

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS

THIAGO MARTINS RODRIGUES

FALHA A FALA, FALA A FORMA

Dicção negro-periférica em *Cidade de Deus*, de Paulo Lins

Porto Alegre

2020

THIAGO MARTINS RODRIGUES

FALHA A FALA, FALA A FORMA

Dicção negro-periférica em *Cidade de Deus*, de Paulo Lins

Trabalho de Conclusão de Curso de graduação apresentado ao Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do grau de Licenciado em Letras.

Orientador: Prof.º Dr. Antonio Marcos Vieira Sanseverino

Porto Alegre

2020

THIAGO MARTINS RODRIGUES

FALHA A FALA, FALA A FORMA

Dicção negro-periférica em *Cidade de Deus*, de Paulo Lins

Trabalho de Conclusão de Curso de graduação apresentado ao Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do grau de Licenciado em Letras.

BANCA EXAMINADORA

Prof.º Dr. Antonio Marcos Vieira Sanseverino – UFRGS (Orientador)

Prof.º Dr. Luiz Maurício Azevedo da Silva – UFRGS

Prof.º Me. Matheus Menezes Marçal – Externo

Para a minha mãe, Simone.

AGRADECIMENTOS

À Yemanjá, a dona do meu orí, por conduzir o meu navegar nesse mundo e me manter conectado ao sagrado.

Ao contribuinte brasileiro, que possibilitou a minha chegada até aqui com seus impostos.

Ao Movimento Negro Brasileiro, pelas lutas históricas travadas até aqui e pela semente de resistência que seguem plantando.

Ao meu orientador, Antonio Sanseverino, pela acolhida a mim e ao meu projeto, pela escuta sempre atenta, pacienciosa e propositiva, pelos caminhos abertos e pelo legado que deixa na minha trajetória como professor e como pesquisador.

À turma da sala 207, pelas tantas contribuições e pelos momentos de partilha, em que aprendi grandemente com vocês. Ao Ismael e à Sofia, pela oportunidade de dividirmos nossas trajetórias, na Universidade e fora dela, e pela amizade singular que construímos. À Amanda e à Jhuli, pelas trocas no grupo de pesquisa e pela animação de sempre. À Denise, pelos aprendizados constantes, sempre carregados de atenção e humildade. À Bruna e ao Rodrigo pela disponibilidade de interlocução nas mais diversas ocasiões.

Ao professor Guto Leite, por ter orientado meus primeiros interesses de pesquisa e por ter incentivado a continuidade das minhas indagações a respeito de *Cidade de Deus*.

À professora Liliam Ramos e ao grupo de pesquisa *Literatura Afro-latino-americana* pela receptividade, pelas discussões e leituras que dividimos e pela sensibilidade que marcou todos os encontros desse grupo.

Às professoras do Instituto de Letras Carmem Luci, Lia Schulz, Luciene Simões, Luiza Milano, Natália Labella e Sabrina Abreu, que são referências para mim de profissionalismo, dedicação e responsabilidade com a formação de professores e professoras, pelas aulas e diálogos sempre inquietantes e que me fizeram entender o que é ser professor de línguas e a imensidão de aprendizados envolvidos no ato de ensinar. A vocês, o meu respeito e admiração.

Aos meus amigos Daphini e Rafael, os primeiros da graduação, que me fizeram perceber o quanto o mundo não está preparado para o nosso modo único de existir.

À Kedilen, pelos inumeráveis momentos em que a amizade uniu nossas trajetórias e nos permitiu compartilhar inquietações acadêmicas e pessoais e as tantas lutas que se apresentaram.

Ao Esperança Popular Restinga, que me fez professor.

Às professoras Anna Beatriz Domingues, Denise Spadoni, Karina Batista, Priscilla Ferreira e Rose Colombo, por acreditarem no poder emancipador da educação, por tudo aquilo que construíram entre os muros da E.M.E.F. Senador Alberto Pasqualini. A vocês, nesse momento de fechamento, meu agradecimento e minha admiração. O professor que serei daqui para a frente tem muito daquilo que vocês fizeram.

À Francielle, por ter me mostrado que a vida pode ser vivida cheia de carinho e ternura e que sempre me trouxe serenidade em tempos turbulentos.

À Simone, minha mãe, minha referência de ser, por todo o incentivo diário a seguir aquilo que acredito e por viver comigo, com toda a força e sempre com um afago, cada segundo da batalha, subjetiva e objetiva, que é ser um corpo negro em uma universidade federal brasileira.

