bandido cada vez mais violento, e começa a estuprar mulheres da comunidade. Ao estuprar a esposa do Paraibano, este o mata a facadas. Devido ao crime, a polícia cerca a Cidade de Deus e os bandidos se entocam; ninguém comparece ao funeral de Marreco. Alicate tem uma revelação e decide sair da vida do crime, virando pastor da Igreja Batista. O policial Cabeção inicia uma caçada por Cabeleira, que, por sua vez, também persegue o policial querendo matá-lo. Várias cenas de trocas de tiros são protagonizadas por ambos, até que Cabeção é morto por outro bandido, que tinha lhe jurado vingança. A vida de Busca-pé e Barbantinho junto aos “cocotas” e *playboys* cariocas, assim como seus relacionamentos amorosos, seu interesse por música, bailes, festas são descritos nesta primeira parte. Ao final, Cabeleira, cansado de se esconder, sai de casa e é executado pelo detetive Touro.

A segunda parte, “A História de Bené”, descreve a ascensão de Dadinho de criança má a maior bandido de Cidade de Deus. O crime também muda: Dadinho se mostra insatisfeito com o baixo retorno financeiro dos assaltos e repara que os traficantes do bairro ganham muito mais dinheiro do que ele. Assim, quando Grande, dono de uma “boca” na comunidade, morre, Dadinho assume o posto e passa a controlá-la. E então, para despistar a polícia, muda seu nome para Zé Pequeno. Sem dó, ele passa a matar os donos das “bocas” de Cidade de Deus, até se tornar o grande chefe do tráfico no bairro. Uma das últimas “bocas” a ser tomada por ele e seu fiel parceiro Bené é a do Sandro Cenoura, que, por ser amigo de Bené, é poupado da morte.

Bené, apesar de ser parceiro de Zé Pequeno, é um rapaz querido pela comunidade. Ele tem dilemas morais e pretende sair da vida do crime, comprar um sítio e fundar uma “sociedade alternativa”. É preso pelo detetive Touro, mas sai logo da prisão, com a promessa de mandar mensalmente um dinheiro ao delegado. Touro é afastado da Polícia Militar por enforcar um preso em uma cela.

Fora da prisão, Bené tenta sair da criminalidade. O bandido Butucatu mata a ex-mulher no bairro e com isso atrai a polícia para Cidade de Deus. Como forma de punição, deveria ser morto por Zé Pequeno, mas Bené pede

que ele seja poupado. Zé Pequeno atende, mas espanca Butucatu. A namorada de Bené, Mosca, fica grávida e morre em decorrência de complicações causadas por uma tentativa de aborto. Butucatu planeja matar Zé Pequeno como vingança pelo seu espancamento. Na troca de tiros, atinge Bené na barriga, que morre. Zé Pequeno é alvejado, mas sobrevive. A segunda parte termina com o enterro de Bené, “o maior que já se viu” (p. 385)⁷.

A terceira parte, “A História de Zé Pequeno”, tem como principal fio narrativo a rivalidade, que desagua em uma verdadeira guerra entre Zé Pequeno e Mané Galinha. A violência aumenta muito, enquanto a idade dos bandidos diminui. Zé Pequeno se interessa por uma loira no bairro, mas é ignorado. Ele descobre que a tal loira é namorada de Mané Galinha, trabalhador, ex-paraquedista do exército. Como vingança por ter sido esnobado, Zé Pequeno estupra a loira na frente do namorado. Não satisfeito, ainda procura Mané Galinha em sua casa para matá-lo, mas acaba matando o avô do rival. Mané Galinha, forte e habilidoso com armas, procura o bando de Zé Pequeno para se vingar e mata dois dos comparsas do traficante. Pela primeira vez, na Cidade de Deus, alguém tem coragem de enfrentar Pequeno.

Sandro Cenoura se junta a Mané Galinha para destruir Pequeno e reaver a sua “boca”. Formam-se dois exércitos com inúmeros soldados, incluindo crianças. A guerra se generaliza e os bandidos de cada bando chegam a usar uniforme. Diante deste contexto, o bairro é apontado como o lugar mais violento do mundo. Galinha e Pequeno chegam a se enfrentar frente a frente algumas vezes. Galinha é alvejado e vai para o hospital, mas consegue fugir. Ao voltar para Cidade de Deus, descobre que Pequeno matou também o seu irmão. Ainda com mais desejo de vingança, sai em busca do bando de Pequeno, mas, em uma troca de tiros com Cabelo Calmo e Madrugadão, é alvejado e morto por um garoto viciado que desejava vingar a morte do irmão, assassinado na guerra por Galinha.

⁷ LINS, Paulo. **Cidade de Deus**. 1ª Edição. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. Todas as outras citações, quando não devidamente indicadas, foram extraídas dessa edição e vêm acompanhadas somente da indicação da página.

Pequeno e seu bando preparam uma festa de três dias para comemorar a morte de Mané Galinha. O enterro do ex-paraquedista é ainda maior do que o de Salgueirinho e Bené. Tanta violência, especialmente após uma chacina de crianças, acaba chamando a atenção da mídia, o que faz com que seja montado um esquema de segurança com a Polícia Militar para tentar acabar com a guerra em Cidade de Deus. A polícia consegue prender Zé Pequeno, mas o liberta em seguida, exigindo 50% de todo o seu lucro com o tráfico. A inserção da polícia na guerra faz o número de vítimas aumentar ainda mais. Zé Pequeno é capturado por mais seis vezes e solto mediante extorsão. Na sétima vez em que é preso, vai para o presídio, mas continua dando ordens de lá para seu irmão, Pinha, que passa a comandar seu negócio.

Zé Pequeno é mais uma vez liberado, mas o tráfico em Cidade de Deus é agora comandado por outros bandidos: Messias, Borboletão e Tigrinho da Treze. Pequeno, assim como Cenoura, afasta-se da favela. Os chefes do tráfico em Cidade de Deus entram em acordo e a violência diminui. Neste momento, Pequeno decide que é hora de voltar para o bairro e reaver o seu poder. Ele chega à comunidade com mais trinta parceiros de Realengo, onde esteve escondido, todos portando metralhadoras. Encontra Borboletão e expõe seus planos, mas sem sucesso: é logo morto por Tigrinho e Borboletão, com um tiro na barriga. Morre no exato momento em que começava a queima de fogos do Ano Novo.

O romance termina com Tigrinho saindo de casa com uma lata de cerol na mão, pois “era tempo de pipa em Cidade de Deus” (p. 548).

1.2 - *Cidade de Deus*, livro e filme: tensões críticas

Em nossa literatura, **Cidade de Deus** figura como uma das obras contemporâneas mais representativas de um modelo narrativo cujas principais características são: a absorção da realidade social pela ficção, o contexto urbano e o protagonismo da violência. Tal modelo acompanha a evolução histórica da sociedade brasileira e é resultado de transformações que a

representação do tema da violência, historicamente insistente, vem sofrendo na literatura e em outras artes.

Acerca do predomínio do espaço urbano na imaginação literária das últimas décadas, Flora Sussekind (2002, p. 11) observa que pode se dar tanto pelo “fato de a população brasileira ter se tornado sobretudo urbana nesse período, com apenas 30% permanecendo no campo”, quanto por “uma reconfiguração artística das tensões entre localismo e cosmopolitismo, rural e urbano”. Ressalta, ainda, ao que chama de neodocumentalismo, que este aspecto implica no imbricamento das vertentes etnográfica e ficcional.

A violência atua tematicamente de forma decisiva na passagem da região rural à urbana na literatura brasileira, assim como em certa renovação da escola realista para atender à experiência social muito mais complexa dos séculos XX e XXI. O desenvolvimento econômico e a concentração da população nas grandes metrópoles provocaram o surgimento de uma prosa de expressão mais apropriada à nova realidade, distinta, por exemplo, do romance regionalista. Este também tem a violência como um de seus agentes catalizadores, mas, nele, a violência é trabalhada a partir de conceitos simbólicos como honra e vingança. “O tema principal do regionalismo pode ser visto como o confronto entre um sistema global de justiça moderno e sistemas locais de regulamento social pelos códigos de honra” (SCHOLLHAMMER, 2013, p. 120), diferentemente da prosa que se seguiu.

Nas décadas de 1960 e 1970, época em que o Brasil viveu uma explosão do capitalismo, a complexa vida das metrópoles brasileiras começou a servir de cenário para uma geração emergente de escritores, cujos expoentes são Rubem Fonseca e Sérgio Sant’Anna. Alfredo Bosi (1977, p. 18) emprega o termo “brutalismo” para se referir a esta prosa que “respira fundo a poluição existencial do capitalismo avançado, de que é ambigualmente secreção e contraveneno”, e traz tematicamente a representação da violência entre figuras marginalizadas na cidade, como bandidos, prostitutas, mendigos, policiais corruptos. Esta literatura já ensaiava uma tentativa de “compreensão de uma realidade social excluída, já representando a reação da classe média

urbana às ameaças criadas pelas crescentes desigualdades sociais” (SCHOLLHAMMER, 2013, p. 121).

Nos anos 1990, a chamada “geração 90” trouxe, como herança da década de 1970, uma “prosa direta e pungente, sem rodeios nem floreios, abordando temas convulsivos e procurando extrair deles sua máxima força” (SCHOLLHAMMER, 2013, p. 112). É o caso dos autores Marçal Aquino, Marcelino Freire, Fernando Bonassi e André Sant’anna. Já no começo dos anos 2000, outra vertente também engajada, talvez uma subvertente da geração 90, começou a ocupar espaço no mercado e na academia e recebeu a alcunha de *literatura marginal*. O termo ganhou força após o lançamento de dois números da revista **Caros Amigos** organizados por Ferréz, intitulados “Especial Caros Amigos: Literatura Marginal”, que traziam escritores da periferia. Segundo Erica Peçanha Nascimento (2006, p. 20), a expressão se tornou, com o tempo, uma rubrica ampla, que figura não só na crítica literária, mas também serve ao mercado editorial para determinar um tipo de produto literário, um tipo de atuação literária-cultural do escritor ou, ainda, a sua condição social.

Com foco realista e verve comercial, a literatura marginal procura problematizar os aspectos mais marginalizados da realidade social brasileira. Os primeiros grandes sucessos de público foram **Cidade de Deus** e **Estação Carandiru**. Este último, escrito por Dráuzio Varella, em 1999, relata as experiências e os horrores do período em que trabalhou voluntariamente como médico no presídio. Outros textos⁸ foram bem-sucedidos posteriormente, mostrando-se capazes de conquistar uma fatia considerável do mercado. São histórias de pobreza, violência, desumanização, crueldade, que tratam da crueza da vida nas periferias, e têm como protagonistas presidiários, homens e mulheres de ruas, prostitutas, bandidos. O público revelou certo fascínio por essa realidade excluída, pela reverberação de vozes marginais.

⁸ ANDRÉ DU RAP. **Sobrevivente – do massacre do Carandiru**. São Paulo, Labortexto Editorial, 2002; FERRÉZ. **Manual prático do ódio**. São Paulo, Editora Objetiva, 2003; JOCENIR. **Diário de um detento**. Labortexto Editorial, 2001.

Nessa literatura marginal é grande a busca tanto por um neodocumentalismo, a que se referiu Sussekind, como por um tom confessional. Nela, conforme Schollhammer (2013, p. 206), “o trauma parece ser uma chave de interpretação da nossa sociedade contemporânea”. Desse modo, escritores como Ferréz⁹, Luiz Alberto Mendes¹⁰ e o próprio Paulo Lins – testemunhas de experiências marginais na periferia da cidade, tanto no momento atual como no passado recente – parecem representar uma nova e inédita voz na produção cultural, disposta a saciar a sede de realidade de uma sociedade que procura compreender uma conjuntura cada vez mais complexa. Entretanto, este fenômeno do surgimento de uma “nova voz” por meio da literatura marginal não representa um consenso entre os críticos, sendo frequentemente problematizado.

O primeiro romance de Paulo Lins é fruto desse contexto. Quem apresentou **Cidade de Deus** à academia e ao público foi o crítico Robert Schwarz (1997), ao escrever o artigo “Uma aventura artística incomum” no Caderno Mais, do jornal **Folha de São Paulo**. Schwarz afirma que o romance “merece ser saudado como um acontecimento. (...) O interesse explosivo do assunto, o tamanho da empresa, a sua dificuldade, o ponto de vista interno e diferente, tudo contribui para uma aventura artística fora do comum”. Destaca vários aspectos temáticos e formais que constroem o que chama de “dinamismo poderoso” do romance. Chama a atenção para o modo de narração à maneira cinematográfica, com o foco narrativo colado à ação, o que imprime ao romance um “ritmo sem tréguas”. Dá importância também à transcrição da fala popular “viva e enxuta” e ressalta a ousada insistência do autor na poesia. O ponto de vista interno também é ressaltado por Vilma Arêas em 1998. Afirma que o romance de Lins traz um grande diferencial, que é ter as tensões da violência narradas “a partir de um ponto de vista interno e de classe (...) colhidas em muitas perspectivas (...) e representadas a partir de distâncias diferentes que refluem para a voz que narra”. A partir desses dois

⁹ Morador da periferia de São Paulo, lançou vários romances, entre eles, **Capão Pecado** (2001), seu maior sucesso.

¹⁰ Condenado por homicídio e outros crimes, escreveu o romance **Memórias de um Sobrevivente** (2001) na prisão.

artigos iniciais, de Schwarz e de Arêas, começou a se formar a fortuna crítica de **Cidade de Deus**, e com o tempo, diferentes posicionamentos foram surgindo. Um dos aspectos que mais seriam discutidos nas leituras posteriores do romance já foi explicitado por esses críticos: a questão do ponto de vista interno.

Não há como não reconhecer que, se existe um ponto de vista nos moldes em que descreve Schwarz e Arêas, ele se deve ao fato de Lins sempre ter visto e vivido a favela “por dentro”. O autor foi morar em Cidade de Deus depois que sua casa foi atingida por uma enchente. Entretanto, Lins não estava tão próximo do círculo dos criminosos, ou “bichos soltos”, como são chamados no romance. Ele se descreve como um “mauricinho na favela”: “[em Cidade de Deus, o bairro] Nem todos são envolvidos com o crime. Eu mesmo nunca me envolvi. Era uma espécie de mauricinho, um espectador. Éramos pobres, esperando uma ajuda de Deus” (LINS, 1997b).

Alguns críticos defendem que a autenticidade testemunhal reivindicada pelo romance inaugurou um novo modelo de representação da exclusão social nas favelas e em outros espaços de exclusão. Beatriz Resende (2002, p. 158) afirma que Paulo Lins, ao se apresentar como ex-morador da favela, objeto de seu romance, passa a ser não somente autor, mas também “personagem, ator, agente que se situa naquele mesmo espaço físico, arquitetônico e simbólico de exclusão de que fala”. Ainda segundo Resende (2007, p. 110), a intervenção desses novos atores na produção cultural faz surgir novas subjetividades e evidencia o que chama de sentido de *presentificação*, de urgência, um dos aspectos mais fortes da produção brasileira contemporânea. Com esta intervenção, os novos agentes se fazem definitivamente donos de suas próprias vozes:

Paulo Lins, ao pôr em cena a cultura desse espaço da Zona Sul do Rio de Janeiro, assumiu uma nova dicção, a dos que, vindos do espaço da exclusão, usam sua própria voz ao invés da dos tradicionais mediadores, os intelectuais, que, até recentemente, por eles falavam, e marca o início de uma nova leva de representações da cidade na literatura, fora dela (no cinema, na televisão, no teatro) ou no tênue limite dos textos depoimentos (RESENDE, 2007, p. 113).

Resende (2007, p. 113) também destaca que este novo modelo de narrativa traz novos desafios para a crítica, tanto no âmbito das dificuldades causadas pela proximidade entre o autor e o narrador, como no que diz respeito ao que ela chama de “excesso de realidade” nas representações das cenas de violência. Segundo Resende, em **Cidade de Deus** talvez estejam as cenas mais violentas da literatura brasileira. De qualquer forma, para Resende, Paulo Lins representa em nossa literatura a voz dos excluídos que dispensa mediação.

Paulo Roberto Tonani do Patrocínio (2006) lembra que essa não é uma experiência inédita na literatura brasileira ao citar o caso do romance **Quarto de Despejo** escrito em 1960 por Carolina de Jesus, catadora de lixo e moradora da favela do Canindé, em São Paulo. Essa obra, baseada no diário de Carolina, pode ser “tomada como uma das primeiras experiências literárias de um marginalizado versando sobre sua própria condição” (PATROCÍNIO, 2006, p. 45). Alguns estudos¹¹ da obra, entretanto, demonstram que muito do que se encontra nela foi inserido pelo jornalista Audálio Dantas, descobridor da autora. Dantas “traduziu” o que Carolina de Jesus havia escrito à mão, e determinou a ordem dos textos para a publicação. Segundo Patrocínio (2006, p. 47), em uma análise mais aprofundada pode-se observar que a obra traz duas concepções bastante distintas sobre a favela: a do intelectual e a do marginalizado, buscando a primeira se sobressair em relação à segunda. De qualquer modo, o sucesso do livro – que teve, segundo Maciel (2014), 100 mil exemplares vendidos, além de tradução para 13 idiomas e venda em mais de 40 países – pode ter sido impulsionado não só pelo seu valor testemunhal, mas também pelo interesse e curiosidade do público em conhecer a vida como ela realmente é dentro de espaços de exclusão.

Regina Dalcastagnè (2007, p. 18) afirma que o campo literário brasileiro se configura ele próprio como um espaço excludente. Basta lembrarmos que os escritores brasileiros contemporâneos são, em sua imensa maioria, homens

¹¹ PERPÉTUA, E. D. “Aquém do Quarto de Despejo: a palavra de Carolina Maria de Jesus nos manuscritos de seu diário”. **Revista Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, nº 22. Brasília, julho/dezembro de 2003; LEEDS, A.; LEEDS, E. **A sociologia do Brasil urbano**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978.

brancos de classe média que vivem em centros urbanos. Ou seja, a manifestação literária, na configuração atual brasileira, é um privilégio de um grupo social. A busca pela multiplicidade de pontos de vista, típica do romance contemporâneo, não encontra paralelos “do lado de fora” das obras. Assim, quando são publicados textos de escritores e escritoras de outros contextos sociais, certa tensão é firmada, pois esses autores “têm de se contrapor a essas representações já fixadas na tradição literária e, ao mesmo tempo, reafirmar a legitimidade de sua própria construção” (DALCASTAGNÈ, 2007, p. 18). Ainda segundo Dalcastagnè, uma das implicações desta tensão é a preocupação cada vez maior dos estudos literários quanto às questões do “acesso à voz” e da representação de múltiplos grupos sociais. Isto é, é preciso ter sempre em vista que o autor é um ser social, dono de uma trajetória específica.

Para análise dessa tensão e de suas implicações, a autora elege três escritores que, segundo ela, são os únicos com significativa expressão desde meados do século XX na produção cultural brasileira: Carolina de Jesus, Ferréz e Paulo Lins. Dalcastagnè distingue a forma como os três autores trazem a representação de um grupo social excluído, neste caso, os moradores das favelas brasileiras. Em comum, Ferréz, Lins e de Jesus têm a desvantagem de não estarem incluídos no grupo a quem é dado o privilégio da criação literária.

A autora ressalta que, na atividade dos três escritores, há certa necessidade de justificar sua escrita ou de legitimar seu fazer literário. Dalcastagnè (2007, p. 22) credita a essa necessidade de justificativa o fato de Carolina de Jesus ter escrito poemas, contos, peças de teatro, mas ter tido sucesso apenas com **Quarto de Despejo**, diário de sua vida na favela. A escrita de uma mulher negra e pobre só é justificada se for para contar as agruras da sua vida; o “fazer literatura” fica reservado para os que têm legitimidade para isso.

Embora encontre algo comum entre esses escritores, Dalcastagnè ressalta-lhes diferenças entre os escritores quanto aos procedimentos utilizados para a legitimação de seus textos. No campo do discurso, Carolina de Jesus demonstra tendência à hipercorreção e a uma tentativa de

demonstração de leitura, por meio, por exemplo, do uso de expressões não corriqueiras, emprego (talvez excessivo) dos pronomes oblíquos e das inversões de frases. Tais procedimentos podem marcar a tentativa da autora de distinguir-se de seus vizinhos e obter uma espécie de passaporte para o mundo literário (DALCASTAGNÈ, 2007, p. 25).

Paulo Lins, por sua vez, além da busca pela legitimação, pretende, mais do que dar seu depoimento sobre a vida na favela, inscrever sua obra no domínio literário, o que gera certa ambiguidade de estilo. É evidente, em seu texto, a distinção entre o discurso do narrador, que obedece à norma e à sintaxe cultas e traz vocabulário amplo, e o discurso dos personagens, que traz desvios grosseiros. “É como se dissesse que ‘para contar a história dessa gente’ é preciso um narrador diferente deles” (DALCASTAGNÈ, 2007, p. 26).

Ferréz (2006) também busca legitimação ao afirmar, na contracapa de seu livro **Ninguém é inocente em São Paulo**, que “mora dentro do tema”. Mas, segundo Dalcastagnè (2007, p. 28), ao contrário de Lins, ele reivindica um posicionamento “às margens”, não procura se posicionar como “‘grande escritor universal’, mas como aquele que briga nas bordas”. Ferréz, em entrevistas, identifica sua obra com a de autores como Lima Barreto, João Antônio e a própria Carolina de Jesus. Dalcastagnè não exemplifica quais procedimentos Ferréz utiliza em seu discurso para fortalecer tais posicionamentos.

A leitura de Dalcastagnè suscita algumas questões a respeito da obra desses autores. Apesar de os três estarem, desde o início, como diz Dalcastagnè, em desvantagem no meio literário, Lins teve o apoio de Roberto Schwarz para a feitura e o lançamento do seu livro e, posteriormente, contou com o sucesso do filme para que o lugar de seu romance na literatura brasileira fosse consolidado. Hoje, não mais se pode afirmar que ele está às margens da produção literária. É estudado nos meios acadêmicos, participa de festivais e debates literários, foi roteirista de séries da TV Globo **Cidade dos homens** (2002-2005) e **Suburbia** (2012), de filmes como **Quase dois irmãos** (2004) e **Faroeste caboclo** (2013), e lançou seu segundo romance, **Desde que o samba é samba** (2012), pela Editora Planeta. Definitivamente, pode-se dizer

que Paulo Lins tem voz ativa na produção cultural, e consegue mantê-la por seus próprios méritos, e por isso o autor não precisa mais lançar mão de procedimentos e discursos de legitimação.

Patrocínio (2006, p. 48), ao problematizar a fala do sujeito autônomo periférico em **Cidade de Deus**, recorre a Gayatri Spivak. Segundo ele, Spivak considera impossível a fala dos sujeitos marginalizados, pois, seja como objeto (na condição de retratado), seja como sujeito (quando lhe é permitido se expressar), o discurso do subalterno é necessariamente traduzido para o “discurso do opressor”, no qual agem as forças que jogam os subalternos à marginalidade. Patrocínio considera ser este o caso de Lins. O processo pelo qual passou **Cidade de Deus** – de romance para filme de sucesso, para série, para fenômeno midiático – resultou na apropriação do discurso marginalizado pela cultura dominante.

Ferréz, apesar de não ter contado com um apoio tão importante como o de Roberto Schwarz no início de sua carreira, de certa forma já encontrou o caminho parcialmente aberto, especialmente por causa de Lins. Segundo Resende (2008, p. 36):

Talvez o romance **Cidade de Deus** tenha sido o último momento em que essa nova expressão literária viu seu prestígio lançado e referendado pela chamada *academia*. Daí em diante, os outros “fenômenos” não precisaram mais disso para ocupar o espaço que ora ocupam.

Atualmente há um nicho no mercado e um interesse no público especificamente pela literatura marginal, nicho que Ferréz ajudou a construir e no qual se encaixa. Entretanto, concordamos com Dalcastagnè quando ela afirma que Ferréz procura se manter às bordas e, por isso, diferentemente de Lins, busca sempre enfatizar sua trajetória e posição social nas entrevistas, nas apresentações de seus livros e nos textos extraliterários¹². O seu conceito de literatura marginal demonstra isso; segundo Ferréz (2005, p. 12), “Literatura marginal é aquela feita por marginais mesmo, até por cara que já roubou,

¹² Ferréz mantém um blog em que fala sobre sua carreira, sua vida, arte, cultura e outros assuntos: <http://ferrez.blogspot.com.br/>.

aqueles que derivam de partes da sociedade que não têm espaço”. Desta declaração infere-se que, mesmo que uma obra traga semelhanças formais e temáticas com o que é considerado literatura marginal no século XXI, se o autor não fizer parte de um grupo excluído socialmente, ele não será considerado um autor marginal.

Não se trata de inferir juízos de valor ou definir quem pode ou não, de acordo com sua trajetória, falar sobre tal assunto. Apenas procuramos distinguir minimamente o papel que cada um tem e procura ter na literatura brasileira, e quais procedimentos literários e extraliterários empregam, mesmo inconscientemente. O caso de Carolina de Jesus nos parece o mais surpreendente dentre eles. A autora era mulher, negra e pobre¹³. Não havia, à época, nenhum nicho no mercado editorial que pudesse abarcar a sua obra. Mesmo tendo sido descoberta por um jornalista, não teve, como Paulo Lins, a legitimação de um crítico literário de renome para o lançamento de seu livro, embora ele tenha sido um êxito, o único de sua carreira. Considerando que **Quarto de Despejo** vendeu muitos exemplares, foi traduzido em várias línguas e vendido em muitos países, podemos perguntar: quais motivos levaram os livros posteriores da autora a não obter o mesmo sucesso? E por que, ao contrário de Lins, seu romance não abriu caminho para outras produções cujos autores também representavam vozes excluídas?

Há de se considerar a proposta de Dalcastagnè, de que a Carolina de Jesus estava reservado apenas o lugar de mulher pobre, que fala a respeito de suas dificuldades, e não o de uma autora de verdade, capaz de falar sobre outros assuntos. Há de se considerar também que, quatro anos após o lançamento de **Quarto de Despejo**, o Brasil mergulhou no autoritarismo de um regime militar para o qual não interessava a propagação de uma obra como a de Carolina de Jesus. O historiador José Carlos Sebe Bom Meihy (1998, p. 55), que escreveu um livro sobre de Jesus, encontrou, durante sua pesquisa, uma caixa com 37 cadernos que traziam poemas, contos, quatro romances e três peças de teatro da escritora. Ele afirma que ela representa “um caso único na

¹³ Convém lembrar que a participação de mulheres na produção literária brasileira, ainda hoje, mesmo na literatura marginal, é muito menor que a dos homens.

história da cultura popular nacional, onde, na favela, uma autora semialfabetizada produziu uma obra que, segundo o impulso inicialmente dado, seria uma promessa de renovação de nossos critérios de definição cultural”. Trata-se de uma exceção na história da literatura brasileira, que mereceria ser melhor estudada.

A ideia de que **Cidade de Deus** representa, na indústria cultural, uma possibilidade de expressão da voz dos excluídos foi apropriada e usada pelo diretor da versão cinematográfica, Fernando Meirelles, que a transferiu também para a sua obra. Em entrevista ao portal **IG** Meirelles (2012) afirma:

Uma coisa que acho interessante e me deixa feliz é que o **Cidade de Deus** [o filme], além de colocar luz num setor da sociedade que estava esquecido, foi que depois que fiz esse filme outros produtores se aventuraram a entrar no mesmo tema. Esse universo dos excluídos urbanos começou a ter voz no país. A gente não tinha essa população no imaginário brasileiro. Acho que o filme ajudou a colocar um pedaço do Brasil no nosso imaginário.

A declaração de Meirelles aponta para vários problemas. Entre eles, chamamos a atenção para o fato de que as questões da visão interna – do local de onde se fala e da nova voz na produção cultural, ressaltadas já nas primeiras análises de **Cidade de Deus** (de Schwarz e Arêas) – tanto permearam a fortuna crítica do romance como foram transferidas para as suas adaptações, tonando-se quase um clichê. Após o lançamento do filme, as fronteiras entre a fortuna crítica do romance e do longa-metragem muitas vezes ficaram embaçadas. A leitura do crítico João Cezar de Castro Rocha (2004), por exemplo, vale-se das obras de Lins e de Meirelles (em esferas opostas) para refletir, no contexto amplo de produção cultural, a respeito do que ele denomina “dialética da marginalidade”. No ano de 2004 – em que o filme **Cidade de Deus**, em feito inédito para o cinema nacional, recebera quatro indicações para o Oscar (direção, roteiro adaptado, montagem e fotografia) sem vencer em nenhuma das categorias –, Rocha escreveu um artigo para o jornal **Folha de São Paulo** em que defende a existência, na cultura brasileira contemporânea, de uma disputa simbólica entre dois lados: um que propõe o que chama de “crítica certa da desigualdade”, e outro, o “retorno à velha

ordem na conciliação das diferenças”. A produção de Paulo Lins, de Ferréz e do grupo Racionais MC's, por exemplo, está no primeiro grupo, enquanto o filme de Meirelles e Lund e a minissérie **Cidade dos Homens**, produzida pela Globo, estão no segundo. Para demonstrar que a caracterização da cultura brasileira contemporânea exige novos modelos de análise, Rocha traça um paralelo entre o personagem de **Cidade de Deus**, o bandido Zé Pequeno, e o Zé do Burro, personagem ingênuo e interiorano do longa-metragem **O Pagador de Promessas**, de Anselmo Duarte, indicado ao Oscar de melhor filme estrangeiro em 1962. Rocha (2004) afirma:

De um lado, o criminoso e sua brutalidade, aterrorizando a todos os espectadores, precisamente pela proximidade com o cotidiano, como se o horror da ação na tela pudesse ser reencontrado na próxima esquina. De outro lado, o camponês e sua simples fé, cativando a todos os espectadores, precisamente pelo caráter anacrônico de que se reveste, como se o passado projetasse uma sombra melancólica no dia a dia da cidade de Salvador. Como compreender a distância entre esses dois momentos históricos?

Na tentativa de responder à própria pergunta, Rocha traça um paralelo entre o clássico conceito de Antonio Candido (1993) “dialética da malandragem” e o conceito “dialética da marginalidade”. Acredita que este último superou parcialmente, no âmbito da sociedade, o de Candido, uma vez que compreende mais apropriadamente as novas manifestações da marginalidade contemporânea.

A “dialética da malandragem” supõe um “comércio de mão dupla entre os polos da ordem e da desordem” na sociedade brasileira. Realiza-se por meio da figura do malandro que aguarda e deseja ser absorvido pela outra esfera, a esfera positiva. Neste caso ocorre uma idealização do malandro (como fez Jorge Amado, com seu Vadinho, por exemplo, em **Dona Flor e seus dois maridos** [1966]), diminuindo a tensão entre as contradições existentes: “Não apenas das contradições da dialética da malandragem, mas do próprio sistema social brasileiro, que funciona como uma perversa máquina de exclusão, sob a aparência da falsa promessa de harmonia” (ROCHA, 2004).

A “dialética da marginalidade” subverte a lógica da malandragem ao supor uma explicitação viva das contradições. Além disso, impera a impossibilidade para qualquer um dos personagens de ser absorvido pelo “polo convencionalmente positivo”. Os personagens de Paulo Lins, sejam eles malandros, bandidos, “bichos-soltos” ou vagabundos, assim como os malandros de Jorge Amado, sabem tirar vantagem em tudo. Em Lins, todavia, ao contrário de Amado, é explícita a condição de que só existe um malandro porque existe um otário –, que é geralmente um trabalhador, alguém do povo, tão excluído quanto os bandidos. Ou seja, Paulo Lins

revela o lado oculto de sua ginga [a do malandro], ou seja, esclarece que o malandro somente pode existir à custa de um otário. (...) Estabelecer esse relacionamento estrutural entre as figuras do malandro e do otário é um movimento crítico decisivo. Celebrar a malandragem, portanto, é esquecer que todo Vadinho necessita de uma Dona Flor para explorar, roubar-lhe o dinheiro, agredi-la quando seu desejo não é prontamente atendido e, como ninguém é de ferro, dar-lhe também amor (ROCHA, 2004).

Neste âmbito, Rocha (2004) estabelece uma diferença decisiva entre **Cidade de Deus** livro e filme: a mudança do foco narrativo. No primeiro, é “difuso e ambíguo”, no segundo, é determinado: o narrador é o personagem Busca-pé que, segundo Rocha, é extraordinariamente simplificado, pois seus principais problemas são “perder a virgindade e deixar a favela graças a um possível emprego de fotógrafo”. O foco narrativo ambíguo da obra de Lins afasta qualquer perspectiva utópica de superação da desigualdade social: Busca-pé é só mais um, um otário à revelia dos bandidos do romance.

No filme de Meirelles, ao contrário, Busca-pé assume a narração e o protagonismo. Ao final é absorvido pelo polo positivo, o da ordem, ao conseguir um emprego como fotógrafo. Por meio do olhar de Busca-pé, cria-se entre o espectador e a obra uma série de mediações conciliatórias. O próprio desejo de Busca-pé de sair de **Cidade de Deus** é um desses filtros, que tornam “matéria de espetáculo a insuportável realidade da favela dominada pelo narcotráfico”. Ou seja, o horror descrito pelo filme é, aos olhos de Busca-pé (e dos espectadores), superável, desde que, com dedicação e honestidade, consiga-se sair de Cidade de Deus. Rocha (2004) provoca: se o foco narrativo

fosse atribuído ao terrível bandido Zé Pequeno, o filme teria sido tão bem recebido pelo público?

Regina Dalcastagnè acredita que Meirelles, ao atribuir o foco narrativo a Busca-pé, “corrigiu” um dos problemas do romance. Segundo ela, o narrador, por utilizar a linguagem obedecendo à norma culta, ao contrário dos personagens, diferenciava-se e distanciava-se deles, como se, para poder contar a história de seus vizinhos de forma legítima, tivesse que se destacar. Ao atribuir o foco narrativo a um dos garotos da favela, Meirelles estaria eliminando esta distância.

Concordamos com Rocha (2004) que, ao mudar o foco narrativo para um personagem que ao final consegue se libertar de todo aquele horror testemunhado, Meirelles liberta também o espectador, por meio de “mediações voyeurísticas” (ROCHA, 2004) que permitem a contemplação segura da violência. Além disso, a voz em *off* de Busca-pé, utilizada para contar a história e expressar seus pensamentos, pode resultar em uma mediação excessivamente dirigida. Ao privar o espectador de outros pontos de vista, o narrador, no filme, mostra de antemão em quem se pode e em quem não se pode confiar, configurando um maniqueísmo difícil de ser superado. No romance, esta tendência maniqueísta é atenuada pelo narrador difuso, que procura oferecer mais do que o ponto de vista do “mocinho” da narrativa.

No que se refere às suas qualidades técnicas, o filme foi bastante elogiado: roteiro envolvente, montagem ágil, boa preparação de atores, fotografia, trilha sonora. Luiz Zanin Oricchio (2003) elogia a circularidade da narrativa, que fornece dinamismo ao roteiro. Entretanto, questiona se os aspectos técnicos não estão a serviço de uma espetacularização da violência ao dizer:

Creio que o traço geral dessa atitude espetacularizada é a busca do que há de estético na destruição, na guerra, na morte, anulando, por sua transformação em *show*, tudo aquilo que essas situações possam ter de insuportável. São recursos atenuantes. (...) Tudo isso, forçosamente, quer dizer alguma coisa. Em **Cidade de Deus** predomina a forma da violência espetacularizada, isto é, neutralizada. O morticínio, que vai se tornando crescente à medida que a história avança, termina

por embrutecer o espectador, que não sofre ou não se choca com o que vê na tela (ORICCHIO, 2003, p. 158).

A espetacularização da violência rendeu ainda mais críticas. Ivana Bentes publicou no **Jornal do Brasil**, o texto “Da estética à cosmética da fome”¹⁴, logo após a repercussão do filme no Festival de Cannes, em 2001, denunciando a representação estilizada da violência no longa-metragem. O título de seu artigo, que teve grande repercussão, faz referência a produções cinematográficas que retratavam áreas de exclusão com vistas ao espetáculo, como os filmes **Central do Brasil**, de Walter Salles (1998), e **Eu Tu Eles**, de Andrucha Waddington (2000). A expressão remonta a **Eztétyka da Fome**, manifesto escrito em 1965 pelo cineasta Glauber Rocha. Segundo o crítico Cléber Eduardo (2009), Glauber, em seu manifesto,

analisava uma forma de expor a miséria. Os filmes tinham de agredir a percepção para refletir a violência social. Só um cinema brutal, gritado, desesperado, feio e triste poderia impor o dissabor do miserabilismo sobre o sabor das obras digestivas, tão ao gosto da fome dos estrangeiros por exotismos. O pobre era visto como agente de uma revolução. Oprimido, reagia. Se não com a tal consciência política, por meio de um instinto de sobrevivência. Era combustível de mobilização, não alvo de compaixão ou curiosidade. Estava inserido no processo político, apesar de excluído de sua cidadania.

Bentes afirma que o filme **Cidade de Deus** vai em sentido contrário ao que propõe Glauber. Busca o simples gozo espetacular da violência, do “espetáculo do extermínio dos pobres se matando entre si”, repleto de violência gratuita:

Nesse filme mostra-se a fissura e o fascínio dos meninos das favelas pelas armas, pelo exercício do poder e pelo prazer de ser “alguém”, de ser temido, de ser respeitado. Se não forem respeitados como cidadãos, serão como figuras da mídia, como criminosos. (...) A questão é que não estamos mais

¹⁴ Em 2007, Bentes publicou o artigo acadêmico “Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética”, em que desenvolve mais detalhadamente a ideia iniciada no texto publicado no **Jornal do Brasil**. Disponível em: http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/Alceu_n15_Bentes.pdf.

lutando contra o olhar exótico estrangeiro sobre a miséria e o Brasil que transformava tudo “num estranho surrealismo tropical”, como dizia Glauber em 1965. Somos capazes de produzir e fazer circular nossos próprios clichês em que negros saudáveis e reluzentes e com uma arma na mão não conseguem ter nenhuma outra boa ideia além do extermínio mútuo (BENTES, 2007, p. 252-3).

As críticas de Rocha, Bentes e Zanin permitiram que novas fronteiras fossem abertas à discussão do filme de Meirelles e Lund. Todavia, não tirou do longa-metragem sua importância e seu lugar na história do cinema brasileiro. No cinema mundial, é possível perceber sua influência, por exemplo, no filme **Quem Quer Ser um Milionário?**, de 2008, dirigido por Danny Boyle. Assim como **Cidade de Deus**, o filme apresenta, em sua forma, ritmo ágil, estrutura fragmentada, alternância de tons saturados e frios; em sua temática, a exclusão, a violência e sua espetacularização. Este longa-metragem foi vencedor de oito **Oscars**.

O sucesso de público do romance e do filme não impediu que, dentro do debate cultural brasileiro, suas trajetórias fossem marcadas por discussões acirradas, dotadas de certa polêmica. Em defesa das obras, podemos dizer que ambas são objetos que se prestam exemplarmente a discussões de extrema importância para a sociedade e para a arte. Isso afasta a possibilidade de serem obras pouco importantes, nulas, que não mereçam ser analisadas e estudadas.

Capítulo 2 – Limites e possibilidades: a representação da violência

2.1 Imbricamentos éticos e estéticos

As dificuldades para se estabelecer uma crítica consistente acerca da produção contemporânea têm diferentes origens, que nos levam a distintos impasses. Um deles, como indica Marcos Siscar (2010, p. 187-9), é o próprio conceito de presente: o presente não é igual a ele mesmo, pois se constitui “como desvio e figura”. Siscar observa que o presente é, constantemente, referenciado no discurso teórico como pano de fundo para afirmações e alegações, mas raramente é considerado como uma questão, tema ou estrutura digna de interesse ou relevante por si mesma. O presente é tomado como um conjunto de dados relativamente ordenável e não como mecanismo de significação – uma “maneira específica que [o presente] tem de se constituir como presente”. Se, como afirma Siscar, o presente é uma construção e não uma realidade dada, e esta construção não tem *status* de objeto teórico por si só, este fato deve ser considerado como desafio ao analisar a literatura produzida no presente.

Uma crítica à literatura contemporânea evoca também o que Siscar (2010, p. 190) chama de “velho conflito, na teoria literária brasileira, entre o método sincrônico e o diacrônico de abordagem das obras”. O crítico exemplifica este conflito com textos de Antonio Candido e Haroldo de Campos, autores que se convencionou indicar como os pilares dessas duas tendências críticas, tidas como antagônicas. Não se trata de estabelecer qual abordagem é a mais ou a menos apropriada, mas de tê-las em vista para que se possa estabelecer, de forma consciente, o que Leyla Perrone-Moisés (1990, p. 89) chama de “atitude dialética” diante da obra (que por si mesma é palco de uma dialética), a fim de que seja superado o maniqueísmo infértil do *formalismo x conteudismo*. Para a autora, esta oposição é simplesmente mal disposta:

A discussão de requintados problemas formais não pode deixar de ressentir-se (e de causar) certo mal-estar dentro de uma situação histórica infeliz. (...) Não me parece, entretanto, justificável que uma atitude ética leve a uma suspeita sistemática com relação ao estético, e que se chegue a uma complacência para com formas estereotipadas, promovendo-se

obras e autores em função de uma mensagem considerada positiva (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 85).

Para exemplificar, a crítica recorre ao caso do romancista russo Alexander Issaiévich Soljenítsin, cuja promoção no Ocidente se deve a razões extraliterárias. Por denunciar os *gulags*, sua obra foi julgada como boa literatura, e isto traz um paradoxo: uma vez considerada boa literatura pela *mensagem* que traz, sua promoção se faz em nome de uma estética stalinista. Foi o mesmo movimento que fez Georg Lukács condenar, a certa altura, Joyce e Kafka. Na literatura brasileira contemporânea, continua a autora, algo semelhante tende a ocorrer:

(...) basta que uma obra tenha uma temática social, que nela se fale, mesmo que de leve, em pobreza e opressão, para que, independentemente da sua fatura, da resolução de seus problemas estéticos, ela encontre boa acolhida por parte de certa crítica que se quer engajada e de boa consciência. Inversamente, qualquer ausência desta temática, qualquer pesquisa em nível significante, será imediatamente suspeita de alienação (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 86).

Perrone-Moisés chama a atenção ainda para o conceito de engajamento literário que, segundo Adorno, deve estar mais ligado ao engajamento da forma, caso contrário há o risco de este engajamento se transformar em censura, controle do poder, ao qual qualquer obra de arte se opõe *a priori*. Mesmo que se opte por uma abordagem histórica, conceitual, sociológica ou até psicanalítica da obra, é preciso ter em mente que o texto não é mera representação do contexto ou vestimenta de uma mensagem, mas “o lugar onde se experimentam novas formas de dizer, de ver, sugestivas de novas formas de ser” (PERRONE-MOISES, 1990, p. 86, 89). Como dito anteriormente, os maniqueísmos só podem ser superados por uma atitude dialética.

Trata-se de uma situação cara a quem pretende desenvolver uma crítica da literatura contemporânea, especialmente a brasileira. As dificuldades aumentam quando a crítica tem como objeto a representação da violência. Perrone-Moisés realizou tais reflexões justamente na década em que a

literatura nacional veria estourar uma vertente que poderíamos chamar “engajada” em seu conteúdo, cuja principal característica é o foco sobre a realidade em seu contexto urbano, a chamada literatura marginal. Ao lidar com a crítica dessa literatura, corremos o risco de cair no problema ressaltado por Perrone-Moisés acerca do conteudismo *versus* o formalismo. Não há como negar que há certo interesse do público em geral pelo pitoresco imbricado neste tipo de literatura. É possível que uma parcela razoável desses textos tenha encontrado espaço no mercado e na academia pelas mesmas razões extraliterárias enfatizadas por Perrone-Moisés para justificar a promoção de Soljenítsin no Ocidente. Em uma sociedade ferida, injusta, há de se esperar que obras que propõem algum tipo de denúncia da realidade tenham o *status* de obra relevante.

Schollhammer (2009, p. 99) ressalta que “uma avaliação criteriosa destes títulos mostraria que, na maioria dos casos, apenas se trata de uma reciclagem do documentarismo tradicional com importância literária mínima”. Beatriz Resende (2008, p. 37), por sua vez, afirma que “é inegável que o filão se mostra perigosamente proveitoso, já que falar da violência urbana tornou-se, mercadologicamente, uma boa opção”.

Mais do que irrelevância artística, é preciso ficar atento a certo perigo que uma produção literária pretensamente engajada do ponto de vista político e bem pouco do ponto de vista artístico traz para o debate a respeito dos assuntos polêmicos de que trata. Schollhammer (2009, p. 100) ainda afirma que a tentativa de incorporação da linguagem periférica pode cair em uma representação midiática pasteurizada, na qual “já não parece haver nenhuma diferença decisiva entre as versões espetaculares e as tentativas genuínas de expressar a temática social, entre produtos mercadológicos e depoimentos e testemunhos literários verdadeiros”.

Exemplo ressaltado tanto por Schollhammer (2009) quanto por Resende (2008) é o da escritora Patricia Melo que, em 1995, tornou-se fenômeno de vendas com seu livro **O Matador**, depois transformado no filme **O Homem do Ano**, dirigido por José Henrique Fonseca. O livro marca uma tentativa de se tornar herdeiro da prosa brutal de Rubem Fonseca, ao abordar a história de um

assassino profissional que age na alta sociedade paulista. Em 2000, Melo lança **Inferno**, história que se passa em uma favela carioca. Em ambos, segundo Schollhammer (2009, p. 43), o conteúdo se “dilui à medida que [os personagens] simplesmente terminam por ser retratados como mero portadores de uma realidade de absoluta desumanidade, perdendo, assim, profundidade”. Resende (2008, p. 37) também diz que, em **Inferno**, a autora foi seduzida pela exploração de uma realidade que ela pouco conhecia, de forma que o resultado final parece uma repetição das narrativas do narcotráfico carioca que vemos todos os dias na mídia.

Resende (2008) apresenta ainda uma analogia interessante entre os modos de representação da violência na literatura, e os espaços denominados como arena¹⁵ e ágora¹⁶. Afirma:

Na relação que o relato da violência guarda com a vida política da cidade, quer me parecer que a diferença fundamental estaria em ser a violência oferecida como objeto distante, quase um objeto estético, que podemos observar a salvo, como se os conflitos estivessem sendo apresentados em uma arena, ou sendo tanto narrados como vividos, trazidos para o espaço político, *locus* de discussão, de debates, espaço que passa a ser partilhado por todos: os que se sentiam a salvo na condição de meros espectadores e os próprios personagens que reivindicavam a cidadania completa. A este espaço poderíamos chamar não mais arena (...) mas *ágora*, praça pública de assembleias do povo (...) onde as novas identidades se afirmam como sujeitos de seus destinos, de sua história e de sua vida privada (RESENDE, 2008, p. 34).

A analogia de Resende nos interessa na medida em que expõe um caráter *ético* envolvido na representação da violência. Figurativamente, esta representação pode ter o formato de uma arena – na qual um vazio de sentido é produzido ao redor da obra, fazendo com que sejamos apenas espectadores daquela realidade e nos afastemos e nos protejamos dela; ou, ainda pior (mas não raro), regozijemo-nos com a violência, como o público se regozijava nas

¹⁵ Nos antigos circos romanos, área central, coberta de areia, onde combatiam os gladiadores e as feras (**Dicionário Unesp do Português Contemporâneo**, 2004).

¹⁶ Praça pública onde os gregos realizavam suas assembleias e aplicavam a justiça (**Dicionário Unesp do Português Contemporâneo**, 2004).

arenas ao assistir os gladiadores se enfrentando; ou o formato de uma ágora, na qual a questão é posta em debate e exige a nossa participação como leitores e críticos. A nosso ver, uma barreira ética tênue separa as duas modalidades, que exigem rigorosa e atenciosa leitura, especialmente por se tratar de uma questão tão cara a nossa sociedade. Não se trata, entretanto, de uma questão puramente conteudista: os procedimentos formais são decisivos para que a obra se apresente como uma arena ou uma ágora.

Em **Cidade de Deus**, umas das passagens de maior violência é um assassinato. Por vingança, um bandido traído chamado Butucatu mata a pauladas a ex-mulher grávida. O fragmento é curto, de cerca de uma página e meia, no qual é descrito o modo como o bandido sequestra a ex-mulher durante o velório do pai dela, com o objetivo de se vingar de uma traição. No início do fragmento, o narrador chega a utilizar o discurso direto, mas a parte mais cruel e problemática é narrada através do discurso indireto e do discurso indireto livre:

Parou de bater, verificou a respiração da mulher, notou-a viva e, por isso, alegrou-se, maravilhou-se de sua infinita alegria, não porque quisesse poupá-la e sim porque não terminara com sua vingança e era na vagina que a dor da traição lhe doía mais; ela haveria de senti-la em dobro. Pendurou-se no maior galho que poderia quebrar, forçou-o para baixo, desceu, forçou-o para cima, com os olhos rasos de vingança. A sua força não daria para arrebentar aquele galho, mas acrescida de sua fúria foi fácil. Enfiou-o, em seguida, no sexo da grávida. Os grandes lábios foram desfigurados, os pequenos, maltratados como cabeça de prego, a vulva, destroçada feito furadeira em parede mal construída, a vagina estilhaçada, o colo do útero ali: serra elétrica numa rosa. Útero estourado (p. 376).

O trecho é passível de causar mal-estar e repulsa naqueles que o leem. Nele, o principal objetivo daquele que produz a violência extrema não é o prazer, mas a destruição do corpo de outrem, que acaba por causar júbilo àquele que a provoca. Os interditos estão presentes: o galho enfiado na vagina, a destruição do órgão sexual e do útero, símbolo da feminilidade e da fertilidade, intensificado pelo fato de a vítima estar grávida. O foco narrativo traz o discurso indireto, com narrador onisciente, ao passo que, à vítima, não é dada voz: não se sabe nada a respeito dela, a não ser a aparência de seu

órgão genital após sua dilaceração. Além disso, a vítima não tem nome, é apenas chamada de “a grávida” ou “a ex-mulher” desde o início do fragmento. A ela foi negada a chance de defender-se, tanto frente ao ex-marido quanto frente ao leitor. Em trecho anterior, o discurso indireto livre é utilizado:

Esperou a melhor oportunidade para matar a ex-mulher. Teve chance de alvejá-la de longe, no entanto preferiu esperar a chance de sacrificá-la aos pouquinhos, porque as traidoras têm que morrer assim: sob tortura minuciosa, sofrendo que nem uma vaca, esperneando como uma galinha. Era dor o que sentia no peito, era aquela paixão ao inverso, era a desconfiança de que seu peru não fosse grande o suficiente para fazê-la gozar duas, três vezes seguidas e dizer-lhe, no mais alto grau de prazer, que ele era tudo, o sim de todo o seu prazer (p. 376).

Aqui, o narrador se aproxima ainda mais do algoz, confunde-se com ele através da alternância de vozes, ainda que seja possível diferenciar entre a voz do personagem (“porque as traidoras têm que morrer assim: sob tortura minuciosa, sofrendo que nem uma vaca, esperneando como uma galinha”) e a do narrador. O narrador não julga o personagem de forma explícita, não julga seus atos e suas justificativas, apenas os expõe. Desse modo, o narrador poderia propor ao leitor um desafio ético: desconfiar não só daquela voz absolutamente imoral que tenta justificar um ato completamente absurdo por meio de aforismos como “as traidoras têm que morrer assim: sob tortura minuciosa”, mas também da falta de julgamento do próprio narrador. Este desafio ético, entretanto, é anulado por sua própria obviedade: a justificativa do assassino não é plausível; é perfeitamente claro, para qualquer leitor, que o fato da “dor” que Butucatu “sentia no peito” por ter sido traído não lhe dá o direito de cometer os atos que comete.

Essa anulação do desafio, a nosso ver, traz um esvaziamento de sentido para o fragmento e certa gratuidade para a crueza da descrição. Há ainda o agravante de o ato descrito possivelmente ter sido baseado em uma “história real”, ou seja, de que o autor o tenha retirado das histórias que ouviu durante o levantamento de dados para pesquisa antropológica que fez em Cidade de Deus. Markus Lasch (2010, p. 285) afirma que um dos aspectos que dificultam a reflexão sobre o real e suas possibilidades de representação diz respeito ao

fato de que a representação viola a vítima mais uma vez: “Como mostrar as cenas de violação, de ultraje, de dor e morte se estas imagens ferem as vítimas uma vez mais, em sua dignidade, em seu corpo, em seu direito de querer esquecer?”. A representação do assassinato dessa mulher grávida é ainda mais problemática se considerarmos que fere a vítima novamente.

É possível subverter a análise e afirmar que o fato de o narrador descrever com tantos pormenores um ato de agressão extrema, apresentando inclusive as motivações do agressor, embora não resistam ao julgo de qualquer indivíduo sensato, pode visar a “jogar na cara” do leitor o absurdo da situação, causando-lhe algum tipo de revolta, tirando-o de uma suposta passividade. Entretanto, a nosso ver, há neste ponto um pressuposto ético. Efetivamente, não há como negar que existem pessoas que se regozijam ao entrar em contato com este tipo de narrativa, haja vista o interesse que a mídia sensacionalista causa no público, o que nos leva a perguntar: até que ponto **Cidade de Deus** estaria fornecendo material para este tipo de leitura que enxerga prazer no sensacionalismo, atuando em concordância com este regozijo, deixando-nos mais próximos da violência, permitindo que ela nos absorva de forma a não encontrarmos mais os limites entre a agressão e o prazer?

Há, em **Cidade de Deus**, muitos outros fragmentos nos quais a violência é exposta de forma naturalista. Poderíamos dar outros exemplos, como aquele do pai que mata o filho recém-nascido em vingança à traição da mulher. Ele desmembra o filho, cortando braços e pernas um a um, e o entrega, em pedaços, em uma caixa desapatos, para a mãe. Essa passagem e outras muitas não têm relação direta com o enredo, com o desenvolvimento da trama. Elas cumprem a função de chocar o leitor continuamente ao invadir o enredo e fragmentar a estrutura espacial e temporal do romance. Rosemeri Sarmiento (2011, p. 8) argumenta que se trata de um recurso do narrador para arrancar o leitor de seu estado contemplativo:

O narrador, a todo instante, quebra a tranquilidade do leitor e impossibilita qualquer posicionamento contemplativo. (...) Ao contrário do que ocorria no romance tradicional, onde essa distância era fixa, a narrativa aqui quebra brutalmente a distância estética do leitor diante da coisa lida, chocando-o,

com a forma adotada transfigurada no plano do real, tão bruta e explícita quanto a realidade reportada.

É possível que Sarmiento tenha razão. A experiência de leitura do romance é realmente calcada na iminência da catástrofe. O leitor se vê a todo momento prestes a se chocar com o que ela chama de bruta e explícita “forma adotada transfigurada no plano do real”. Já Schwarz (1997) relaciona a trivialização da morte, que ele considera estar a um passo da estatística, com a necessidade de se estabelecer uma intimidade com o horror, decisiva para a experiência moderna trazida pelo romance. Ou seja, tanto Sarmiento como Schwarz consideram que a enumeração das cenas de violência extrema servem a um propósito, seja o de aproximar o leitor do horror ou o de construir uma estrutura onde a catástrofe é sempre presente – mesmo quando está ausente, pois se apresenta em sua iminência.

Todavia, é possível também afirmar que a repetição *ad nauseam* do recurso pode acabar por anulá-lo, uma vez que o excesso de passagens com cenas violentas pode beirar a acumulação ou enumeração sem sentido, sem caráter funcional. A falta de caráter funcional e a repetição podem gerar o inverso do exposto por Sarmiento: em vez de chocar, tornar aquilo banal por ser excessivamente frequente, o que acaba por nos afastar de seus aspectos centrais. É interessante notar uma passagem em que o narrador demonstra ter consciência desta problemática. Trata-se da cena do assassinato, cometido por Busca-pé e algum de seus amigos, não identificado. A passagem inicia desta forma:

Deram a primeira paulada na orelha esquerda, depois baixaram a lenha pelo corpo todo. A cabeça ficou perfurada pelos golpes de um pedaço de pau com um prego na ponta. A íris esquerda saltou do olho. Os quatro membros foram quebrados em diversos lugares. Não pararam enquanto não entenderam como inapelável a morte daquele fugitivo arisco. Uma mulher ainda pediu clemência. Não deram bola. Colocaram o cadáver dentro de um saco plástico, atravessaram a ponte dos Apês, entraram na rua dos Milagres, quebraram a sua primeira viela.— O bruto tá se mexendo — avisou o que carregava. Jogaram o saco no chão, retomaram os golpes sem nenhuma compaixão. O definitivo esfaçalhou a cabeça com o auxílio de um paralelepípedo (p. 117).

O fragmento não é muito diferente de outros em que encontramos violência exacerbada, com a descrição naturalista de detalhes, como em “a íris esquerda que salta do olho”. Mas, ao final, o leitor descobre que a vítima de tamanha crueldade não é um ser humano, mas um gato que Busca-pé matou para vender a Zé Miau, comerciante de “churrasquinho de gato” do bairro. A passagem é curta, de um parágrafo e meio de quinze linhas, que se encerra em si mesma, e não possui relação com o resto da trama. Ela apenas expõe o caráter de acumulação que ressaltamos, subvertendo, pela única vez, a lógica do romance. A essa altura, já nos acostumamos com a exacerbação das cenas de violência na obra e com a sensação de catástrofe iminente. O “choque” ou a surpresa, neste caso, vem da constatação de que essa não é uma situação de violência como a da mulher grávida assassinada por Butucatu e das demais narradas no romance, pois não se trata de uma agressão contra um ser humano.

O assassinato cometido por Butucatu possui caráter funcional e é bastante importante para o enredo. Por conta deste crime, a polícia cerca Cidade de Deus, atrapalhando os negócios de Zé Pequeno, que decide matar Butucatu, mas é impedido por Bené. Alguns dias depois, Bené é morto por Butucatu por engano, quando Butucatu pretendia matar Zé Pequeno. Ou seja, o assassinato da mulher grávida resulta na morte de Bené, que será o acontecimento mais importante da segunda parte do romance. A nosso ver, este fato mereceria um tratamento mais cuidadoso e crítico.

Como contraponto, propomos uma leitura de excerto do **Conto de Crasso em depressão**, de Hilda Hilst (2002, p. 90):

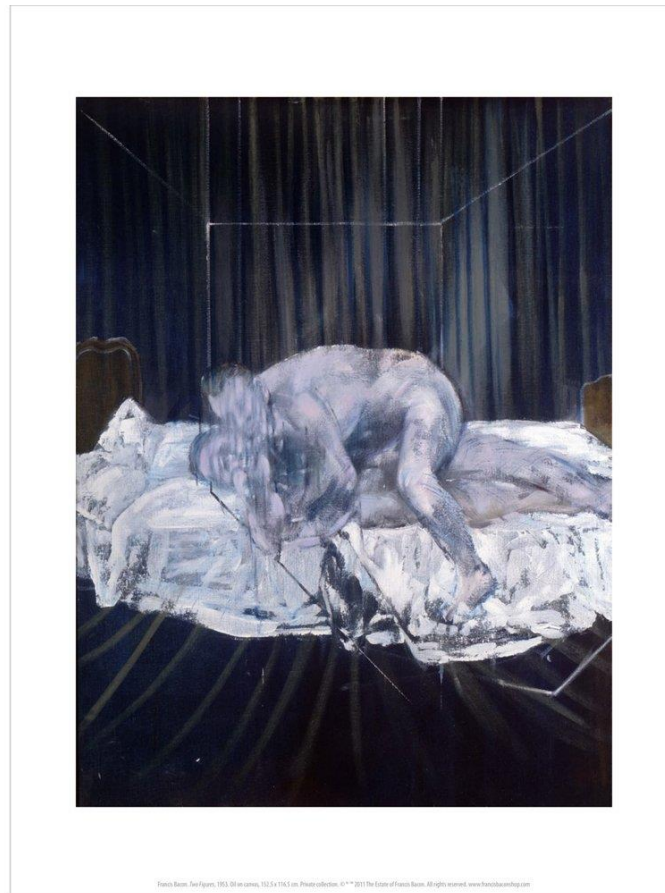
Ele deu várias chicotadas nas coxas da mulher. Ela sangrava e pedia mais.
você sabe que os americanos ficaram com uns problemas com aquilo tudo do Vietnã?
sei que ficaram com vários problemas, mas qual é esse?
eles gozavam quando explodiam a cabeça de um vietnamita.
que jeito difícil de gozar, não? ainda mais agora, tem que viajar pra lá.
até que nem. é só sair por aí explodindo cabeças.
é. isso é.
e as armas?
a gente arranja, benzinho.
Ele lambeu-lhe as coxas. Ficou lambuzado de sangue.
eu gosto de sangue.
eu gosto de ser sangrada.

o que é que você acha do ser humano?
um barato, né, bem?
e se eu te matasse agora?
de que jeito?
com várias facadas.
dói? não vai responder aquilo: que só dói se eu começar a rir.

As relações que se estabelecem nesse excerto têm caráter distinto das estabelecidas por Lins. Há, em primeiro lugar, uma reciprocidade de desejos: ambos os envolvidos no ato de violência estão interessados nele. O objetivo essencial é a obtenção do prazer, extraído do flagelo do corpo. Diferente é o flagelo da mulher grávida, no qual a destruição absoluta do corpo até o extremo era o que se pretendia, cujo efeito trouxe uma sensação prazerosa ao algoz. Podemos dizer também que, em Hilst, a violência é duplamente verbalizada: quer pela voz dos personagens, que falam sobre ela, quer pela voz do narrador, que a descreve. Segundo Schollhammer (2013, p. 148-9), a literatura que fala da violência é paradoxal, pois “tenta comunicar o incomunicável, ou seja, atingir o momento em que a comunicação verbal cede e é substituída pela agressão”. Consideramos que nesse excerto a comunicação da violência é articulada de modo não a divulgá-la simplesmente, mas, nas palavras de Schollhammer (2013, p. 149), a “reverbalizá-la e lidar simbolicamente com ela na construção de sentidos”.

Outro exercício de análise nessa mesma linha, que resgata os conceitos de ágora e arena explicitados por Beatriz Resende, pode ser observado no campo das Artes Plásticas, tomando como objetos duas obras de artistas renomados. Primeiramente, a obra **2 Figures**, do pintor irlandês Francis Bacon (figura 6):

Fig. 6 **Two Figures**, Francis Bacon



Fonte: The official website of the estate of Francis Bacon¹⁷

A imagem apresenta rostos desfigurados e corpos de fronteiras borradas, de onde emergem duas figuras que podem estar tanto num ato sexual quanto num ato de violência, como um assassinato, por exemplo. Segundo Beatriz Siqueira (2007, p. 13), Bacon

questiona não só a imagem, mas a própria pintura enquanto arte da representação, pois considera a imagem como sendo mais importante do que a beleza do quadro. Nas entrevistas que concedeu a David Sylvester, ele determina ao artista a missão de “remeter o espectador à vida com mais violência”, e diz que suas imagens são “uma tentativa de fazer a coisa figurativa atingir o sistema nervoso de uma maneira mais violenta, mais penetrante.

¹⁷ Disponível em <http://www.francis-bacon.com/paintings/two-figures-1953/?c=52-53>. Acesso em 14 ago. 2014.

Não se trata de estabelecer uma narrativa à obra, nem, como diz Deleuze (2002, p. 8), de “reproduzir ou de inventar formas, mas de captar forças”. Indubitavelmente, as forças do erotismo, da violência e suas relações estão no quadro de Bacon. A cena particular é construída em um local privado, um quarto, o que dá ao observador uma posição privilegiada. Mais que um *voyeur*, o observador ou espectador, dada a forte narratividade do quadro, “enfrenta a figura em sua mais profunda intimidade” (SIQUEIRA, 2007, p. 14). Ainda, segundo Siqueira, a perspectiva da pintura, o ângulo do chão abaixo da cama, nos dá a sensação de a cena ser um prolongamento de nossa própria perspectiva, ou seja, estaríamos, ao observar a obra, dentro do quarto onde se passa a ação. O corpo masculino que está por baixo se apresenta mais fragmentado do que aquele que está por cima, seu torso não é tão definido quanto as costas do outro homem, e sua boca está aberta, o que pode, talvez, indicar que não há convergência de vontades de ambos no ato representado. Porém, apesar da proximidade, apesar de estarmos dentro deste quarto, não é possível definir de forma clara, por exemplo, se a expressão nos rostos dos dois corpos é de dor, de prazer ou de uma mistura de ambos. Eles se fundem quase em um só, assim como seus braços. Essa ambiguidade, em todos os sentidos do quadro, traz dúvidas e poucos esclarecimentos, e não permite que nos esquivemos e nos protejamos daquilo que está sendo exposto. A obra pode ser considerada ainda uma tradução gráfica dos complexos imbricamentos entre erotismo e violência: o corpo pode ser despedaçado, violado, tanto pela violência quanto pelo erotismo e, em algumas vezes, por ambas as forças, que agem numa mesma direção ou se chocam continuamente.

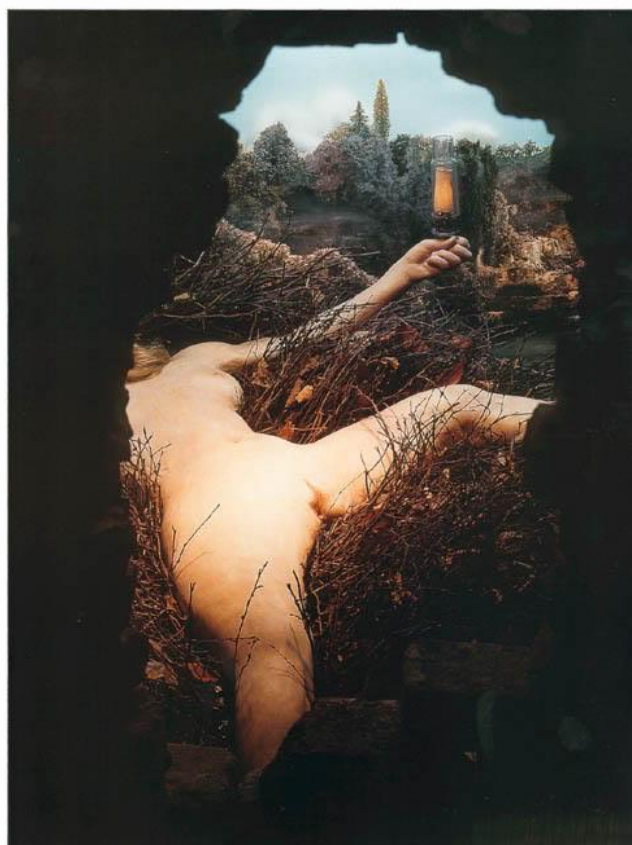
Já no polêmico trabalho **Étant Donnés**, de Marcel Duchamp, a construção é bastante diferente e pouco usual. O observador, ao entrar em contato com a obra, vê apenas uma porta de madeira mal conservada (figura 7), na qual há um buraco, que, obviamente, convida-o a ver o que existe do outro lado. A curiosidade é o primeiro efeito que se pretende causar, seguido pelo choque: do outro lado, há uma figura feminina nua, morta, com o órgão sexual exposto, jogada em um matagal, com uma vela na mão direita, aparentemente vítima de estupro e mutilação, como demonstra a figura 8:

Fig. 7: **Étant Donnés**, Marcel Duchamp – parte externa



Fonte: site do Philadelphia Museum of Art¹⁸

Fig. 8: **Étant Donnés**, Marcel Duchamp – parte interna



Fonte: site do Philadelphia Museum of Art¹⁹

¹⁸ Disponível em <http://www.philamuseum.org/collections/permanent/65633.html>. Acesso em 14 ago. 2014.

¹⁹ Disponível em <http://www.philamuseum.org/collections/permanent/65633.html>. Acesso em 14 ago. 2014.

As relações, desde o início, são distintas daquelas estabelecidas na obra de Bacon. O caráter voyeurístico também é acentuado, mas com uma diferença crucial: na obra de Duchamp, o espectador não faz parte da cena, não é agente ou personagem dela. Trata-se de um *voyeur* no sentido mais pleno da palavra, aquele que observa mas não é observado, aquele que não participa do horror representado, que é protegido por uma grossa camada de anonimato, representada plasticamente pela porta de madeira. Não há ambiguidade. É o retrato de uma mulher que sofreu uma violência, cujo órgão sexual é apresentado em primeiro plano, exibindo o caráter erótico da imagem. Se não me é possível transpassar esta porta, a cena representada nada tem a ver comigo, não posso fazer nada para mudá-la. Posso apenas observar o que me é permitido pelo “buraco da fechadura”.

Karl Erik Schollhammer (2013, p. 25) chama de “cumplicidade perversa” a relação entre o espectador e o cenário montado por Duchamp. Parece-nos que esta cumplicidade, citada pelo crítico, tem como motor certo fascínio pelo corpo feminino (e, em especial, seu órgão sexual) dilacerado, exposto, permitindo-nos correlacioná-lo com o excerto de **Cidade de Deus**, o corpo dilacerado da mulher grávida.

Flora Sussekind (2002, p. 18) chama de “rastros guignolescos” ou “guignolização” uma característica forte da arte brasileira contemporânea, referindo-se ao teatro de Guignol²⁰. Segundo ela,

Se o teatro do Grand Guignol, de grande popularidade de fins do século XIX até o período entre guerras, ancorava seu efeito cênico no *fait divers* médico ou criminal e num misto de interpretação e hábil exercício de mágica, o que parece torná-lo especialmente curioso é, de um lado, a sua transformação de inovações técnicas (dos truques de iluminação e áudio aos telefones, automóveis e novidades médicas) em elementos dramáticos, e, de outro, a apresentação de uma espécie de pastiche de horror não apenas da experiência moderna do corpo e da própria subjetividade como instáveis, fragmentados, mas, sobretudo, da figuração do corpo como “corpo em

²⁰ Companhia de teatro francesa, Théâtre du Grand Guignol, fundada em Paris em 1895, por iniciativa de Oscar Métenier. Célebre pela divulgação de peças de terror, o Grand Guignol contribuiu para a fixação de um gênero próprio, e que levou o nome da própria companhia. (**E-Dicionário de Termos Literários**, disponível em <http://www.edtl.com.pt/>. Acesso em 22 jul 2014).

pedaços”, dominante, mas com variações de sentido, na arte moderna e pós-moderna.

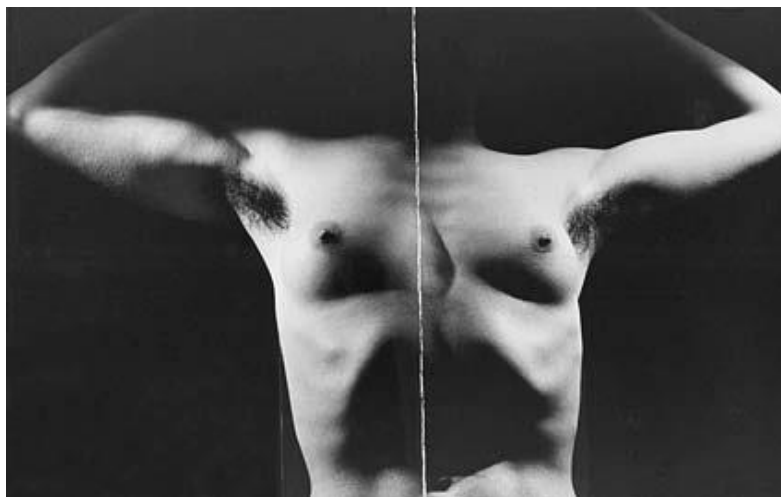
Sussekind (2002, p. 17) relaciona essa tendência da arte contemporânea à fragmentação corporal a alguns fatores históricos. Um deles é a iconografia política do período militar do país, representada, entre outras, pelas imagens de arquivo contendo ossadas e corpos executados de militantes de esquerda desaparecidos durante a ditadura militar. Tais imagens invadiram o noticiário jornalístico no final da década de 1990, época em que surgiam novas informações sobre o tenebroso período. Outro fator, relacionado por Sussekind (2002, p. 17) à extrema crueldade empregada ao corpo como característica da arte contemporânea, é a própria banalização da violência em nosso cotidiano. Seu aspecto cruento explorado pelo fotojornalismo, muitas vezes de forma padronizadamente espetacularizada, gera uma “iconografia corporal dolorosa”.

Tendo em vista as relações entre as iconografias corporais, representadas na arte e expostas na mídia, poderíamos nos questionar: o que difere esta obra de Duchamp e o excerto de Lins de certas capas e matérias de jornais sensacionalistas que mostram fotos e casos de crimes bárbaros visando a aumentar suas vendas, apostando na tríade curiosidade-choque-fascínio para chamar a atenção de um público cada vez mais numeroso? Nossa resposta também se faz pergunta: será pelo fato de ter *status* de arte, já que a primeira foi exposta em uma galeria (Philadelphia Museum of Art) e o segundo foi publicado em livro por uma grande editora (Companhia das Letras)? Ou pelo fato de não se tratar de uma “cena real”? Tão polêmico é o trabalho de Duchamp que só foi montado em 1969, um ano após a morte do artista, de acordo com orientações deixadas por ele em seu testamento. A história por trás da obra é interessante, já que contribui com elementos para uma discussão acerca da dicotomia fato/ficção. Schollhammer (2013, p. 27) observa que alguns estudos recentes levantam a hipótese de que Duchamp se inspirou em um assassinato real, o da atriz Elizabeth Short, para conceber essa instalação. Short foi cortada na altura da cintura e seus dois pedaços foram deixados deliberadamente em um terreno baldio. Em 2003, um ex-detetive da

polícia de Los Angeles escreveu um livro em que culpa publicamente o próprio pai pelo assassinato e propõe a hipótese de que ele teria se inspirado nos artistas surrealistas para realizar o crime, especialmente na obra **Le Minotaure** (figura 9), de Man Ray, grande amigo de Duchamp e do suposto assassino. Ou seja, o crime que inspirou a obra surrealista foi inspirado em obra surrealista anterior. Schollhammer (2013, p. 27) afirma:

se a hipótese da relação, mesmo que indireta, de Ray com o crime for verdadeira, a obra de Duchamp não é apenas uma meditação artística sobre um evento da vida real, mas um exemplo de como a vida imita a arte e de como ambas se entrelaçam, tumultuando as fronteiras entre ética e estética.

Fig. 9: **Le Minotaure**, Man Ray



Fonte: Man Ray Official Website²¹

Assim como em **Étant Donnés**, a proximidade entre fato e ficção em **Cidade de Deus** (neste caso, também o filme) gera questionamentos e até problemas práticos, como o processo que Fernando Meirelles diz estar enfrentando por parte de um dos retratados no livro.

Como dito anteriormente, se, por um lado, é possível afirmar que a pretensão de causar perplexidade traz consigo a tentativa de rompimento de um suposto estado anestésico em que se encontra o observador, por outro, é

²¹ Disponível em http://www.manray-photo.com/catalog/popup_image.php?plD=966&image=0&osCsid=de119d257fd7555a396d3ec33e262e29. Acesso em 13 ago. 2014.

preciso reconhecer que as forças da violência podem agir no sentido de trazer a sensação de prazer, júbilo ou diversão. É necessário, também, refletir sobre o papel cruel que a arte pode exercer dentro de uma sistemática perversa: certa parcela do público é ávida por cenas de violência, pois elas lhe provocam prazer. Também a indústria cultural e o jornalismo sensacionalista fornecem a esse público o que ele quer, pois seu papel é entreter e agradar o maior número de pessoas possível. A “arte”, por sua vez, com seu *status* culturalmente superior, legitima a violência que conflui com o júbilo ao inserir em seus *corpora* um tipo de violência generalista e estereotipada. Tal violência, não polissêmica, pouco difere daquilo que é apresentado pela indústria cultural e pelo jornalismo sensacionalista, visto que não convida à reflexão, contribuindo pouco para uma valorização do humano no mundo, colocando em xeque os conceitos de sentido, função e valor atribuídos à arte.

Tania Pellegrini, assim como Schollhammer e Resende, dedicou vários artigos à representação da violência na literatura brasileira contemporânea. Emprega a expressão “pedagogia da violência” para abarcar o que acredita ser uma estetização da violência por meio do excesso, da exacerbação e de sua consequente transformação em espetáculo. Ao analisar o romance **Cidade de Deus**, Pellegrini (2004, p. 26) afirma:

A meu ver, o traço mais geral deste espetáculo não é a procura de um possível e democrático “valor de exposição”, mas o seu oposto, de forma degradada: valor de culto hoje voltado a todas as formas de violência passíveis de se transformar em valiosa mercadoria; a exposição da morte, da destruição, da tortura e da violação exacerbadas diluem qualquer pretensão à neutralidade estética ou moral na representação. Estetizar a violência tem sido, na verdade, criar condições excitantes para a velha fruição de um mórbido deleite.

No mesmo âmbito, ao analisar o conto **Boi**, de Marçal de Aquino (2003), Pellegrini afirma que a desumanização sofrida pelos personagens (“sujeitos quase desmaterializados”) termina por livrar o leitor de certa culpa social, por fazê-lo voltar para a sua zona de conforto, pois aquele local onde a cena acontece não lhe pertence. Considera também que certas obras da literatura brasileira contemporânea trazem consigo um realismo

contundente na aparência, [que] registra, a sua maneira, um traço importante da produção cultural e literária de hoje: o *barateamento do trágico*, que não é de modo algum seu simples retorno, mas o preço do ingresso para o espetáculo da indústria cultural, do qual a violência direta ou simbólica é um dos atores mais bem pagos (PELLEGRINI, 2012).

Ressaltamos que o que pretendemos construir com essas reflexões não é um manual dicotômico de como representar a violência de maneira adequada ou correta na literatura e nas artes. Não há certo ou errado, não há definições quando se analisa e critica um texto entrecortado por figuras e cenas violentas. Karl Erik Schollhammer (2013, p. 8) afirma:

Há algo na violência que não se deixa articular explicitamente, um cerne que escapa e que nos discursos da justiça, da criminologia, da sociologia, da psiquiatria e do jornalismo nunca é vislumbrado. Na literatura e nas artes o alvo principal é esse elemento enigmático e fugidio presente tanto na dor que ela produz quanto na brutalidade cega e irracional do ato violento, e a expressão torna-se uma maneira de se aproximar da violência e ao mesmo tempo de proteger-se dela.

Este elemento “enigmático e fugidio”, exatamente por possuir essas características, é de difícil apreensão e articulação, e as dificuldades permeiam a relação autor/leitor/crítico. Não há facilidades na crítica, na escritura e na leitura das escritas da violência, visto que seus desafios devem ser encarados com extrema seriedade pelos seus agentes.

2.2 Verdade e ficção: os contornos do real

Em entrevista a Lucette Finas, em 1977, Michel Foucault (apud COELHO, s.d., p.15) disse: “Nunca escrevi senão ficções e tenho disso plenamente consciência. Mas creio que é possível fazer funcionar ficções no interior da verdade”. Também Paulo Lins, em entrevista para o site **Ageuniara** (2008), à pergunta sobre **Cidade de Deus** (“Onde termina a realidade e

começa a ficção em seu livro?”), respondeu: “Acho que só são as metáforas, o conteúdo é todo verdadeiro”.

Foucault, ao dizer que só escrevera ficções, e Lins, que o conteúdo do seu romance é todo verdadeiro, embaralham os conceitos estabelecidos de verdade e ficção. Sabe-se, contudo, que as relações entre as duas instâncias estão longe de serem simples. Blanchot (s.d.) interpretou a fala de Foucault enfatizando que o filósofo estabeleceu um novo tipo de relação entre escrita e verdade. Isto é, retiram-se as seguranças objetivas que apontamos para certos acontecimentos como reais, e procura-se mostrar que o conhecimento objetivo é duvidoso, assim como a própria tentativa de apreendê-los objetivamente. Não que a verdade não exista, mas há certo caráter ilusório nas produções de subjetividade tal como nas apreensões supostamente objetivas.

Paulo Lins, por sua vez, referia-se a algo bem mais concreto: o fato de ele ter escrito seu livro com base em entrevistas concedidas à antropóloga Alba Zaluar para seu estudo etnográfico, no qual Lins trabalhou como assistente, e que resultaria em dois livros lançados por ela: **A máquina e a revolta** (1985) e **Condomínio do Diabo** (1994). A propósito, é público e notório que nem o romance de Lins nem o filme de Fernando Meirelles agradam à socióloga. Em entrevista concedida à **Folha de São Paulo**, em 12 de julho de 2004, Zaluar justifica:

o problema de **Cidade de Deus** é muito mais sério. Em primeiro lugar, o Paulo Lins fez o livro sem consultar as pessoas envolvidas. A pesquisa acadêmica é uma coisa séria. Eu emprestei a ele toda a pesquisa que fizemos na Cidade de Deus. Esse material tinha o depoimento do único sobrevivente da guerra [entre traficantes] retratada no filme, que é o Ailton Batata, que aparece no romance com o nome de Sandro Cenoura. Além disso, há uma série de impropriedades no romance. Nunca existiu, por exemplo, aquele bando de meninos ainda com dente de leite dando tiro nas pessoas. Isso é mentira, e é muito sério porque cria uma imagem sobre as crianças que vivem nesses locais que não é verdadeira. A própria história do Zé Pequeno é contada como se ele já tivesse nascido ruim. É uma volta à teoria do criminoso nato, que, do ponto de vista da criminologia, já está completamente superada.

A partir dessas considerações, percebemos que as concepções de Zaluar e Lins sobre o que é “verdadeiro” são bastante distintas – e isso nos remete à reflexão anterior de Blanchot (s.d.) a respeito de Foucault, acerca de certo caráter ilusório das apreensões da realidade dita objetiva. A socióloga, ao considerar que há “impropriedades” no livro, revela que a sua expectativa era a de que a obra mostrasse apenas o que ela considera como “realidade”, como “verdade”, algo bastante improvável, ainda que o trabalho de Lins não fosse um romance, mas um testemunho, um relato, um depoimento, um documento. Novamente evocamos as considerações de Blanchot sobre Foucault, para quem “efeitos de verdade” são produzidos pelo discurso, porque a verdade é produzida no interior da linguagem, no ato da palavra. A verdade se dá com e no discurso, pois está dentro da linguagem. Ou seja, a verdade passa a existir, na linguagem literária, no ato da escrita e, nesse sentido, a tentativa de relacioná-la objetivamente a uma verdade anterior é infértil.

É interessante notar, todavia, que “meninos ainda com dente de leite dando tiro nas pessoas” que Zaluar afirma nunca ter existido em Cidade de Deus, isto é, no “cenário real”, representa um dos núcleos mais polêmicos da adaptação do romance para o cinema. É nesse núcleo, inclusive, que acontece uma das cenas mais chocantes do longa-metragem de Fernando Meirelles: o bando de Zé Pequeno encurrala dois garotos de menos de dez anos, pertencentes ao grupo da chamada “caixa baixa”. Apontando sua arma para eles, Zé Pequeno ordena que escolham se vão querer levar um tiro no pé ou na mão. O garoto mais novo, visivelmente e verdadeiramente apavorado, chorando desesperadamente, escolhe o pé e leva o tiro. Não satisfeito, Zé Pequeno ainda pede para que Filé com Fritas, garoto de dez anos que anda com seu bando, escolha um dos garotos menores para matar. Hesitante, Filé com Fritas mata um dos garotos e é parabenizado pelo grupo de Zé Pequeno (figuras 10 a 18, anexo 2).

Outra cena marcante do filme, cuja foto estampa uma das capas da segunda edição do romance, é Dadinho segurando uma arma, com o semblante marcado por uma expressão de júbilo, depois de provocar, por puro prazer, uma chacina dentro de um motel, matando pessoas a esmo e sorrindo enquanto o faz (figura 19, anexo 2). No romance, o narrador verbaliza a

vontade que o menino tem de “aleijar, roubar, matar um zé ninguém qualquer” (p. 73), ainda que, até este momento, ele ainda não o tenha feito. De fato, como enfatiza Zaluar, o personagem é construído de modo a dar a entender que sua maldade é inata.

Os diretores Meirelles e Lund perceberam que, ao mostrar crianças muito jovens praticando atos de extrema violência poderiam agregar à sua narrativa um efeito de perplexidade, e “carregaram nas tintas”, por assim dizer, na biografia de Dadinho (ou Zé Pequeno). A frase de Zaluar também chama a atenção: “é muito sério porque cria uma imagem sobre as crianças que vivem nesses locais que não é verdadeira”, já que tem ligação direta com as reflexões acerca dos limites éticos da representação da violência. Essa concepção se baseia na crença ou fé no poder da literatura e da arte em interferir no mundo real, ainda que façam uso de sistemáticas difíceis de serem apreendidas. O artista teria, então, a responsabilidade sobre o potencial de interferência no mundo que a sua arte, imanentemente, carrega. Essa concepção tem relação com o exposto por Camus (1957) em seu discurso no prêmio Nobel: numa época de catástrofe, o ofício do escritor só se justifica se for norteador pelos compromissos da verdade e da liberdade. Isto é, o escritor não deve se recusar a mentir sobre o que sabe e deve sempre resistir à opressão.

Ainda a respeito do longa-metragem, é interessante perceber, na entrevista de um dos seus roteiristas, Bráulio Montovani, à **Folha de São Paulo**, em 30 de agosto de 2002, que questões éticas não foram uma preocupação da equipe de criação. Ele afirma: “Não sei se é uma falha ou uma característica, mas não me lembro de termos grandes debates éticos ou morais na elaboração do roteiro. Tínhamos outro tipo de questionamento, que era como encontrar o ponto de vista do livro”.

A assumida ausência de um debate ético na elaboração do roteiro do filme reverbera decisivamente em seus demais aspectos cinematográficos. Não haver nenhuma preocupação acerca dos limites e possibilidades da representação da violência, implica, no longa-metragem, que ela seja representada de forma atraente, catártica, quase divertida. É o caso, por exemplo, da sequência em que Dadinho mata Marreco (que, no filme, é irmão

de Busca-pé). À época, Dadinho não devia ter mais do que oito anos. Após matar Marreco, a câmera assume o ponto de vista da vítima e mostra Dadinho atirando, em diferentes momentos e situações de sua vida, enquanto o volume do *funk* vai aumentando até chegar ao seu ápice: quando o bandido, sorrindo, com dezoito anos e acompanhado de seu amigo Bené, atira para cima. A fotografia publicitária, a edição dinâmica e a trilha sonora em crescente causam efeito de catarse; o resultado final dificilmente pode ser relacionado com sentimentos de repulsa ou horror. Ou seja, a irrepresentabilidade de algo tão horrível – uma criança de arma em punho, assassinando pessoas – não é colocada em questão. O horror é plenamente representável e, ainda mais, pode resultar em uma cena agradável, passível de causar deleite estético.

2.3 Realismo em mutação

Tânia Pellegrini observa que a literatura brasileira contemporânea revisita alguns de seus cânones estabelecidos, transformando seu uso e função. Um deles é o realismo, escola que tira seus temas da matéria social. Novas formas de realismo vão emergindo no Brasil e são frequentemente elaboradas sobre as estruturas da violência, atendendo às peculiaridades da experiência contemporânea. Segundo a autora,

não há como negar a presença ainda de condições sociais bastante semelhantes àsquelas do "mundo hostil" do qual surgiu o realismo, tornando o problema da representação menos simples do que parece. Nesse longo percurso, a violência caminhou *pari passu*, constituindo-se não apenas como dado para a compreensão da própria dinâmica social brasileira, mas também como representação, nutrindo a movimentação específica da produção cultural e literária (PELLEGRINI, 2012).

Ainda segundo Pellegrini (2012), a crítica tem utilizado termos como “desintegração”, “desordenação”, “desterritorialização”, “descentralização”, “desrealização” para abarcar o que ela chama de “alardeada multiplicidade de tendências temáticas e formais da prosa contemporânea”. O prefixo “des”

indica uma destruição de tudo que é sólido nesse contexto e acaba por engendrar os “escombros do real”. A violência tem um papel essencial no engendramento desses escombros, sendo um “dato sintomático das peculiaridades específicas do processo excludente da modernização capitalista que aqui se cumpriu”.

É a partir dos anos 1960 que a violência assume papel efetivo de protagonista de certa ficção brasileira, no contexto da ditadura militar e do avanço da estrutura capitalista e da industrialização. Pellegrini (2004, p. 22) afirma que neste momento há um cenário propício para a “revitalização do realismo e do naturalismo, agora com tintas mais sombrias”. A divisão não seria mais entre “campo” e “cidade”, como indicavam as literaturas sob os rótulos de “urbana” e “regional”, mas entre “centro” e “periferia”, “favela” e “asfalto”, “cidade” e “subúrbio” etc. Dalton Trevisan e Rubem Fonseca são expoentes dessas narrativas “ferozes” (na nomenclatura de Antonio Cândido, 1972) e “brutalistas” (na nomenclatura de Alfredo Bosi, 1977).

Schollhammer (2012) vê na obra de autores contemporâneos como Fernando Bonassi, Luiz Ruffato e Marcelino Freire uma reformulação do compromisso da literatura com a sociedade, que pretende ter força de intervenção na realidade. O movimento estabelecido por estes autores se configura como uma retomada do projeto realista, preocupando-se em interpretar e refletir, frequentemente por meio da escrita de teor testemunhal, sobre a sociedade e seus problemas. Entretanto, apesar de ser a retomada de um movimento realista, trata-se de “um projeto que não aceita necessariamente as estreitas premissas representativas dos realismos históricos” (SCHOLLHAMMER, 2012).

Tânia Pellegrini (2004, p. 22) chama a atenção para um caráter ético trazido por este movimento de retomada do realismo, pois, segundo ela, o objetivo da representação do real, em que frequentemente a violência é protagonista, pode ter caráter de contestação da realidade ou de simples constatação da mesma. Ela afirma:

O que está em jogo nesse novo realismo feroz – neorealismo, hiper-realismo ou ultrarrealismo, como já foi chamado – não é apenas o modo como as coisas são construídas enquanto

linguagem, mas também o *que elas são*; sendo um estilo, esse realismo está funcionalmente ligado a um objetivo cuja referência é concreta; assim, o objetivo da *mimesis* aqui tanto pode ser a indignação, a denúncia, o protesto, a contestação, quanto a constatação desinteressada ou interesseira, e, na pior das hipóteses, cínica.

É problemática a classificação de obras no primeiro grupo, em que o objetivo da *mimesis* é a denúncia, ou no segundo, em que o objetivo é a constatação desinteresseira ou cínica. Como já dissemos, as escritas da violência e sua crítica são difíceis e não raro há casos em que uma leitura se baseia em preconceito estético para classificar uma obra como cínica, desinteressada ou simplesmente ruim.

Cidade de Deus, de forma geral, é bastante irregular neste sentido. Consideramos o excerto sobre o assassinato da mulher grávida de Butucatu, por exemplo, insuficiente para configurar uma crítica ou denúncia da violência que fuja à simples constatação. Todavia, há capítulos e fragmentos, a nosso ver, em que há ressimbolização mais eficiente da violência, em que o texto atinge maior alcance.

Considerações de Antonio Candido (1993, p. 123) a respeito do realismo podem nos ajudar em análise deste âmbito. O crítico considera a descrição do “pormenor” um dos pressupostos em que se baseia o realismo, sendo que a visão realista supõe “(1) a multiplicação do pormenor, (2) a sua especificação progressiva e (3) o registro de suas alterações no tempo”. Ele afirma, ainda, que

os textos de maior alcance procuram algo mais geral, que pode ser a razão oculta sobre a aparência dos fatos narrados ou das coisas descritas, e pode ser a lei destes fatos na sequência do tempo. Isso leva a uma conclusão paradoxal: que talvez a realidade se encontre mais em elementos que transcendem a aparência dos fatos e coisas descritas do que neles mesmos (CANDIDO, 1993, p. 123).

Há passagens em que Paulo Lins explora o pormenor e o registro de suas alterações no tempo, conforme proposto por Candido, superando a

simples aparência dos fatos narrados (como o útero rasgado e a vagina desconfigurada descritos no assassinato da mulher de Butucatu). São nessas passagens que o texto chega perto de uma realidade mais contundente, de uma representação da violência proposta na *ágora*, que convida à reflexão ao engendrar múltiplos sentidos. Exemplos são duas passagens nas quais os personagens Busca-pé e Barbantinho estão à beira do rio, e dele começam a emergir corpos de pessoas assassinadas. Na primeira, eles são ainda crianças e estão brincando – a brincadeira é apostar quem retira mais sujeira do rio. O rio, até então, representava um lugar de tranquilidade e diversão, um local onde era possível se lembrar do passado e sonhar com o futuro. Esta tranquilidade foi mudando radicalmente com o passar do tempo, quando ele passa a ser depósito de cadáveres. A água, cuja simbologia maior é a vida, passa a ser depositária da morte, tendo, não raro, aspecto avermelhado:

De repente, a água foi mudando de cor aos olhos da criança. Não era reflexo de aurora, nem de crepúsculo, muito menos de sorvete de morango. Ficaram com as retinas presas na água, era impossível aparar a dor de um corpo que se ia na correnteza na melhor hora da tarde. (...) sem calçar os chinelos, saíram correndo, dando ao vento as lágrimas que tantos olhos prometeram (p. 93).

A atmosfera tranquila em que o rio estava envolvido dá lugar a um rio, quase literalmente, de sangue. A cor do rio, que se avermelha, nada tem de poética (não diz respeito à aurora, ao crepúsculo), e nem de inocente (não diz respeito ao sorvete de morango). A realidade é o corpo desamparado, envolto em sangue, sendo levado pelas águas ante a retina daqueles que estão perdendo suas infâncias. Os corpos dilacerados e anônimos provocam medo e nojo nos meninos, que os observam. Não se trata de um perigo objetivo, pois não há por que o cadáver de um homem ser diferente de outro animal morto; o cadáver em si, para aqueles que sobreviveram, corresponde ao medo. O horror causado pela visão daqueles corpos é tanto que os meninos saem correndo “sem calçar os chinelos”, dando ao vento suas lágrimas.

Na segunda passagem, Barbantinho e Busca-pé são adolescentes e fumam maconha à beira do rio:

A vermelhidão precedera um corpo humano morto. O cinza daquele dia intensificou-se de maneira apreensiva. Vermelhidão esparramando-se na correnteza, mais um cadáver. As nuvens apagaram as montanhas por completo. Vermelhidão, outro presunto brotou na curva do rio com um guaiamum devorando as suas tripas. A chuva fina virou tempestade. Vermelhidão, novamente seguida de defunto. Sangue diluindo-se em água podre acompanhado de mais um corpo trajando calça Lee, tênis Adidas e sanguessugas sugando o líquido encarnado, e ainda quente. Busca-pé e Barbantinho foram para casa em passos obtusos, sem darem lágrimas ao vento como daquela vez quando ainda eram crianças (p. 54).

Aqui, a cena é ainda mais cruel. Os corpos humanos que emergem do rio não são mais corpos, mas “presuntos” e “cadáveres”. Sua dilaceração é maior que na primeira passagem: estão sendo devorados por guaiamuns e sanguessugas. A descrição – “trajando calça Lee, tênis Adidas” – acentua o caráter anônimo daquelas pessoas cujas vidas foram interrompidas pela violência. É a intensificação de um pormenor, conforme enfatiza Candido, que aproxima mais o texto do real. Entretanto, apesar de a cena ter sido pintada pelo narrador de forma a tentar causar um impacto ainda maior do que a primeira, o efeito que causa, em Barbantinho e Busca-pé, é o contrário. Desta vez, eles não choram, não só por não serem mais crianças, mas também porque foram submetidos constantemente à exposição de cenários semelhantes, nos quais cadáveres anônimos e conhecidos fazem parte do cotidiano de quase guerra.

A intensificação das cores no cenário descrito pelo narrador visa a mostrar este distanciamento dos personagens com aquela cena que, apesar de causar horror, tornou-se banal. Os cadáveres passaram a ser, para os meninos, “animais mortos”, incapazes de causar choro ou empatia, lhes causando apenas vontade de se distanciarem rapidamente da cena, o que é indicado por seus “passos obtusos”.

Mesmo que seja possível apontar em ambas as passagens certos clichês literários (a cor da aurora, o sorvete de morango, as lágrimas ao vento) – o que pode comprometer sua fruição como texto poético –, consideramos que a violência nessas passagens tem caráter mais polissêmico, possibilita

diferentes caminhos de leitura, inclusive por estabelecer relações com o espaço e o tempo. A intensificação da violência e a desumanização dos personagens são demonstradas por meio do registro das alterações do rio através do tempo e da exploração dos pormenores dessas alterações, durante os anos em que Barbantinho e Busca-pé perderam suas infâncias. A empatia pelos personagens nos chama para a reflexão a respeito dos efeitos e significados da exposição de duas crianças a um cenário tão violento.

2.4 A “visão de dentro”: efeitos do real em *Cidade de Deus*

A hipótese de **Cidade de Deus** operar uma “visão de dentro”, inédita em nossa produção cultural, foi colocada desde o início pela sua fortuna crítica, e também foi apropriada pelo autor de sua adaptação audiovisual, o diretor Fernando Meirelles. O termo “visão de dentro” se refere tanto a um espaço específico, o bairro Cidade de Deus, como a algo mais amplo, uma parcela da população excluída da produção cultural e intelectual brasileira. Os aspectos e procedimentos para a construção dessa “visão de dentro” são também extraliterários. Por isso, entendemos como incompleta uma análise ou crítica da obra que não a considere um fenômeno da indústria cultural. Tais aspectos e procedimentos têm em comum o fato de que aproximam ou, ao menos, provocam a sensação de aproximação da obra com aquilo que acreditamos ser o real.

Consideramos que três características assumem protagonismo nessa elaboração da “visão de dentro”: (1) o contexto do lançamento da obra e a posição política do autor; (2) o detalhamento na descrição do espaço, dos hábitos e da linguagem dos personagens; e (3) os procedimentos utilizados pelo narrador para assumir papel de espectador interno no romance.

A primeira característica (o contexto do lançamento da obra e a posição política do autor) foi explorada no primeiro capítulo. O lançamento do livro foi marcado pela insistência na exploração da trajetória pessoal de Paulo Lins, o que gerou certas questões críticas. Um exemplo desta exploração é a

informação que encontramos na quarta capa da primeira edição, de 1997, onde se lê: “Surpreendente romance de estreia, escrito num ritmo sem trégua que envolve e carrega o leitor, por alguém que cresceu junto com o inferno que descreve”. Tal apresentação da obra contamina a leitura, uma vez que já se sabe de antemão que os responsáveis pelo lançamento e pela apresentação daquele produto (que, neste contexto mais amplo, não é só o autor, mas também a editora e a academia, nas figuras de Roberto Schwarz e de Alba Zaluar) legitimam seu caráter testemunhal, contribuindo para o efeito de interioridade do ponto de vista.

Podemos deslocar essa característica do romance também para a esfera ética, visto que ela levanta questões de representatividade. Paulo Lins foi legitimado, por sua posição política, pela academia e pelo meio editorial como alguém autorizado a falar por um conjunto de pessoas marginalizadas. Esta legitimação tem relação com o fato de os estudos literários estarem se dedicando cada vez mais às dificuldades ligadas ao lugar da fala, da mesma forma que o mercado editorial tem dado mais espaço ao autor como pessoa pública. A nosso ver, há alguns paradoxos neste processo, pois Paulo Lins, indivíduo com trajetória marcada pela marginalização, encontra, nos próprios dispositivos que o marginalizaram, a legitimação para falar sobre sua situação e, mais ainda, para ser porta-voz de outros indivíduos que também habitam espaços de exclusão. Se o autor é alguém que fala no lugar do outro, podemos indagar quem é este outro e, principalmente, o que o seu silêncio esconde.

Não negamos que Paulo Lins tenha tal representatividade. Entretanto, consideramos importante problematizá-la, pois o seu não questionamento pode servir de combustível para distorções como a que encontramos na fala de Fernando Meirelles (2012), quando afirma que, após o seu filme, o “universo dos excluídos urbanos começou a ter voz no país”.

A segunda característica (o detalhamento na descrição do espaço, dos hábitos e da linguagem dos personagens) se refere a procedimentos internos utilizados pelo autor no corpo da linguagem para aproximar o relatado do real e, de certa forma, confirmar a legitimidade inferida por sua posição política. A exclusão de certos espaços (como favelas, cadeias, subúrbios, hospícios etc) é

configurada não apenas em sua dimensão física, como também representativa. Esses espaços não encontram representatividade significativa nos debates político, cultural e intelectual. Quando encontram, isso se dá especialmente por meio das manifestações artísticas e da mídia, que, muitas vezes, fazem-no de forma estereotipada. Por conta disso, resulta que a descrição verossímil e pormenorizada de um local “desconhecido”, assim como o emprego de uma linguagem coloquial muitas vezes irreconhecível pelas camadas dominantes trazem força e vitalidade surpreendentes ao texto, concretizando em sua estrutura o universo representado e, ainda, jogando luz ao arquivo linguístico e cultural de uma coletividade abafada.

Além disso, segundo Patrocínio (2006, p. 56), há um imbricamento decisivo entre a linguagem utilizada em **Cidade de Deus** e a violência. Esta última não está apenas no plano temático da obra, mas também na violação da norma culta. Segundo o crítico, a linguagem tanto reforça a verossimilhança e joga luz sobre uma coletividade que vive na sombra, como impõe uma violência inesperada em passagens tensas e oferece ao leitor uma inserção na favela Cidade de Deus. Como exemplo da força da linguagem empregada por Lins, Patrocínio (2006, p.103-104) destaca o seguinte trecho do romance:

Cumpádi, é o seguinte: há muito tempo tu arruma um pichulé maneiro em cima da rapaziada, morou? Tem um samango lá do Quinto Setor que mandou um catatau pra gente dizendo que mandava uma caixa de bala pra gente na metade do preço da tua, tá sabendo? Isso quer dizer que tu arruma o dobro que tinha que arrumar. Então dessa vez eu vou segurar os ferros na mão grande.

Essa fala popular viva é composta pelo léxico (gírias, termos, apelidos) e pela gramática fora do padrão da norma culta. Há também a inserção, pela voz do narrador, por meio de aforismos, de ideias do senso comum daquela coletividade, como na seguinte passagem:

Cunha foi até a cozinha, apanhou o branco, avisou ao parceiro que ia botar mais uma rapa para cheirarem, ele mesmo preparou as carreiras. Novamente argumentou sobre a atitude do intruso. Malandro que é malandro tem que saber chegar e saber sair, esperar a hora certa para tomar as atitudes. Esse negócio de ficar embarreirando a brizola dos outros é coisa de zé-mané. Talvez ele tenha deixado a brizola cair no chão só

para tirar onda, saíra dizendo por aí que foi lá, bebeu, fumou, cheirou e ainda jogou fora a brizola dos otários (p. 119-8).

O excerto não evidencia apenas o modo de falar daquele que é representado (“apanhou o branco, avisou ao parceiro que ia botar mais uma rapa para cheirarem”), mas também todo o *modus operandi* de uma parcela daquela população, formada pelos “bichos-soltos”, os que praticam o crime. Eles possuem seus próprios códigos de conduta, como explicitado na fala: “Esse negócio de ficar embarreirando a brizola dos outros é coisa de zé-mané”. A descrição de tais hábitos, desconhecidos pela parcela da sociedade brasileira que tem espaço no debate intelectual e cultural, feita em linguagem coloquial quase dialética, reforça a verossimilhança e a força documental da obra.

Esses procedimentos podem entrar em paralelo com o que ocorria desde o início do regionalismo brasileiro, quando alguns escritores expressavam a tentativa de aproximar a linguagem culta da linguagem do sertão, de certa vida rural ainda resistente aos modos de ser da sociedade burguesa. Bosi (1977, p. 11) afirma que

(...) desde esses passos iniciais do nosso regionalismo, ficava à mostra o descompasso entre o projeto cultural e a realização estética. O convívio só de raro em raro diminuía o intervalo aberto entre as duas linguagens: a dominante, trazida pelo narrador culto, e a dominada, que se reduzia a matéria passiva, pitoresca, pseudofolclórica.

Isto é, havia a vontade de conhecer e expressar a fala rústica do sertão, mas, esteticamente, alguns autores, em vez de se aproximarem dela, erguiam uma parede entre as duas linguagens, aumentando a distância entre o narrador e o sertanejo. Antonio Candido (1972, p. 806), ao descrever o que ele chama, no regionalismo brasileiro, de “tensão existente entre tema e linguagem”, afirma:

O tema rústico puxa para os aspectos exóticos e pitorescos e, através deles, para uma linguagem inculta cheia de peculiaridades locais; mas a convenção normal da literatura, baseada no postulado da inteligibilidade, puxa para uma

linguagem culta e mesmo acadêmica. O Regionalismo deve estabelecer uma relação adequada entre os dois aspectos, e por isso se torna um instrumento poderoso de transformação da língua e de revelação e autoconsciência do país; mas pode ser também fator de artificialidade na língua e de alienação no plano do conhecimento do país.

Candido cita como exemplo do que chama “dualidade estilística” a obra do regionalista Coelho Neto. No discurso indireto (do narrador, do autor) de sua obra, encontramos uma linguagem culta e, na fala dos personagens do sertão, uma linguagem pitoresca, em que Neto procura reproduzir o vocabulário, a sintaxe e o aspecto fônico do homem rústico. Isso causa, segundo Candido, um distanciamento entre o homem da cidade (homem culto, o autor, o narrador) e o do sertão (o personagem), como se o primeiro “estivesse querendo marcar pela dualidade de discursos a diferença de natureza e de posição que o separava do objeto exótico que é o seu personagem” (1999, p. 86). Assim, uma tentativa de aproximação do homem do campo através da linguagem resulta em uma simples reprodução de dialeto.

Em **Cidade de Deus** há algumas passagens em que é possível verificar traços de um descompasso entre o projeto cultural e a realização estética de Lins, como descrito por Bosi e Candido acerca de certo regionalismo brasileiro. É o caso de excertos como este:

Tiraram-no da cama debaixo de coronhadas e levaram-no com os outros dois para a beira do rio.
– Deita aí, deita aí...
– Qualé, Pequeno?... Não faz isso não... Que que a gente fizemo? Pelo amor de Deus! – disse um dos traficantes já defecando, sentindo o corpo todo se apertar no desespero de quem caminha para a morte.
(p. 225)

As diferenças entre o discurso indireto e as falas dos personagens são bastante perceptíveis. O narrador utiliza linguagem culta e até formal (“tiraram-no”, “levaram-no”, “defecando”), ao passo que o personagem, morador da favela, apresenta, além das marcas de oralidade, erros na norma culta que não encontramos no discurso do narrador (“Que que a gente fizemo?”). Pode-se

supor, portanto, que em alguns casos, na obra de Lins, se estabelece uma distância entre a linguagem do intelectual que escreve e a do marginalizado que é descrito, ainda que esta não seja a tônica dominante do romance.

A terceira característica (os procedimentos utilizados pelo narrador para assumir papel de espectador interno no romance) nos remete à clássica ideia bakhtiniana do romance como uma “arena de vozes”. **Cidade de Deus** apresenta o realismo tradicional, com o narrador quase sempre na terceira pessoa. Todavia, várias vozes se intercalam: o discurso jornalístico, o do pesquisador etnográfico, o do estudante de Letras, o da “malandragem”, o do indivíduo iletrado suburbano, o do depoimento, o da rememoração pessoal. Estes dois últimos, que tratam em seu escopo o modo de falar e de ser do suburbano, têm, no personagem Busca-pé, seu principal mediador. O depoimento e a rememoração pessoal ajudam também na construção da “visão de dentro”, uma vez que o narrador se coloca próximo ao objeto narrado, dentro do espaço e do tempo da enunciação, procurando mostrar que não representa uma visão externa daquilo que está sendo enunciado.

Utilizando o recurso da onisciência seletiva múltipla, no qual as ações são descritas alternadamente a partir da perspectiva de diferentes personagens, os dois primeiros fragmentos (Anexo 1) apresentam o narrador que descreve o que Schwarz (1997) chama “as pautas clássicas da vida popular brasileira, em toda a sua graça”: de forma bucólica, Busca-pé e Barbantinho fumam maconha à beira do rio, enquanto fazem planos para o futuro e relembram alegrias do passado. Neste caso, ainda segundo Schwarz, a dupla demonstra que está

Em boa paz e sem susto para a consciência, o pé na ilegalidade convive com a disposição prestativa, a ambição modesta, o respeito aos conselhos de quem sabe, o horário de trabalho, a atualização com o figurino em matéria de saúde, além da proteção de lemanjá.

Apesar de estar gramaticalmente na terceira pessoa, é possível afirmar que o narrador se utiliza de artifícios para se colocar no espaço e no tempo. Misturam-se de forma contínua o olhar de Busca-pé e o olhar do narrador que,

assim como o personagem, se coloca como espectador privilegiado das ações, algumas delas de extrema violência, que acontecem neste espaço. O narrador começa dizendo: “Segundos depois de terem saído daquele casarão mal assombrado, Barbantinho e Busca-pé fumavam um baseado à beira do rio” (p. 11). Após descrever ações dos meninos à beira do rio, o narrador passa a falar sobre o espaço:

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

(...)

Aqui agora uma favela, a neofavela de cimento, armada de becos-bocas, sinistros-silêncios, com gritos-desesperos no correr das vielas e na indecisão das encruzilhadas. (p. 17).

(...)

Por dia, durante uma semana, chegavam de trinta a cinquenta mudanças, do pessoal que trazia no rosto e nos móveis as marcas das enchentes. (...) Em seguida, moradores de várias favelas e da Baixada Fluminense chegavam para habitar o novo bairro, formado por casinhas fileiradas brancas, rosas e azuis (p. 18).

O narrador explora fronteiras discursivas ao realizar um movimento constante de se colocar e se retirar da narrativa. Coloca-se quando diz: “a vida *aqui* era outra” ou “*aqui* agora uma favela” e se retira quando descreve como se deu o início da favela Cidade de Deus, de forma quase jornalística: “Em seguida, moradores de várias favelas e da Baixada Fluminense chegavam para habitar o novo bairro”. Entretanto, a nosso ver, o narrador procura manter pouca ou nenhuma distância do objeto narrado, buscando demonstrar extrema familiaridade com aquilo que narra, aumentando a sensação de uma visão interna daquele espaço.

Capítulo 3 – Trauma, testemunho e melancolia: desafios contemporâneos

3.1 O trauma e o testemunho na literatura

As categorias de trauma e testemunho vêm ganhando força nos estudos literários, especialmente nas escritas da violência. Na concepção de Freud (1996, p. 243), o trauma representa para o sujeito uma fixação em um determinado evento ou em uma determinada parte do passado, que não pôde ser assimilada enquanto ocorria, de modo que o sujeito se aliena do presente e do futuro. Ele torna-se incapaz de organizar o presente devido a uma experiência ocorrida de forma excessivamente intensa. Freud (1996, p. 243) destaca a repetição constante pelo sujeito traumatizado da cena que o traumatizou, pois, o indivíduo, por não conseguir reorganizar sua experiência ou assimilá-la de modo completo, se vê voltando a ela constantemente de forma obsessiva. Esse retorno causa o deslocamento do sujeito do real.

Apesar de o trauma estar calcado na existência de um sujeito, ele pode ser também coletivo, quando uma situação traumática atinge um grupo de pessoas durante um determinado período. Exemplo clássico é o *Shoah*. No contexto brasileiro, Renato Janine Ribeiro (1999, p. 11) elaborou um paradigma de entendimento da história brasileira, pautado na noção de trauma coletivo, no qual temos duas grandes vivências coletivas de violência extensa: o processo colonial e a escravidão. Podemos somar a essas duas experiências históricas caracterizadas como oficialmente regimes autoritários: o Estado Novo e a ditadura comandada pelo governo militar a partir da década de 1960. Devemos lembrar, ainda, que a sociedade brasileira moderna foi construída sobre a dor de uma civilização dizimada, a indígena. Sob esta perspectiva, nossa sociedade se formou calcada na agressão, na submissão e na falta de senso de coletividade. A dor resultante de tais traumas não foi superada e resultou na nossa tolerância a níveis extremos de violência, que resiste às tentativas de mudança.

Todavia, na modernidade, o evento que causa o trauma já não é necessariamente delimitado de forma precisa. O próprio estar no mundo se

apresenta como trauma. Segundo Schollhammer (2011, p. 87), “mesmo vivendo em um presente pleno de acontecimentos históricos, o contemporâneo produz a sensação de estarmos diante de um futuro incerto e ameaçador que de alguma maneira já se instalou”. As catástrofes do século XX alteraram a percepção de tempo do homem moderno e o fez não mais se dirigir ao futuro, mas, como o Anjo da História de Benjamin (1987, p. 230), a se voltar sempre em direção à catástrofe que interrompeu seu passado. Ao voltar seu interesse para o passado, o homem procura reconstruí-lo por meio de uma busca na memória coletiva e individual, em que não mais se distingue o que de fato aconteceu ou o que foi criado pela imaginação, pois os efeitos reais e fantasmagóricos são, na perspectiva do trauma, os mesmos.

Hal Foster (2014, p. 184) entende a modernidade tardia como uma experiência fundamental de choque, marcada por uma catástrofe decisiva, em que o trauma emerge como a metáfora para a sua compreensão. O crítico apresenta a expressão “realismo traumático” para indicar uma tendência da arte contemporânea em representar o realismo extremo como um evento de trauma, frequentemente ligado a temas cruéis, violentos e abjetos. Tal realismo não está, como o realismo clássico, calcado na representação mimética. A arte é proposta como um caminho, um meio para o encontro impossível com o real. Este resiste à simbolização: ele não pode ser definido nem representado, e sua simples existência causa angústia e trauma. Encontra-se aí a paradoxalidade da proposta de Foster, pois afirma que a arte representa um caminho para o encontro com o real por meio do simbólico e do imaginário, e ao mesmo tempo em que este encontro é impossível.

O realismo extremo, na visão de Foster, estaria tentando “expressar o inexprimível, presentificar o irrepresentável, indo em direção ao mais repugnante da nossa realidade em que a eficiência da experiência se evidencia na impossibilidade da representação” (OLINTO, SCHOOLHAMMER, 2011, p. 83). Este realismo traumático procura tentar reproduzir o trauma essencial, no limite da representação, à beira do inarticulável, pois a verdade está depositada em uma experiência fora de alcance.

Com o conceito de realismo traumático, Foster apresenta uma nova perspectiva tanto ao realismo histórico, calcado na verossimilhança e objetividade científica, quanto ao novo realismo de Brecht, que evoca uma noção de real com certa demanda de realidade como referência. Não há possibilidades de representação do real, pois o real é impossível. Trata-se de

Uma derrota do espírito diante do sensível em sua materialidade mais baixa, degradada, repulsiva, violenta e terrível da possível experiência humana. Visto nesta perspectiva, o realismo traumático de Foster certamente se identifica com uma arte ou literatura que radicalizam o efeito chocante e que, ao ativar o poder estético negativo, se propõem a romper a anestesia cultural da realidade espetacular, propondo um choque do real, que já não pode ser integrado ou absorvido no próprio espetáculo (SCHOOLHAMMER, 2011, p. 85).

Considerando a proposta de Foster em uma perspectiva mais ampla, pode-se compreender a cultura ocidental contemporânea como uma espécie de “cultura de trauma”. Isso traz, segundo Foster, um renascimento do autor como figura de autoridade, pois o trauma é tratado como acontecimento que garante o sujeito. A dimensão autobiográfica, o testemunho, que envolve processos íntimos de dor, medo e melancolia, ganha, então, uma nova autoridade.

Foster (2014, p. 185) afirma ainda que o homem contemporâneo tem uma “fascinação” pelo trauma. Ele propõe que essa fascinação pode ter como origem um sentimento de insatisfação geral com o “modelo textual da cultura assim como com a visão convencional da realidade” e, ainda, com outras forças intensas como: “doenças invasivas e morte, pobreza sistemática e crimes, a destruição do estado de bem-estar social, quebra do contrato social”. Tal fascinação resulta no fato de que, para muitas pessoas, a verdade só pode estar em temas traumáticos ou abjetos. Assim, na cultura artística, teórica ou popular, há a tendência a sempre redefinir a experiência do trauma, seja ele coletivo, seja individual.

O testemunho é a narração não do evento traumático em si, mas de sua própria incapacidade de representação, devido à resistência de compreensão do evento pelo sujeito. No testemunho, o sujeito, por meio da linguagem, busca

dar limites àquilo que não encontrou compreensão no ato de sua recepção. Segundo Seligmann-Silva (2008, p. 04), a “era das catástrofes” é caracterizada pelo protagonismo, na História, não dos heróis ou dos grandes feitos, mas das narrativas de “rupturas e derrotas”. Neste âmbito, a era das catástrofes se configura também como a “era dos testemunhos”, pois o teor testemunhal é essencial na narrativa pelo ponto de vista dos vencidos, e não dos vencedores.

No campo dos estudos literários, a modernidade, calcada na ideia de trauma e do reconhecimento do testemunho como chave para a narrativa histórica, leva ao revisionismo tanto das fronteiras entre o factual e a ficção como do conceito de realismo, pois não estamos no campo do entendimento da representação com o sentido da mimese aristotélica. Seligmann-Silva (2008, p. 06) afirma que a face testemunhal que vem à tona na literatura do século XX faz com que toda sua história (a da literatura) seja revista a partir do seu compromisso com o real. Entretanto, este real não pode ser confundido com a realidade tal como pressuposta nos romances realistas e naturalistas, visto que, na experiência traumática, o discurso é construído no espaço de embate entre os efeitos do trauma e os fatos realmente ocorridos.

O discurso de teor testemunhal imbrica ética e estética de forma decisiva, pois supõe um enunciado representativo de uma área, período ou situação traumática que, por sua natureza problemática, exige extremo cuidado e honestidade em sua representação. As escritas de testemunho constroem a memória não só dos sobreviventes, que ficaram para contar a história, mas também dos que não sobreviveram; assim, há sempre no horizonte da escritura testemunhal a possibilidade de ela se configurar como uma apropriação indevida da dor individual ou coletiva em nome de um projeto estético.

A literatura de testemunho, segundo Seligmann-Silva (2008, p. 06), pode ser percebida na contemporaneidade em dois grandes campos de discurso: um europeu e norte-americano e outro latino-americano, a partir da experiência histórica e literária dessas duas regiões geopolíticas. No primeiro campo, o trabalho de memória é baseado na Segunda Guerra Mundial e no *Shoah*, sendo a obra de Primo Levi seu paradigma fundamental, enquanto no segundo campo, o trabalho de memória é baseado principalmente nas experiências

ditatoriais e de exploração econômica e repressão às minorias. O *testimonio* na América Latina configurou-se como gênero literário e ganhou legitimidade após o centro cultural Casa de Las Américas, em Cuba, criar em 1970 o prêmio de literatura “Premio Testimonio Casa de las Américas”. Algumas características podem ser apontadas para descrever o gênero *testimonio* em sua forma clássica: é contado em primeira pessoa, e o narrador é também protagonista; é não fictício e sua unidade narrativa tende a ser uma vivência particularmente significativa; é bastante marcado pela oralidade (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 12).

O romance **Cidade de Deus** não pode ser considerado um *testimonio* na maneira como o gênero é caracterizado nos estudos literários latino-americanos. Todavia, os conceitos de trauma e testemunho podem ser empregados em determinados vieses de análise e crítica da obra de Lins se considerarmos que, nas literaturas de minorias, a ideia do testemunho traz possibilidades de respostas às novas problemáticas relacionadas à voz de coletividades excluídas. Consideramos também o fato de o romance ser produto tanto do século XX, que é marcado pelas catástrofes, como da sociedade brasileira, que tem na violência, muitas vezes sistemática e legitimada pelo poder do Estado, um de seus mais marcantes fatores constitutivos. Tais aspectos são potencialmente criadores de traumas coletivos e individuais, e tentativas de organização e entendimento de tais traumas podem estar impressas no romance de Lins.

As primeiras páginas (anexo 1) de **Cidade de Deus** trazem a narração de situações banais e simplórias da vida de dois adolescentes na comunidade. O excerto termina com um acidente de bicicleta sem gravidade, momento em que o narrador muda de terceira para primeira pessoa ao evocar o “eu”:

Repetiu a façanha várias vezes para delírio dos espectadores. Seus olhos lacrimejavam devido à velocidade, mas não desistiu de bancar o piloto. Tamanha foi sua empolgação que desceu novamente, aumentando a velocidade com dez pedaladas. Não prestou: passou num buraco, perdeu a direção e foi perna para o alto; nariz ensangüentado; corpo ralando no barro, poeira entrando nos olhos... Mas o assunto aqui é o crime, eu vim aqui por isso... (p. 22)

Com a mudança repentina de pessoa e de tom, o narrador procura demonstrar certa incapacidade de falar de outras coisas que não o crime, a violência, a morte. O narrador começa a história descrevendo Busca-pé e Barbantinho nadando, brincando, andando de bicicleta, mergulhando no rio, enfim, como aponta Roberto Schwarz (1997), “em boa paz e sem susto para a consciência”. Todavia, logo o narrador corrige a si mesmo (“Mas o assunto aqui é crime, eu vim aqui pra isso...”), pois o que o levou a escrever foi exatamente o contrário da “boa paz” que impera nestas primeiras páginas. Ginzburg (2008, p. 64) afirma:

O estudo do testemunho exige uma concepção da linguagem como campo associado ao trauma. A escrita não é aqui lugar dedicado ao ócio ou ao comportamento lúdico, mas ao contato com o sofrimento e seus fundamentos, por mais que sejam muitas vezes obscuros e repugnantes.

Destarte, o narrador utiliza o procedimento da mudança repentina de pessoa, assim como o artifício da mudança de tom e assunto para imprimir no texto o efeito de teor testemunhal. Ele muda o foco narrativo para mostrar que, apesar de o romance ser praticamente todo escrito em terceira pessoa, há um sujeito que “veio para falar” sobre algo que testemunhou. E, por ser um testemunho, este “algo” não pode ser composto de “boa paz” ou, nas palavras de Ginzburg, dedicado “ao ócio ou ao comportamento lúdico”. Ele deve ser espaço de contato com o “sofrimento e seus fundamentos”, neste caso, com o crime e a violência extrema.

Entretanto, as opções narrativas que contribuem para a construção de um narrador representativo do sujeito traumatizado são poucas. A título de comparação, observemos a análise que Jayme Alberto da Costa Pinto Jr. (2008) faz do narrador no livro **Em câmera lenta**, de Renato Tapajós (1997). Tapajós é jornalista e cineasta e esteve envolvido com grupos de oposição ao governo militar na década de 1960, tendo sido preso e torturado pelos militares. Pinto Jr. evoca o conceito de “narrador suspeito” cunhado por Regina Dalcastagnè (2005) para se referir ao narrador da obra de Tapajós, que demonstra colocar no ato de narrar um imenso esforço e, ainda assim, deixa

explícita a sua incompetência em expressar exatamente o que quer. Tal efeito, segundo Pinto Jr. (2008), é resultado de procedimentos como:

a repetição de termos, emprego de frases longas, ausência de parágrafos na função de delimitadores do fluxo narrativo e utilização de pronomes pessoais – ele, eles, ela, elas – para se referir aos personagens mobilizam a atenção do leitor, que é convocado a intervir como coautor para preencher as indeterminações de uma realidade que é retratada da forma processual e conflitiva com que se apresenta, e que se dá a conhecer sempre de maneira inconclusa, fragmentária, pela falta.

O narrador, em **Em câmera lenta**, narra de maneira conflitiva, e a narrativa é caracterizada pela fragmentação que resulta na falta. Já o narrador de **Cidade de Deus** é tradicional no sentido em que tem onisciência e acesso a uma visão total de todas as ações em curso. Ele apresenta sua versão dos fatos e não deixa muitos espaços para dúvidas. Apesar de a narrativa de Lins ser também fragmentária, seus fragmentos não ficam inconclusos, eles se encontram e se fecham de maneira a formar um ciclo completo. Não há fio narrativo que não encontre desfecho dentro da macronarrativa – e este desfecho é, em geral, a morte de um dos envolvidos na ação. O narrador não se configura, portanto, como sujeito traumatizado, com incapacidade de organização. Ele não se vale de procedimentos que poderiam nos levar a duvidar do que ele mostra, como faz o “narrador suspeito” de Dalcastagné (2005).

Tal configuração de narrador, que poderia ser considerado um defeito do romance é, a nosso ver, um procedimento eticamente favorável à obra de Lins. Esteticamente, a construção do narrador suspeito de **Em câmera lenta** é mais interessante na medida em que se mostra mais desafiadora para o leitor, ao deixar intervalos que exigem sua participação. Entretanto, o narrador em **Cidade de Deus** não poderia se configurar como indivíduo traumatizado, pois Lins, apesar de ter vivido no bairro que dá nome ao livro, não sofreu o trauma da violência extrema que descreve insistentemente em seu livro. Como afirma Patrocínio (2006, p. 48):

Vale ressaltar que mesmo inserido no bairro romanceado, o autor [Lins] está excluído do cotidiano focalizado pela narrativa: o crime. É criada uma narração diversa, quem narra está posicionado numa fronteira, entre o cotidiano dos criminosos e a socialização dos outros moradores não pertencentes ao mundo do crime. Dessa forma, não é possível observar em Paulo Lins a criação de um relato estreitamente testemunhal. O que é narrado é fruto da observação de um ponto distinto das ações criminosas. Todavia, podemos perceber que o próprio autor tende a se apresentar como objeto do espaço narrado, como conhecedor das regras do tráfico de drogas e do cotidiano dos bandidos. Dessa forma, mesmo sendo graduado em Letras, ex-auxiliar de pesquisa de uma renomada antropóloga e poeta; Paulo Lins utiliza sua identidade de ex-morador de uma favela para oferecer maior autenticidade para sua produção.

A pesquisadora Vilma Costa Tavares (2001, p.141-2) também problematiza a questão:

Com relação ao autor, deve-se levar em conta que é um morador do bairro, vizinho e amigo de muitas pessoas que lhe inspiraram os personagens. Teoricamente, está dentro do mesmo espaço físico, que descreve e problematiza em sua narrativa. Entretanto, no recorte que estabelece e privilegia, está fora. Não participa do mundo do crime e do imaginário no qual este se insere. A ele tem acesso pela proximidade e não, propriamente, pela inserção pessoal. (...) Sua posição é de intelectual que estuda as relações sociais, apoiado e subsidiado por instituições como a Antropologia, a Sociologia e a Literatura.

Lins não está inserido no cotidiano do crime e não foi, pessoalmente, vítima da violência extrema que descreve em sua obra. Há uma diferença substancial entre o discurso dos que foram vítimas de uma situação-limite e o discurso daqueles que apenas presenciaram esta situação. Os primeiros frequentemente falham ao tentar elaborar o seu relato (o que demonstra, por exemplo, de forma consciente, o narrador em **Em câmera lenta**), enquanto os segundos conseguem encontrar palavras para descrever e até interpretar o ocorrido.

Consideramos que seria eticamente problemático se o narrador em **Cidade de Deus** descrevesse as situações-limite da obra em primeira pessoa, porque isso poderia resultar em uma apropriação indevida da dor de terceiros.

Ademais, lembremos que muitas das narrativas de extrema violência em **Cidade de Deus** são baseadas em entrevistas para uma pesquisa acadêmica, o que distancia ainda mais a obra do *testimonio*, pois os fatos não foram vividos e muitas vezes nem mesmo testemunhados pelo autor, já tendo passado pelo filtro da linguagem antes de serem representados no livro.

De qualquer maneira, apesar de não possuir a vivência corpórea da violência, Lins viveu a experiência de morar em uma região marginalizada e viu de perto a organização de uma sociedade às margens, onde a presença do Estado se dá apenas por meio da repressão. Essa vivência possibilitou que sua obra trouxesse em detalhes os hábitos, espaços e linguagens de uma coletividade abafada, como procuramos demonstrar ao analisar os procedimentos empregados para o efeito de “visão interna” no romance (capítulo 2). A dificuldade de organização na obra pode ser expressa, talvez, na própria dificuldade em dar conta da quantidade de material que Lins tinha em mãos, que resultou, no corpo do texto, na repetição de crimes bárbaros que resulta em redundância, na constante iminência da catástrofe, na acumulação e na fragmentação que muitas vezes torna a obra confusa.

Assim, **Cidade de Deus** apresenta teor testemunhal, mas está longe do *testimonio* clássico latino-americano e, por isso, não apresenta o narrador como sujeito traumatizado. Diferentemente de obras como **Em câmera lenta**, o testemunho no livro de Lins não serve a um arquivamento de memória, a um ajuste de contas com o passado ou à narração de uma história pelo ponto de vista dos vencidos. Trata-se de um desabafamento de uma coletividade do presente, um testemunho do agora, uma tentativa de jogar luz em uma minoria excluída e desletrada para a qual os horizontes não são vastos.

3.2 Violência e melancolia

Segundo Jaime Ginzburg (2012, p. 11), “a violência ganha uma configuração muito peculiar quando aproximada do conceito de melancolia”. Ginzburg se refere à ideia da melancolia relacionada com a de perda, sendo

esta perda causada por um ato violento: a morte de um ente querido, a morte de um grupo de pessoas, o desaparecimento de alguém ou de um grupo de pessoas, o afastamento de um lugar, o distanciamento de um período da vida, como a infância e a juventude. O ato de violência, quando representado esteticamente, pode ou não nos permitir observar e discutir as motivações do agressor, determinar se são duvidosas ou vagas. Permite também a reflexão a respeito do impacto que esse ato de violência causou em outros que tinham conexões afetivas com o agredido. Ginzburg (2012, p. 11) afirma: “Se situarmos a reflexão justamente com ênfase nesses personagens, nos que sofrem com as perdas, temos uma perspectiva instigante de estudo sobre a violência”.

O autor explica que o princípio da empatia (a capacidade de se colocar no lugar do outro) raramente é considerado nas análises da violência na literatura. O impacto da violência na constituição do sujeito é fundamental para uma perspectiva ética. Segundo o crítico:

não interessa apenas o fato de que houve uma morte, isto é, a violência: interessa também seu impacto em alguém que em princípio pode estar ausente, mas cuja vida pode ter sido transformada de modo decisivo, constituindo melancolia (GINZBURG, 2012, p. 13).

Para exemplificar essa perspectiva de análise, que dá ênfase ao impacto causado pelo ato de violência naqueles que não os agredidos, Ginzburg analisa comparativamente três obras clássicas brasileiras: **São Bernardo** (Graciliano Ramos, 1934), **Lavoura Arcaica** (Raduan Nassar, 1975) e **Grande Sertão: Veredas** (Guimarães Rosa, 1978).

O crítico considera a obra de Ramos um texto fundamental para se pensar a violência e destaca uma de suas passagens mais importantes. Paulo Honório, casado com Madalena, é um homem violento, e demonstra isso ao espancar um funcionário de sua fazenda por um motivo qualquer. Madalena, com quem tem uma relação conflituosa, o questiona, indignada, dizendo que sua atitude havia sido horrível e covarde. Paulo Honório não compreende e afirma: “Naquele momento, não supus que um caso tão insignificante pudesse

provocar desavença entre pessoas razoáveis” (RAMOS, 1981, p. 110). A violência para Paulo Honório é tão naturalizada que ele se mostra incapaz de compreender a atitude da mulher. Segundo Ginzburg, ao mostrar que Madalena reage com horror a um espancamento, Ramos introduz um questionamento necessário a respeito da naturalidade da violência e, neste procedimento, o foco narrativo é fator determinante. Paulo Honório é o narrador, o que desafia o leitor a ter senso crítico e desconfiar da forma como ele legitima os próprios atos violentos. Para este processo, o personagem de Madalena é essencial:

O escritor pensa duas perspectivas diferentes sobre a violência, em confronto. Duas valorações, duas abordagens. Trata-se de um recurso muito importante para expor um debate para os anos 1930, tempos nada fáceis de ideologias autoritárias. E o narrador, aquele que nos propõe os acontecimentos, é Paulo Honório. Como leitores, somos desafiados a ter senso crítico para não aderir à abordagem preconceituosa de legitimação da agressão exposta pelo narrador (GINZBURG, 2012, p. 22).

Em **São Bernardo**, a violência causa indignação e choque em Madalena. Seu estado de melancolia e tristeza é tão profundo que ela acaba cometendo suicídio. O foco narrativo, contudo, está em Paulo Honório, e é o estado melancólico dele, após a morte da mulher, que o leitor acompanha. A tristeza causada pela perda de Madalena, por um ato violento (o suicídio), é o que o impulsiona a narrar.

A morte da personagem feminina é ponto comum entre **São Bernardo** e os dois outros romances analisados por Ginzburg: **Lavoura Arcaica** e **Grande Sertão: Veredas**. As mortes de Madalena, Ana e Diadorim trazem componentes não superados aos narradores Paulo Honório, André e Riobaldo. Tais componentes “constituem perspectivas melancólicas nas condições de narração dos romances” (GINZBURG, 2012, p. 60). Ginzburg afirma que os autores dão visibilidade a um sentimento comum de melancolia em suas obras, sentimento cuja narração precisou ser impulsionada pela morte violenta de uma mulher.

O procedimento de relacionar o sentimento de melancolia a atos violentos pode, na literatura, auxiliar num maior engajamento ético da representação da violência. Ao mesmo tempo, pode estimular um questionamento mais aprofundado acerca da questão da violência, no sentido de que não simplesmente a representa, mas a propõe como fator constituinte de um sujeito. O impacto do suicídio de Madalena é fundamental na constituição do sujeito melancólico Paulo Honório que, paradoxalmente, acredita ser a violência algo banal. A composição do personagem e da narração mostra, em **São Bernardo**, que ninguém está imune à melancolia que a violência pode causar, nem Paulo Honório.

As relações entre violência e melancolia, no âmbito da constituição do sujeito, podem ser representadas esteticamente de formas muito distintas dos romances citados por Ginzburg. Ricardo Pinto de Souza (2011, p. 1) analisa uma passagem em **Cidade de Deus**, na qual a experiência do banditismo é caracterizada como “uma forma de melancolia”. A passagem é aquela em que os bandidos Pelé e Pará são mortos pela polícia.

A breve carreira dos bandidos Salgueirinho, Pelé e Pará é apresentada na primeira parte do romance, intitulada “A História de Cabeleira”. Eles são executados pelos policiais Touro e Belzebu, na seguinte passagem:

Os bandidos seguiram a ordem de Belzebu. Novamente o policial e o sargento entreolharam-se. Combinaram tudo ali sem fazer uso de palavra. O primeiro tiro da pistola calibre 45 do sargento atravessou a mão esquerda de Pelé e alojou-se em sua nuca. A rajada da metralhadora de Belzebu rasgou o corpo de Pará. Um pequeno grupo de pessoas tentou socorrê-los, porém Belzebu proibiu com outra rajada de metralhadora, desta vez para o alto. Aproximou-se dos corpos e desfechou os tiros de misericórdia (p. 115).

O narrador, entretanto, não abandona Pelé e Pará após a morte dos bandidos. No fragmento imediatamente posterior, ele volta no tempo, em uma das poucas vezes em que é utilizado o recurso do *flashback*, para contar a história dos dois, narrada de forma direta e rápida:

Pará nasceu com icterícia no agreste pernambucano. Antes dos cinco anos de vida contraiu caxumba, desidratação, catapora, tuberculose e tantas outras doenças que os

familiares passaram a acender vela e colocar em sua mão todas as vezes que revirava os olhos... A medicina o enganou ainda no ventre, porém o bruto resistiu à saga de morrer feto. Chegou ao Rio de Janeiro com doze anos de idade apenas com sua mãe, pois o pai havia sido assassinado a mando do coronel para quem trabalhava por ocasião duma eleição para prefeito e vereadores. (...) O primeiro revólver foi conseguido por intermédio de um homossexual da Zona do Baixo Meretrício com quem fez sexo durante dois anos seguidos (p. 115).

Pelé nasceu no morro do Borel. (...) Sofria quando a mãe mandava-o procurar o pai e esse nem sequer o recebia, alegando não conhecê-lo. O menino foi somente criado pela mãe – o avô materno a expulsou de casa quando engravidou. A patroa fez a mesma coisa. Desesperada, antes mesmo de dar à luz, caiu na prostituição. Tinha amigas prostitutas, foi fácil iniciar-se naquela vida. Em seguida enveredou pelos caminhos do crime, a começar pelos roubos às madames nas feiras da Tijuca. Com o passar do tempo, começou a transportar drogas e armas para os bandidos do morro, esconder cocaína e maconha na vagina para vender na cadeia. Pelé nunca frequentou a escola. Ainda menino já roubava alimentos na feira, batia carteiras dos transeuntes no centro da cidade (p. 116).

Ao contar a trajetória dos dois bandidos quando eles morrem, o narrador mostra suas vidas marcadas fortemente pela violência, pela desestruturação familiar e pela falta de apoio do Estado, sugerindo uma interpretação mais complexa do que o simples maniqueísmo de considerá-los violentos por natureza. Segundo Souza, o procedimento é parte de uma escolha, uma resposta que a narrativa fornece à questão da irrepresentabilidade do sofrimento. Souza (2011, p. 3) afirma que em **Cidade de Deus** está claro que o “momento da morte deve alimentar a palavra, e não o silêncio, e, de fato, é a partir do sofrimento que surge algum tipo de consciência mínima do sentido do vivido”. Não se trata de naturalizar ou legitimar a violência exercida pelo bandido, mas de garantir àquele que morre o direito de contar a sua história, fazendo com que o momento da morte “seja o mesmo da recuperação da memória”.

Com efeito, trata-se de uma estratégia facilmente distinguível no romance, e que tem, segundo Souza (2011, p.5), relação com o que ele denomina de “melancólica dimensão autodestrutiva” de alguns personagens

bandidos em **Cidade de Deus**. Não é questão de estabelecer uma relação de causa e efeito imediata que poderia justificar o comportamento violento dos indivíduos. É claro que há sujeitos que, não obstante terem história de vida sofridas como as de Pelé e Pará, não se enveredam pelo caminho do crime como eles fizeram. Entretanto, ao deixar de ignorar as trajetórias de sucessivas perdas dos dois personagens (perda da mãe, do pai, da família, da infância), Lins nos apresenta, segundo Souza (2011, p. 5), a “possibilidade de entender o bandido literário e a tristeza que o cerca de uma forma distinta de uma moralidade tradicional”.

A tentativa de aproximação dos bandidos por meio da evocação de sua história pregressa pode ter origem em uma vontade genuína de nos aproximar de sua história e causar empatia, complexificando o personagem. Todavia, a nosso ver, a forma como o narrador do romance de Lins faz essa aproximação (enumerando os acontecimentos tristes pregressos da vida do personagem) acaba por resultar em um efeito contrário. O narrador parece descrever alguém que ele não conhece direito, que está longe dele, por não conseguir estabelecer, dentro de uma acumulação de passagens de sua vida, aquele fato (que pode ser mínimo) que realmente poderia nos aproximar de Pelé e Pará. Um personagem pode ser melhor compreendido por meio de lacunas; pode ser mais produtivo o movimento de mostrar e também esconder passagens de sua vida, em vez de tentar abarcá-la completamente em apenas um parágrafo.

Se podemos dizer que existe, em **Cidade de Deus**, um personagem com certa dimensão melancólica, ele é Busca-pé. Possivelmente um alter ego do autor, o adolescente parece ser o único dos personagens que percebe a mudança do espaço físico a que o bairro está constantemente submetido em perspectiva mais profunda. Busca-pé repara na gradativa escassez da fauna e da flora, no aumento do lixo, no crescimento da favela, no avermelhamento do rio não como uma simples evolução do ambiente, mas como a perda da infância e da própria paz, pois a favela se torna cada vez mais violenta com o passar dos anos. Ainda na primeira parte do romance, antes da morte de Cabeleira e da ascensão de Zé Pequeno, Busca-pé é retratado de modo reflexivo ao contemplar a construção de mais um bloco de apartamentos:

Uma semana após a morte de Cabeção, Busca-Pé observava com olhar ligeiramente triste o desempenho dos tratores e pás mecânicas numa área desabitada, atrás dos blocos de apartamentos. Ali fora o local onde mais brincara. Era ao lado do casarão mal-assombrado com piscina, lugar do goiabal, dos pés de jabuticaba e dos abacateiros. A chuva voltara e chorava por Busca-Pé, que, mesmo vendo a destruição das marcas de sua infância, encantava-se com as manobras das máquinas que matavam pés de boldo, dormideiras, onze-horas, ervas-doces e girassóis. Era muito jovem para perceber o quanto de sua infância ia embora levado por pás mecânicas (p.11).

Não podemos afirmar que o personagem de Busca-pé é complexo o suficiente para se constituir como sujeito melancólico. Todavia, podemos ao menos dizer que ele apresenta comportamento melancólico ao perceber que, com a mudança física do espaço em que está inserido, sua infância está sendo deixada para trás. Não só pela chegada do progresso e pelo aumento da população da favela, mas também pela violência galopante que causa mudanças decisivas, como no rio, que antes era lugar de tranquilidade e brincadeiras, e depois se transforma em depósito de cadáveres.

Provavelmente por apresentar essa dimensão pouco mais reflexiva, Busca-pé foi escolhido para ser o narrador e protagonista da adaptação do livro para o cinema. Uma escolha no mínimo curiosa dos diretores e roteiristas, especialmente por representar uma mudança drástica de foco narrativo em relação ao romance, que apresenta estrutura fragmentada e um narrador onisciente em terceira pessoa. No filme, Busca-pé narra em primeira pessoa, com o artifício de uma insistente voz em *off*, o que o coloca em uma improvável posição de quem sabe tudo o que aconteceu durante a narrativa, repleta de personagens, recuos no tempo e reviravoltas. No romance, Busca-pé aparece apenas nas duas primeiras partes, e é vagamente citado na terceira, quando somos informados de que ele conseguiu um emprego de fotógrafo e saiu da Cidade de Deus. No filme, é narrador observador da narrativa do início ao fim, e exerce papel ativo na parte final.

Além da mudança do foco narrativo, da transformação de Busca-pé em sujeito onisciente e da expansão da sua participação na narrativa, o filme acrescenta uma informação absolutamente crucial à construção do personagem Busca-pé: Marreco, um dos bandidos da primeira parte, que junto

com Alicate e Cabeleira formam o Trio Ternura, é apresentado como seu irmão.

No romance, o narrador chega a citar a existência de um “irmão do Busca-pé”, que não ganha nome e aparece algumas poucas vezes, andando de bicicleta com os amigos. No longa-metragem, Busca-pé, logo no início, avisa: “Pra eu contar a história da Cidade de Deus, eu preciso começar por ele [Cabeleira]. Só que pra contar a história do Cabeleira, eu tenho que começar com a história do Trio Ternura”. E esclarece: “Eu nunca ia atrás do meu irmão, Marreco”.

A escolha de transformar Marreco em irmão de Busca-pé pode ter sido feita com o propósito de fornecer mais agilidade à narrativa; justificar o fato de Busca-pé saber tanto a respeito do mundo do crime, do qual não faz parte; fortalecer uma espécie de rede formada pelos muitos personagens da trama, cujas relações são constantemente lembradas e reforçadas. A escolha pode ter sido feita também, mesmo que inconscientemente, para aumentar o caráter maniqueísta que perpassa toda a obra. Os bandidos são apresentados desde o início como bandidos; as crianças que se tornariam criminosos perigosos quando adultos já são indivíduos maus na infância. E desde o início, para o espectador, fica claro em quem ele pode e em quem ele não pode confiar²². Busca-pé e Marreco foram criados pelos mesmos pais, na mesma casa, e tiveram vidas e infâncias parecidas. Entretanto, Marreco se tornou um criminoso, enquanto Busca-pé fez o que pôde para se manter afastado da vida do crime. Nessa relação pode estar implícita a ideia de uma predisposição do indivíduo ao mal, não importa qual tenha sido a sua criação.

Se o Busca-pé de Lins pode ser considerado detentor de uma dimensão melancólica, o mesmo não se pode dizer a respeito do Busca-pé de Meirelles e Lund, por este não demonstrar nem possuir uma relação afetiva com o espaço, nem perceber a importância de sua mudança. O rio, tão presente no livro, um

²² Alba Zaluar (2004) critica o maniqueísmo na adaptação de Meirelles e Lund ao dizer que ela reforça a “teoria do criminoso nato”. Exemplo disso é Dadinho, que depois se tornaria Zé Pequeno, que é apresentado como um assassino cruel desde a mais tenra idade. A cena em que ele, ainda criança, participa de um assalto no motel é emblemática: no romance, ele expressa vontade de matar alguém, mas acaba só por atingir duas pessoas de raspão. No filme, Dadinho é responsável por uma chacina.

dos símbolos da perda de infância do garoto, não possui a mesma presença no longa-metragem.

No filme, uma das primeiras vezes em que vemos Busca-pé ter contato direto com a violência é na ocasião da morte de Cabeleira, sequência bastante forte estética e dramaticamente. O bandido é assassinado pelo policial Touro no meio de Cidade de Deus, enquanto empurra o carro em que pretendia fugir com a namorada grávida. Dentro do carro, ela chora a morte do amado enquanto a música de Cartola serve de fundo musical. Os policiais tratam do corpo do morto com descaso, empurram-lhe as pernas e a cabeça, garotos começam a rodear o cadáver e um senhor aparece com uma máquina fotográfica. Busca-pé aproxima-se e demonstra curiosidade pela máquina fotográfica e pouca atenção dá ao cadáver; diferentemente da reação de tristeza e desamparo que o Busca-pé do romance demonstra ao ver corpos emergindo do rio vermelho. Ele diz, no filme: “Tudo que eu me lembro do dia da morte do Cabeleira é uma confusão de gente e uma máquina fotográfica. Eu cresci parado na ideia de ter uma máquina fotográfica”.

Essa naturalidade com que Busca-pé enfrenta as situações de violência a que é submetido é comum a toda a narrativa do longa-metragem. A certa altura, o próprio personagem resume seus dilemas: “eu continuava virgem, sem namorada e duro”. A situação de extrema violência e barbárie a que estava submetido parece não representar um dos problemas do personagem. Essa naturalidade atinge seu extremo quando Busca-pé narra o assassinato do irmão Marreco, morto por Dadinho, em uma discussão banal: Marreco, maior e mais forte, toma de Dadinho e de Bené o dinheiro que eles traziam em mãos, resultado de assaltos. Dadinho reclama, leva um tapa na cara e, ao fingir que vai dar de presente uma arma a Marreco, atira em seu peito. A cena marca a transformação de Dadinho em verdadeiro assassino. À imagem dele matando Marreco, seguem-se outras imagens do menino atirando e a câmera assumindo o ponto de vista daquele que recebe os tiros. Vemos a criança com a arma em punho, atirando, exibindo um sorriso no rosto, enquanto uma envolvente e dançante trilha de *funk* toca ao fundo.

O instigante é que Busca-pé não demonstra em momento algum que foi impactado, ao menos minimamente, pela morte violenta do irmão. Ou seja, a melancolia relacionada com a perda violenta de uma pessoa querida não é

representada esteticamente de nenhuma forma. O irmão é citado apenas mais uma vez, quando Busca-pé se encontra no mesmo ambiente em que está Zé Pequeno e tem a possibilidade de pegar uma arma que está sobre a mesa e atirar no bandido. "O certo era eu me vingar do assassino do meu irmão", ele diz. Entretanto, nas mais de duas horas de filme, esta é a única vez que o irmão é lembrado.

Na parte final, uma verdadeira guerra entre as gangues de Zé Pequeno e Mané Galinha toma conta da Cidade de Deus. Busca-pé está bem no meio do confronto, tem como objetivo tirar uma foto para ser publicada no **Jornal do Brasil**. O resultado é a morte de dezenas de pessoas, inclusive dos chefes de ambas as gangues. Busca-pé assiste a tudo de perto e consegue inclusive fotografar o assassinato de Zé Pequeno. Porém, nem neste momento, que poderia representar a vingança ou a redenção do herói, que assiste à morte do assassino do seu irmão, Busca-pé cita Marreco. Apenas comenta: "Zé Pequeno nunca mais vai me encher o saco". O filme termina com Barbantinho e Busca-pé comentando a foto do cadáver de Zé Pequeno publicada no jornal, comemorando o fato de Busca-pé ter arranjado trabalho remunerado e de ter finalmente perdido a virgindade com uma jornalista. E nada a respeito do irmão.

Destarte, a construção do protagonista Busca-pé no filme **Cidade de Deus** não considera os princípios da violência e da melancolia como constituintes do sujeito e, a nosso ver, não motiva empatia por parte do leitor e não levanta questionamentos importantes a respeito da violência.

Assim, **Cidade de Deus** pode não trazer as ideias de testemunho, trauma e melancolia da forma em que elas estão sendo empregadas na crítica literária da violência, de forma direta. Entretanto, tais conceitos, operacionalizados a obra de Lins, podem nos ajudar a estabelecer vieses distintos de análises para as representações de violência no romance.

Considerações finais – Viver e representar em tempos de catástrofe

A princípio, ao escolher o romance **Cidade de Deus** como *corpus* desta investigação, ingenuamente não imaginávamos que a crítica e a análise das imagens da violência fossem tão complexas o quanto demonstraram ser no processo da pesquisa. Os objetivos do projeto que resultou neste trabalho se referiam somente à análise de características e procedimentos literários relativos à especificidade do ponto de vista narrativo, seguindo premissas do *close reading*. Mas a violência descrita em **Cidade de Deus** age como uma força que nos impele a analisar o contexto; empurra-nos para um movimento de saída do texto e, obrigatoriamente, para observar as relações entre forma e historicidade.

Assim, durante o processo de pesquisa, novos horizontes teóricos foram surgindo e nos vimos diante de problemáticas relativas à ética, ao real, à catástrofe, ao realismo, ao testemunho, à melancolia, conceitos que poderiam nos auxiliar numa melhor e mais produtiva compreensão do fenômeno que nos propusemos a estudar. Procuramos, então, abordar tais conceitos relacionando-os com o nosso objeto, processo que alterou imensamente a percepção que tínhamos do romance antes de iniciar a pesquisa.

O que sempre nos norteou, e acreditamos que este seja um dispositivo fundamental e comum a todos aqueles que se interessam e se propõem a estudar as escritas da violência, foi o pacifismo como princípio inegociável. Ou seja, a paz é sempre melhor que a guerra e a violência não pode ser, em hipótese alguma, justificada. Destarte, procuramos sempre explorar as questões éticas envolvidas em cada uma das problemáticas abordadas. Por este motivo, achamos apropriado iniciar com o discurso de Camus a respeito das justificativas do ofício do escritor. Como e por que escrever em tempos que muitos chamam de “era das catástrofes”? A resposta de Camus é que só se pode escrever se o compromisso com a liberdade e a verdade estiverem acima de qualquer outro princípio norteador. O ato de escrever envolve um compromisso ético que deve não só nortear as intenções do autor, mas deve estar impresso no texto.

No capítulo 1, por meio do levantamento e do recorte da fortuna crítica sobre o romance **Cidade de Deus** (que nos remeteu, pela importância e pela disponibilidade, a selecionar também parte da fortuna crítica acerca do longa-metragem), percebemos que questões éticas sempre permearam, mesmo que indiretamente, os estudos a seu respeito. Ressaltamos três aspectos do fenômeno que foram os principais desencadeadores de discussões dentro da esfera da ética: (1) a questão da crueza da descrição de cenas de violência, uma das maiores na literatura brasileira, (2) a questão da legitimidade do autor como representante de uma parcela marginalizada da sociedade brasileira e (3) a questão das relações do livro com o real, tendo em vista ele ter sido baseado em uma pesquisa etnográfica realizada na favela.

Procuramos problematizar tais questões no capítulo 2, sem a pretensão, entretanto, de chegarmos a conclusões e considerações definitivas. Em relação ao aspecto (1), a crueza da descrição de cenas de violência, uma das maiores na literatura brasileira, acreditamos ter demonstrado que, a nosso ver, o livro de Paulo Lins é irregular. Em algumas passagens, traz a representação da violência de forma a engendrar múltiplos sentidos; em outras, deixa-se levar pela fruição de um deleite causado pela violência, aproximando-se da estereotipia da mídia sensacionalista e de grande parte dos produtos da indústria cultural. Referente à questão (2), a legitimidade do autor como representante de uma parcela marginalizada da sociedade brasileira, pode-se considerar Paulo Lins um legítimo representante apto a falar por uma coletividade que vive na sombra; entretanto, há de sempre se ter em vista o fato de que, a partir do momento em que o sujeito se apropria dos meios estéticos, ele já não pertence mais à coletividade abafada que pretende representar.

No que diz respeito ao aspecto (3), as relações do livro com o real, procuramos demonstrar que as relações da obra com o real são mais complexas do que aparentam, e, assim, é temerário afirmar que “tudo no livro é real”, como o fez o próprio Paulo Lins (2008). O fato de Lins ter vivido no bairro Cidade de Deus parece autorizar a reivindicação, seja pelo autor, pela editora, pela academia, seja pelos diretores da adaptação cinematográfica (todos aqueles responsáveis pelo “fenômeno” **Cidade de Deus**) de uma característica

testemunhal automática e irrefutável à obra, o que a aproximaria da verdade. Todavia, essa característica pode ser também problematizada no âmbito da ética, pois a representação de uma catástrofe deve levar em consideração a sua própria impossibilidade. Os limites dados àquilo que não admite termos de comparação – como, por exemplo, a guerra travada entre os personagens Mané Galinha e Zé Pequeno na parte final da narrativa e os assassinatos cometidos por crianças representados na obra –, por vezes são extrapolados no livro e, especialmente, no filme.

O capítulo 3 é fruto da leitura de estudos dedicados às escritas da violência em que foram utilizados os conceitos de trauma, testemunho e melancolia. Conceitos que vêm recebendo, nesta atualidade, cada vez mais espaço de discussão na crítica, dado o contexto sócio-histórico, político e econômico no qual estamos inseridos. Nele, chegamos às conclusões de que **Cidade de Deus**, apesar de possuir certo teor testemunhal, não pode ser considerado um *testimonio* à maneira latino-americana, entre outras razões, pelo fato de não constituir um narrador hesitante e vítima direta de situações traumatizantes. No que diz respeito às relações entre literatura e melancolia, demonstramos um aspecto desfavorável à construção do personagem Buscapé no longa-metragem de Fernando Meirelles e Kátia Lund: o fato de ele ser irmão de Marreco, brutalmente assassinado por Dadinho. Buscapé, no filme, não apresenta nenhuma melancolia relacionada com a perda traumática do irmão. Tal fato leva a representação para a esfera da ética, em virtude de pormenorizar a importância da violência e seu potencial traumatizante na vida do indivíduo.

As reflexões empreendidas nesses capítulos nos sugerem possibilidades de expandi-las em pesquisas futuras, dada a complexidade do tema – violência. Consideramos que uma abertura que favorecem, por exemplo, é a da perspectiva teórica junto à operacionalização de conceitos psicanalíticos na representação da violência. Além de nos redimensionar a escrita da violência com outras obras da literatura brasileira. Nosso desejo é o de estar a “serviço da verdade e da liberdade” com o nosso ponto de vista que se quer construir criticamente.

Vale frisar ainda que, em meio a diversas dúvidas que surgiram durante nossa pesquisa, permaneceu em nosso horizonte a certeza de que o tema é extremamente importante e este é o momento de debatê-lo, discuti-lo, analisá-lo. A cada vez que sentávamos para ler ou escrever sobre a violência, nos víamos cercados por ela. No momento em que escrevíamos essas considerações, por exemplo, os jornais noticiavam que, em menos de dois meses, chegavam a 2.030 os mortos no território palestino da Faixa de Gaza. Esta é uma das catástrofes de agora. Em poucos meses ou semanas, estaremos vivendo outra e depois mais uma, e assim as imagens de violência emolduram nosso cotidiano todos os dias. Empurrados pela tempestade do progresso, não conseguimos nos virar para “juntar os mortos e recolher os fragmentos”, como gostaria o anjo da história de Benjamin (1987). A literatura pode ser um instrumento de reorganização dessas experiências ou uma maneira de “juntar os mortos e recolher os fragmentos” e, dessa forma, nos ajudar a compreender a violência e a superar o trauma. Mas pode também representar uma influência negativa quando expõe a violência de forma obscena. A violência representada, quer na mídia, quer na produção cultural, é um agente importante na dinâmica social e deve ser tratada com responsabilidade e ética.

Essa problemática da representação é latente, como vimos, tanto no livro quanto no filme **Cidade de Deus**. Não é demasiado enfatizar que no romance, no terceiro fragmento da primeira parte, há um parágrafo no qual um narrador se mostra, fazendo uma espécie de oração em primeira pessoa. Evoca a Poesia, a qual chama de “minha tia”, para que “ilumine as certezas dos homens e de minhas palavras. É que arrisco a prosa mesmo com balas atravessando os fonemas” (LINS, 1997, p. 23). É por reconhecer tamanha dificuldade que este narrador (e o próprio autor) pede a ajuda da Poesia para adentrar nessa empreitada gigante e movediça: “É o verbo, aquele que é maior que o seu tamanho, que diz, faz e acontece. Aqui ele cambaleia baleado” (LINS, 1997, p. 23). O verbo, a palavra, a linguagem, em **Cidade de Deus**, não ficam de forma alguma alheios à questão da violência: ela é ato constitutivo da própria obra artística, assim como do ato de narrar. Por isso “o verbo cambaleia, baleado”.

REFERÊNCIAS

ARÊAS, Vilma. Errando nas quinas de *Cidade de Deus*. **Revista Praga: Estudos Marxistas**, volume 5. São Paulo: Editora Hucitec, mai., 1998.

AVELAR, Idelber. **Alegorias de derrota**: a ficção pós-ditatorial do trabalho do luto na América Latina. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. **Obras escolhidas. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política**. Ensaaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BENTES, Ivana. Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome. **Alceu: revista de comunicação, cultura e política, Rio de Janeiro**, PUC-Rio de Janeiro, v. 8, n. 15, jul.- dez. 2007. Disponível em http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/Alceu_n15_Bentes.pdf. Acesso em 12 de abril de 2014.

BLANCHOT, Maurice. **Foucault, como o Imagino**. Tradução de Miguel Serras Pereira e Ana Luísa Faria. Lisboa: Relógio d'Água. [s.d.]

BORBA, Francisco S. (org.). **Dicionário Unesp do Português Contemporâneo**. São Paulo: Editora Unesp, 2004.

BOSI, Alfredo. Situação e Formas do Conto Brasileiro Contemporâneo. In: _____ (org). **O Conto Brasileiro Contemporâneo**. São Paulo: Cultrix, 1977.

BUARQUE DE HOLLANDA, Heloísa. **Literatura Marginal**. [s.d]. Disponível em <http://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/literatura-marginal/>. Acesso em 15 jul 2014.

CAMUS, Albert. **Discurso de 10 de dezembro de 1957**. Tradução de Pedro Gabriel de Pinho Araújo. [s.d.]. Disponível em https://www.academia.edu/3716063/Livre_traducao_do_Discurso_de_Albert_Camus_apos_o_recebimento_do_Premio_Nobel. Acesso em 22 jul. 2014.

CANDIDO, Antonio. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

CANDIDO, Antonio. Literatura de dois gumes. In _____. **A educação pela noite e outros ensaios**. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1989.

CANDIDO, Antonio. **Recortes**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CANDIDO, Antonio. A literatura e a formação do homem. In: **Remate de Males – Antonio Candido**. Unicamp: IEL/Revista do Departamento de Teoria Literária, 1999. Disponível em <http://revistas.iel.unicamp.br/index.php/remate/article/view/3560>. Acesso em 14 jul. 2014.

COELHO, Eduardo Prado. Prefácio. In: BLANCHOT, Maurice. **Foucault, como o imagino**. Lisboa: Relógio d'água, [s.d.].

DALCASTAGNÈ, Regina. **Entre fronteiras e cercado de armadilhas**. Brasília: Editora UnB, 2005.

DALCASTAGNÈ, Regina. A auto-representação de grupos marginalizados: tensões e estratégias na narrativa contemporânea. **Revista Letras de Hoje**. Porto Alegre, v. 42, n. 4, dez 2007. Disponível em <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/viewFile/4110/3112>. Acesso em 22 jul. 2014.

DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon, lógica da sensação**. Tradução de Silvio Ferraz e Annita Costa Malufe. Paris: Seuil, 2002. Tradução inédita.

E-Dicionário de Termos Literários. disponível em <http://www.edtl.com.pt/>. Acesso em 22 jul 2014.

EDUARDO, Cleber. A Cosmética da fome. **Revista Época**, 20 fev. 2009. Disponível em <http://revistaepoca.globo.com/Epoca/0,6993,EPT373958-1661,00.html>. Acesso em 11 maio 2014.

FERRÉZ, Terrorismo literário. In: _____. (org.). **Literatura marginal: talentos da escrita periférica**. São Paulo: Global, 2005.

FOSTER, Hal. **O Retorno do real**: a vanguarda no final do século XX. Tradução de Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

FREUD, Sigmund. Conferência XVIII: Fixação em traumas – o inconsciente, 1917. In: _____. **Conferências introdutórias sobre psicanálise**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

GINZBURG, Jaime. Linguagem e trauma na escrita do testemunho. **Conexão Letras**. Porto Alegre, v. 3, 2008. Disponível em <http://www.msmedia.com/conexao/3/cap6.pdf>. Acesso em 14 jul. 2014.

GINZBURG, Jaime. **Literatura, violência e melancolia**. Campinas, São Paulo: Autores associados, 2012.

GINZBURG, Jaime. **Crítica em Tempos de Violência**. São Paulo: Edusp, 2012b.

HILST, Hilda. Conto de Crasso em depressão. In: **Contos d'escárnio. Textos grotescos**. São Paulo: Globo, 2002.

LASCH, Markus. *Em câmara lenta*: representações do trauma no romance de Renato Tapajós. **Remate de Males**, Unicamp: IEL/Revista do Departamento de Teoria Literária. Campinas-SP, jul-dez 2010. Disponível em <http://revistas.iel.unicamp.br/index.php/remate/article/viewFile/1411/2211>. Acesso em 22 jul 2014.

LEVI, Primo. **Os afogados e os sobreviventes**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

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

LINS, Paulo. *Cidade de Deus*, o livro, dá voz a quem não tem mais nada. Entrevista a Marcelo Rubens Paiva. **Folha de São Paulo**, Caderno Ilustrada, 16 ago 1997b. Disponível em http://www1.folha.uol.com.br/folha/especial/2002/cidadedededeus/conheca_o_livro.shtml. Acesso em 22 jul. 2014.

LINS, Paulo. Nova versão do livro *Cidade de Deus* rebatiza personagens. Entrevista a Francesca Angiolillo. **Folha de São Paulo**, 30 ago 2002a. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u26966.shtml>. Acesso em 22 jul. 2014.

LINS, Paulo. Vida na periferia ganha espaço na literatura. Entrevista a Patrícia Rocha. **Jornal Zero Hora**, 09 nov. 2002b.

LINS, Paulo. **Cidade de Deus**. 2ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2002c.

LINS, Paulo. Entrevista a Heloisa Buarque de Hollanda. 2003. Disponível em <http://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/entrevista-a-paulo-lins/>. Acesso em 15 jul. 2014.

LINS, Paulo. *Cidade de Deus*, segundo Paulo Lins. Entrevista a Carolina Goos, 2008. **Site Ageuniara**. Disponível em <http://www.uniara.com.br/ageuniara/artigos.asp?Artigo=342>. Acesso em 22 maio 2014.

MACIEL, Camila. Brasil lembra centenário de escritora que definiu favela como quarto de despejo. **Agência Brasil**, mar. 2014. Disponível em <http://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2014-03/brasil-lembra-centenario-de-escritora-que-definiu-favela-como-quarto-de>. Acesso em 22 jul. 2014.

MEIHY, Carlos Sebe Bom. Carolina Maria de Jesus: emblema do silêncio. **Revista USP**, São Paulo, n. 37, 1998.

MEIRELLES, Fernando. Dez anos depois, diretor de *Cidade de Deus* diz ter prejuízo de R\$ 4 milhões. Entrevista a Priscila Bessa. **Último Segundo**, 04 jun. 2012. Disponível em <http://ultimosegundo.ig.com.br/cultura/cinema/2012-06-04/dez-anos-depois-diretor-de-cidade-de-deus-diz-ter-prejuizo-de-r.html>. Acesso em 22 jul. 2014.

NASCIMENTO, Erica Peçanha. **Literatura marginal: os escritores da periferia entram em cena**. Dissertação (mestrado em Antropologia) – Faculdade de Letras, Filosofia e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006. Disponível em

<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-03092007-133929/pt-br.php>. Acesso em 22 jul. 2014.

NESTROVSKI, Arthur. SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). **Catástrofe e Representação**. São Paulo: Escuta, 2000.

ORICCHIO, Luiz Zanin. **Cinema de novo**: um balanço crítico da Retomada. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

PATROCÍNIO, Paulo Roberto T. **Entre o morro e o asfalto**: imagens da favela no discurso cultural brasileiro. Dissertação (mestrado em Letras). Departamento de Letras, PUC-Rio, Rio de Janeiro, 2006.

PELLEGRINI, Tânia. No fio da navalha: literatura e violência no Brasil de hoje. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, n. 24. Brasília, jul. dez. 2004. Disponível em <http://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/viewArticle/2150>. Acesso em 14 ago 2014.

PELLEGRINI, Tânia. De bois e outros bichos: nuances do novo Realismo brasileiro. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**. n.39, Brasília jan-jun. 2012. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S2316-40182012000100003&script=sci_arttext&tlng=en. Acesso em 13 jan. 2014.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Situação crítica. In: _____. **Flores da escrivainha** – ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

PINTO JR., Jayme A. da Costa. O Narrador em *Em Câmera Lenta*, de Renato Tapajós. **Literatura e Autoritarismo**: Dossiê Escritas da Violência I. Universidade de Santa Maria, 2008. Disponível em http://w3.ufsm.br/grpesqla/revista/dossie/art_09.php. Acesso em 13 jul 2014.

RAMOS, Graciliano. **São Bernardo**. Rio de Janeiro: Record, 1981.

RESENDE, Beatriz. **Apontamentos de crítica cultural**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

RESENDE, Beatriz. Questões da ficção brasileira no século XXI. **Revista Grumo**, n. 6, vol. 2, 2007. Rio de Janeiro: 7 Letras. Disponível em http://blogs.cultura.gov.br/culturaepensamento/files/2010/02/REVISTA_GRUM_O62_20071.pdf. Acesso em 23 jul. 2014.

RESENDE, Beatriz. **Contemporâneos**: expressões da literatura brasileira no século XXI. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.

RIBEIRO, Renato Janine. A dor e a injustiça. In: COSTA, Jurandir Freire (org.). **Razões públicas, emoções privadas**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

ROCHA, Glauber. **Eztétyka da Fome**. Manifesto escrito em 1965. Disponível em <http://www.tempoglauber.com.br/glauber/Textos/eztetyka.htm>. Acesso em 13 jun 2014.

ROCHA, João Cezar de Castro. Dialética da marginalidade – caracterização da cultura brasileira contemporânea. **Folha de São Paulo**, Caderno Mais, 29 fev. 2004. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs2902200404.htm>. Acesso em 23 jul. 2014.

SARMENTO, Rosemari. O narrador em Cidade de Deus a partir de Adorno. **Revista FronteiraZ**, São Paulo, n. 7, dez. 2011. Disponível em http://www4.pucsp.br/revistafronteiraz/numeros_anteriores/n7/download/pdf/artigo_Rosemari.pdf. Acesso em 13 ago. 2014.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. Além ou aquém do realismo do choque? In: OLINTO, Heidrun Krieger. SCHOLLHAMMER, Karl Erik. (org.). **Literatura e realidade(s)**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2011.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. O Realismo em questão. **Revista Escrita**, n. 14, jul. 2012. Disponível em <http://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/20266/20266.PDF>. Acesso em 13 ago. 2014.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. **Cena do crime**: violência e realismo no Brasil contemporâneo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

SCHWARZ, Roberto. Uma aventura artística fora do comum. **Folha de São Paulo**, Caderno Mais, 7 set. 1997. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1997/9/07/mais/24.html>. Acesso em 22 jul 2014.

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

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Testemunho da Shoah e literatura. **Revista Eletrônica Rumo à tolerância**. FFLCH-IEL-UNICAMP, 2008, pp.1-16. Disponível em http://www.rumootolerancia.ffeilch.usp.br/files/active/0/aula_8.pdf. Acesso em 12 mar. 2014.

SIQUEIRA, Beatriz Elisa Ferro. Francis Bacon: Um grito suspenso na distorção da imagem. **Psicanálise & Barroco – Revista de Teoria Psicanalítica**, v.07, jun. 2007. Disponível em <http://www.psicanaliseebarroco.pro.br/revista/revistas/07/FRANCISBACON.pdf>. Acesso em 22 ago. 2014.

SISCAR, Marcos. Figuras do Presente. In: _____. **Poesia e Crise**. Campinas: Ed. Unicamp, 2010, p. 185-197.

SOUZA, Ricardo Pinto de. Representação da violência e melancolia em um episódio de *Cidade de Deus*, de Paulo Lins. Anais do **XII Congresso Internacional da ABRALIC**, UFPR, Curitiba, Paraná. Jul. 2011. Disponível em <http://www.abralic.org.br/anais/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC0992-1.pdf>. Acesso em 13 jul. 2014.

SUSSEKIND, Flora (2002). Desterritorialização e forma literária. **Revista Z**, Rio de Janeiro, 2002. Disponível em <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/viewFile/57133/60121>. Acesso em 12 abr. 2014.

TAVARES, V. C. **À flor da pele**: vida e morte em tempos de tribos. Tese de doutoramento. Departamento de Letras. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2001.

ZALUAR, Alba. "Hipermasculinidade" leva jovem ao mundo do crime. Entrevistador: Antônio Gois. **Folha de São Paulo**, 12 jul. 2004. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/brasil/fc1207200423.htm>. Acesso em 22 jul. 2014.

Videografia

CIDADE DE Deus. Direção: Fernando Meirelles e Kátia Lund. Produção: Walter Salles e Donald Ranvaud. O2 Filmes e Videofilmes. São Paulo – SP, 2002. 129 min. Son., Cor, Formato: DVD.

Anexos

Anexo 1: Dois primeiros fragmentos do romance (p. 11-22).

1.

Segundos depois de terem saído daquele casarão mal-assombrado, Barbantinho e Busca- Pé fumavam um baseado à beira do rio, na altura do bosque de Eucaliptos. Completamente calados, entreolhavam-se apenas quando um passava a bagana para o outro. Barbantinho imaginava-se em braçadas por detrás da arrebentação. Poderia parar agora, ficar boiando com as retinas lançadas no azul, sentindo a água brincarem seu corpo. Espumas dissolveram-se no rosto, as mãos de lemanjá sob sua cabeça e o olhar nos trajetos dos pássaros, enquanto se recuperava para voltar. Evitaria as valas para não ser arrastado pela correnteza, nem ficaria por muito tempo naquela água gelada para não arrumar uma câibra. Sentia-se um salva-vidas. Salvaria quantas vidas fosse necessário naquele dia de praia lotada e, depois do expediente, voltaria para casa correndo, não seria como esses salva-vidas que não fazem exercícios físicos e acabam por deixar o mar levar as pessoas. O certo era malhar sempre, alimentar-se bem, nadar o máximo possível.

Nuvens jogavam pingos sobre as casas, no bosque e no campo que se esticava até o horizonte. Busca-Pé sentia o sibilar do vento nas folhas dos eucaliptos. À direita, os prédios da Barra da Tijuca, mesmo de longe, mostravam-se gigantescos. Os picos das montanhas eram aniquilados pelas nuvens baixas. Daquela distância, os blocos de apartamentos onde morava, à esquerda, eram mudos, porém parecia escutar os rádios sintonizados em programas destinados às donas de casa, a cachorrada latindo, a correria das crianças pelas escadas. Repousou o olhar no leito do rio, que se abria em circunferências por toda sua extensão às gotas de chuva fina, e suas íris, num zoom de castanhos, lhe trouxeram *flash-backs*: o rio limpo; o goiabal, que, decepado, cederia lugar aos novos blocos de apartamentos; algumas praças, agora tomadas por casas; os pés de jamelão assassinados, assim como a figueira mal-assombrada e as mamoneiras; o casarão abandonado que tinha piscina e os campos do Paúra e Baluarte - onde jogara bola defendendo o dente-de-leite do Oberom - deram lugar às fábricas. Lembrou-se, ainda, daquela vez que fora apanhar bambu para a festa junina do seu prédio e tivera que sair voado porque o caseiro do sítio soltara os cachorros em cima da meninada. Trouxe de volta ao coração a perauva-maçã, o pique-esconde, o pega-varetas, o autorama que nunca tivera e as horas em que ficava nos galhos das amendoeiras vendo a boiada passar. Remontou aquele dia em que seu irmão ralou o corpo todo, quando caiu da bicicleta no Barro Vermelho, e como eram belos os domingos em que ia à missa e ficava até mais tarde na igreja participando das atividades do grupo jovem, depois o cinema, o parque de diversões... Recordou os ensaios do orfeão Santa Cecília de seus tempos de escola com alegria, subitamente desfeita, porém, no momento em que as águas do rio revelaram-lhe imagens do tempo em que vendia pão, picolé, fazia carroto na feira, no Mercado Leão e nos Três Poderes; catava garrafas, descascava fios de cobre para vender no ferrovelho e dar um dinheirinho a sua mãe. Doeou pensar na mosquitada que sugava seu sangue deixando os caroços para despelarem-se em unhas, e no chão de valas abertas onde arrastara a bunda durante a primeira e a segunda infância. Era infeliz e não sabia. Resignava-se em seu silêncio com o fato do rico ir para Miami tirar onda, enquanto o pobre vai pra vala, pra cadeia, pra putaqueopariu. Certificava-se de que as laranjadas aguadas-açucaradas que bebera durante toda a sua infância não eram tão gostosas assim. Tentou se lembrar das alegrias pueris que morreram, uma a uma, a cada topada que dera na realidade, em cada dia de fome que ficara para trás. Recordou-se de dona Marília, de dona Sônia e das outras professoras do curso primário dizendo que, se estudasse direito, seria valorizado no futuro, porém estava ali

desiludido com a possibilidade de conseguir emprego para poder levar seus estudos adiante, comprar sua própria roupa, ter uma grana para sair com a namorada e pagar um curso de fotografia. Bem que as coisas poderiam ser como as professoras afirmavam, pois se tudo corresse bem, se arranjasse um emprego, logo, logo compraria uma máquina e uma porrada de lentes. Sairia fotografando tudo que lhe parecesse interessante. Um dia ganharia um prêmio. A voz de sua mãe chicoteou sua mente:

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

Busca-Pé despertou o olhar, focou a Igreja de Nossa Senhora da Pena no alto do morro, teve vontade de ir ao padre Júlio pedir de volta, numa bolsa de mercado, os pecados confessados para refazê-los com a alma largada em cada esquina deste mundo tão moderno. Um dia, aceitaria um daqueles tantos convites para assaltar ônibus, padaria, táxi, qualquer porra... Recebeu o baseado da mão do amigo. O ultimato de sua namorada lhe dando o aviso de que iria acabar o namoro caso ele não parasse de fumar maconha ressuscitou em seus ouvidos. "Que se dane! A pior coisa do mundo deve ser se casar com uma mulher careta. Fumar maconha não é coisa só de bandido, se fosse assim os cantores de rock não fumariam maconha. Jimmy Hendrix era a maior doideira! E os hippies? Os hippies eram todos lunáticos de tanto fumar maconha." Achava que Tim Maia, Caetano, Gil, Jorge Ben, Big-Boy etc. eram todos chincheros. "Aquele maluco do Raul Seixas nem se fala: 'Quem não tem colírio usa óculos escuros'." Fumar maconha não significava que iria sair por aí metendo bronca. Não gostava dos caretas, o pior é que eles estavam em todos os lugares sacando se seus olhos estavam vermelhos, se estava rindo à toa. Quando discutia com algum careta sobre maconha, dizia, para finalizar a discussão, que a maconha era a luz da vida: dava sede, fome e sono!

- Vamo fumar mais um?

- Hã-ram! - concordou Barbantinho.

Busca-Pé fez questão de apertar o half, gostava de executar essa tarefa, os amigos sempre o elogiavam. O baseado ficava durinho como um cigarro sem precisar gastar muito papel. Ele mesmo acendeu o fininho, deu dois catrancos e passou para o parceiro.

Em dias de chuva, o tempo corre mais rápido, a ausência do sol faz as horas passarem despercebidas para quem está ao léu dará. Busca-Pé mecanicamente verificou a hora, constatou que estava atrasado para a aula de datilografia, mas que se foda, já tinha perdido um montão de aulas, mais uma não iria alterar nada. Não estava mesmo com saco para ficar batendo à máquina por uma hora e não iria também ao colégio. "A soma dos quadrados dos catetos é igual ao quadrado da hipotenusa é o caralho." Estava era muito puto com a vida. Prendeu um choro, levantou-se, esticou-se para aliviar a dor de ter estado muito tempo na mesma posição, já ia perguntar ao amigo se estava a fim de descolar mais um trouxa, quando notou que a água do rio encarnara. A vermelhidão precedera um corpo humano morto. O cinza daquele dia intensificou-se de maneira apreensiva. Vermelhidão esparramando-se na correnteza, mais um cadáver. As nuvens apagaram as montanhas por completo. Vermelhidão, outro presunto brotou na curva do rio com um guaiamum devorando as suas tripas. A chuva fina virou tempestade. Vermelhidão, novamente seguida de defunto. Padre Júlio, prevendo Busca-Pé resgatando seus pecados, tratou de escondê-los. Sangue diluindo-se em água podre acompanhado de mais um corpo trajando calça Lee, tênis Adidas e sanguessugas sugando o líquido encarnado, e ainda quente.

Busca-Pé e Barbantinho foram para casa em passos obtusos, sem darem lágrimas ao vento como daquela vez quando ainda eram crianças.

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

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

2.

Antigamente a vida era outra aqui neste lugar onde o rio, deixando o coração bater em pedras, dando areia, cobra-d'água inocente, risos-líquidos, e indo ao mar, dividia o campo em que os filhos de portugueses e da escravidão pisaram.

Couro de pé roçando pele de flor, mangas engordando, bambuzais rebentando vento, uma lagoa, um lago, um laguinho, amendoeiras, jamelões enegrecendo a língua e o bosque de Eucaliptos. Tudo isso do lado de lá. Do lado de cá, os morrinhos, casarões mal-assombrados, uma fonte: negra lavava roupa, cavalo bebera água na noite. Primavera arriscara flor, flor arriscara cor, cor arriscara dia que o sol riscara nos céus sobre a boiada pra lá e pra cá na paz de quem não sabe da morte.

Em diagonal, os braços do rio, desprendidos lá pela Taquara, cortavam o campo: o direito, ao meio; o esquerdo, que hoje separa Os Apês das casas e sobre o qual está a ponte por onde escoia o tráfego da principal rua do bairro, na parte de baixo. E, como o bom braço ao rio volta, o rio, totalmente abraçado, ia ziguezagueando água, esse forasteiro que viaja parado, levando íris soltas em seu leite, doando mililitros para os corpos que o ousaram, para as bocas que morderam seu dorso. Ria o rio, mas Busca-Pé bem sabia que todo rio nasce para morrer um dia.

Um dia essas terras foram cobertas de verde com carro de boi desafiando estradas de terra, gargantas de negros cantando samba duro, escavação de poços de água salobra, legumes e verduras enchendo caminhões, cobra alisando o mato, redes armadas nas águas. Aos domingos, jogo de futebol no campo do Paúra e bebedeira de vinho sob a luz das noites cheias.

- Bom dia, Zé das Alfices! - dissera seu Manoel das Couves num momento de aurora. Porém o das Alfices nada respondera, apenas olhara os primeiros vôos das garças ao som do canto dos galos e do mugir da boiada.

Os dois filhos de portugueses tratavam das hortas de Portugal Pequeno nas terras herdadas. Sabiam que aquela região seria destinada à construção de um conjunto habitacional, mas não que as obras estavam para começar em tão pouco tempo. Trabalharam como em todos os dias, das cinco da manhã até as três da tarde, falaram de nada, riram de tudo, assobiaram fados impossíveis, amaram as formas de vento, almoçaram juntos, juntos ouviram os homens daquele carro de chapa branca, em primeira marcha, dizer:

- Nas terras dos senhores, edificaremos um novo lugar.

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

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

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

Os novos moradores levaram lixo, latas, cães vira-latas, exus e pombagiras em guias intocáveis, dias para se ir à luta, soco antigo para ser descontado, restos de raiva de tiros, noites para velar cadáveres, resquícios de enchentes, biroscas, feiras de quartas-feiras e as de domingos, vermes velhos em barrigas infantis, revólveres, orixás enroscados em pescoços, frango de despacho, samba de enredo e sincopado, jogo do bicho, fome, traição, mortes, Jesus Cristos em cordões arrebatados, forró quente para ser dançado, lamparina de azeite para iluminar o santo, fogareiros, pobreza para querer enriquecer, olhos para nunca ver, nunca dizer, nunca, olhos e peito para encarar a vida, despistar a morte, rejuvenescer a raiva, ensanguentar destinos, fazer a guerra e para ser tatuado. Foram atiradeiras, revistas Sétimo Céu, panos de chão ultrapassados, ventres abertos, dentes cariados, catacumbas incrustadas nos cérebros, cemitérios clandestinos, peixeiros, padeiros, missa de sétimo dia. Pau para matar a cobra e ser mostrado, a percepção do fato antes do ato, gonorreias malcuradas, as pernas para esperar ônibus, as mãos para o trabalho pesado, lápis para as escolas públicas, coragem para virar a esquina e a sorte para o jogo de azar. Levaram também as pipas, lombo para polícia bater, moedas para jogar porrinha e força para tentar viver. Transportaram também o amor para dignificar a morte e fazer calar as horas mudas.

Por dia, durante uma semana, chegavam de trinta a cinquenta mudanças, do pessoal que trazia no rosto e nos móveis as marcas das enchentes. Estiveram alojados no estádio de futebol Mano Filho e vinham em caminhões estaduais cantando:

Cidade Maravilhosa

cheia de encantos mil...

Em seguida, moradores de várias favelas e da Baixada Fluminense chegavam para habitar o novo bairro, formado por casinhas fileiradas brancas, rosas e azuis. Do outro lado do braço esquerdo do rio, construíram Os Apês, conjunto de prédios de apartamentos de um e dois quartos, alguns com vinte e outros com quarenta apartamentos, mas todos com cinco andares. Os tons vermelhos do barro batido viam novos pés no corre-corre da vida, na disparada de um destino a ser cumprido. O rio, a alegria da molecada, dava prazer, areia, rã e muçum, não estava de todo poluído.

- Olha o saco de jamelão que eu trouxe!

Rio! -Já panhei manga, jabuticaba, agora vou panhar cana Lá do Outro Lado do

As crianças descobriam e se descobriam na bola de gude:

- Marraio, feridor sou rei!

-Tudo!

- Em cima dos quatro!

-Alti!

- Limpa aí!

- Buliu, morreu!

- Caí de palmo no tri!

- Bate corra aí!

-O jogo é duro!

No vôo da pipa:

- Não vai não, que tá com menas.

- Vou tentar embolar.

- Que nada! Pega rabiola e linha.

- Não dá, meu cerol tá grosso.

- Você tem que arrastar.

- Vou sair suspendendo.

- Ele vai te levantar.

- Foi!

No jogo de carniça:

- Simples que a carniça é nova!

- Simples!

- Eu dou e todo mundo dá!

- Eu dou e ninguém dá!

- Pular muro do cemitério!

- Cemitério pegou fogo!

- Cada macaco no seu galho!

- Mandar carta pra namorada.

- Acabou a tinta!

- Fique onde está!
- Simples que a carniça é nova.
- Simples!

Achavam-se no pique-esconde, no pique-bandeira, no garrafão e faziam guerra de mamona pelo Outro Lado do Rio, mergulhavam no laguinho, brincavam de barquinho, viagem ao fundo do mar. Entravam pelo campo, disputavam o chão com as cobras, sapos e preás.

- Topa ir lá no Barro Vermelho? - chamou Busca-Pé.
- Onde é? - indagou Barbantinho segurando um balde d'água.

- Lá donde tu veio, pertinho da biquinha. A gente sobe lá em cima do morro e desce correndo que nem filme de banguêbanguê.

- Eu topo!

Saíram por detrás dos Apês. Convidaram alguns dos seus amigos. O irmão do Busca-Pé, vendo as crianças se organizarem para uma nova aventura, pensou em guardar a bicicleta para acompanhá-los, mas por insistência dos colegas resolveu leva-la. Atravessaram um matagal, onde mais tarde seriam construídos novos blocos de apartamentos, e depararam-se com o braço esquerdo do rio.

- Vou mergulhar! - afirmou Barbantinho.
- Vamo logo lá no Barro Vermelho, depois a gente nada!- sugeriu Busca-Pé.
- É melhor tomar banho agora, porque a nossa roupa seca e nossa mãe não vai saber que nós tomou banho no rio - argumentou Barbantinho.
- Tá com medo da mamãezinha? - inquiriu Busca-Pé.

Barbantinho, sem dar ouvidos, jogou-se n'água, seus amigos fizeram o mesmo. Iam até certo ponto andando e voltavam nadando a favor da correnteza. Barbantinho não saía do rio, nadava contra e a favor. Brincaram de dar caldo, submarino americano e de Capitão Furacão. A manhã alcançava a sua última hora, invadia os galhos das goiabeiras e trazia em seu bojo um vento terral que levava uma a uma as nuvens de chuva. Os canários-da-terra cantavam.

Foi como se tivessem mudado para uma grande fazenda. Além de comprarem leite fresco, arrancarem hortaliças na horta e colherem frutas no campo, ainda podiam andar a cavalo pelos morrinhos da Estrada do Gabinal. Detestavam a noite, porque ainda não havia rede elétrica e as mães proibiam as brincadeiras de rua depois que escurecia. Pela manhã, sim, era legal: pescavam barrigudinhos, caçavam preás, jogavam bola, matavam pardal para comer com farofa, invadiam os casarões mal-assombrados.

- Vamo logo lá no Barro Vermelho! - insistiu o irmão de Busca-Pé já em cima da bicicleta.

Não foram pela rua Moisés, poderiam encontrar a mãe de algum deles apanhando água na biquinha, passaram por detrás das casas e com dificuldade subiram o monte.

O Barro Vermelho fora mutilado por pás mecânicas e tratores por ocasião da construção das casas e dos primeiros blocos de apartamentos. O barro tirado do monte serviu para aterrar parte do charco e para o emboço das primeiras moradias. Quando era perfeito, o monte terminava bem próximo à margem do rio. Hoje, termina num dos limites do conjunto, onde estão algumas das casas de triagem, na rua que liga os blocos de apartamentos à praça principal do conjunto. De lá de cima dava para ver a lagoa, o lago, o laguinho, o rio e seus dois braços, a igreja, o Mercado Leão, o clube, o Lazer, as duas escolas e o jardim-de-infância. O posto médico também dava para se distinguir daquela distância.

- Vou descer de bicicleta! - anunciou o irmão de Busca-Pé.

- Tá maluco? Não tá vendo que tu vai se estabacar lá embaixo?! previu Barbantinho.

- Que nada, rapá, sou piloto!

Montou na bicicleta, inclinou o tronco para o guidom, largou-se morrinho abaixo. A uma certa distância apertou o freio de trás, colocou um dos pés no chão e rodopiou a bicicleta. Os amigos aplaudiram e gritaram:

- Maneiro, maneiro!

Repetiu a façanha várias vezes para delírio dos espectadores. Seus olhos lacrimejavam devido à velocidade, mas não desistiu de bancar o piloto. Tamanha foi sua empolgação que desceu novamente, aumentando a velocidade com dez pedaladas. Não prestou: passou num buraco, perdeu a direção e foi perna para o alto; nariz ensangüentado; corpo ralando no barro, poeira entrando nos olhos... Mas o assunto aqui é o crime, eu vim aqui por isso...

Anexo 2: cenas do filme *Cidade de Deus*, de Fernando Meirelles e Kátia Lund. Todas as imagens foram extraídas do DVD do filme.²³



Fig. 10: Zé Pequeno chega com Filé com Fritas e seus comparsas.



Fig. 11: Zé Pequeno encurrala dois garotos que cometem crimes no bairro.

²³ **CIDADE de Deus.** Direção: Fernando Meirelles e Kátia Lund. Produção: Walter Salles e Donald Ranvaud. O2 Filmes e Videofilmes. São Paulo – SP, 2002. 129 min. Son., Cor, Formato: DVD.



Fig. 12: O bando pede para que os garotos escolham se preferem levar um tiro no pé ou na mão. Eles oferecem a mão.



Fig. 13: Zé Pequeno atira nos pés dos garotos.



Fig. 14: O garoto mais novo desespera-se



Fig. 15: Zé Pequeno exige que Filé com Fritas escolha uma das duas crianças para matar, para demonstrar sua coragem.



Fig. 16, 17 e 18: Filé com Fritas escolhe o garoto mais velho e atira, matando-o.



Fig. 19: Dadinho se regozija ao causar chacina em hotel