Favela, pega a visão
Não tem futuro sem partilha
Nem messias de arma na mão
Favela, pega a visão
Eu faço fé na minha gente
Que é semente do seu chão

A verdade vos fará livre,
G.R.E.S. Estação Primeira de Mangueira (2020)

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo promover uma análise racializada do romance *Cidade de Deus*, de Paulo Lins, a fim de destacar os momentos em que se apresenta uma “dicção negro-periférica”, identificada como uma voz de denúncia do processo social autoritário e racista que se desenrola ao longo da segunda metade do século XX na periferia do Rio de Janeiro. Para tanto, busca-se estabelecer aquelas que seriam as linhas de força para a composição dessa obra: a origem em uma pesquisa etnográfica, a forma romanesca que se quer tradicional e os conflitos raciais inerentes ao cenário das periferias urbanas brasileiras. A hipótese é de que a acomodação desses fatores cria alguns impasses formais, dados pelo arranjo intrincado tanto da forma quanto do processo social que se desdobra nela. A partir disso, instaura-se o diálogo com a leitura feita por Roberto Schwarz (1999a), que encontra uma virada no ponto de vista de classe que organiza a narrativa quando Lins sai do conjunto habitacional Cidade de Deus, lugar em que chegou ainda criança e permaneceu até a vida adulta, para a Universidade. Na visão do crítico, o autor deixa de ser objeto e passa a figurar como um agente, que olha para o terreno com a mediação de percepções externas, advindas do mundo acadêmico. Diante de tal proposição, a tentativa aqui é marcar os contornos raciais, alinhados a essa compreensão de classe, para adicionar novos questionamentos às análises de *Cidade de Deus*. Com esse intuito, o método de leitura que se propõe é composto a partir dos aportes de Walter Benjamin (2012), Cuti (2010a) e João Luiz Lafetá (1996). A perspectiva de raça é apoiada nas reflexões de Abdias Nascimento (2016), Frantz Fanon (2008), Silvio Almeida (2018) e Sueli Carneiro (2005). Soma-se a isso a observação da forma do romance em sua historicidade, acompanhando as formulações de Franco Moretti (2000), Georg Lukács (2009; 1965) e Theodor Adorno (2003). Encontra-se, no fim, uma relação tensiva entre a forma romanesca e a dicção negro-periférica, que é dada pelo modo como se compõe a narrativa, marcada pela nota lírica e pelo refinamento dos recursos literários e, ao mesmo tempo, pela violência e pelo racismo que estruturam a vida nas periferias brasileiras.

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

RESUMEN

El presente trabajo tiene como objetivo promover un análisis racializado de la novela *Ciudad de Dios*, de Paulo Lins, a fin de señalar los momentos en que se presenta una “dicción negra periférica”, identificada como una voz de denuncia del proceso social autoritario y racista que se desarrolla a lo largo de la segunda mitad del siglo XX en la periferia de Rio de Janeiro. Para eso, se busca establecer aquellas que serían las líneas de fuerza para la composición de esa obra: el origen en una investigación etnográfica, la forma novelesca que se quiere tradicional y los conflictos raciales inherentes al escenario de las periferias urbanas brasileñas. La hipótesis es la de que la fusión de estos factores crea algunas cuestiones formales problemáticas, dadas por la disposición complicada tanto de la forma cuanto del proceso social que se despliega en ella. A partir de eso, se instituye el diálogo con la lectura hecha por Roberto Schwarz (1999a), que encuentra un cambio en el punto de vista de clase que organiza la narrativa cuando Lins sale del conjunto habitacional Ciudad de Dios, lugar en el que llegó cuando todavía era niño y permaneció hasta la vida adulta, para la Universidad. En la visión del crítico, el autor deja de ser objeto y pasa a figurar como un agente, que observa el terreno con la mediación de percepciones externas, advenidas del mundo académico. Delante de tal proposición, el intento acá es marcar los contornos raciales, nivelados a esa comprensión de clase, para añadir nuevos cuestionamientos a los análisis de *Ciudad de Dios*. Con ese objetivo, el método de lectura que se propone es compuesto a partir de los aportes de Walter Benjamin (2012), Cuti (2010a) y João Luiz Lafetá (1996). La perspectiva de raza es apoyada en las reflexiones de Abdias Nascimento (2016), Frantz Fanon (2008), Silvio Almeida (2018) y Sueli Carneiro (2005). Se suma a eso la observación de la forma de la novela en su historicidad, acompañando las formulaciones de Franco Moretti (2000), Georg Lukács (2009; 1965) y Theodor Adorno (2003). Se encuentra al fin una relación tensa entre la forma novelesca y la dicción negra periférica, que se da por el modo como se compone la narrativa, marcada por la nota lírica y por la sofisticación de los recursos literarios y, al mismo tiempo, por la violencia y por el racismo que estructuran la vida en las periferias brasileñas.

Palabras clave: *Ciudad de Dios*. Paulo Lins. Novela. Racismo. Dicción negra periférica.

SUMÁRIO

Introdução	11
1. Interrompendo o fluxo: para uma análise racializada de <i>Cidade de Deus</i>	15
1.1. Literatura e Sociedade	15
1.2. Compondo um método de leitura: a interrupção do fluxo	17
1.3. Uma perspectiva de raça	22
2. Paulo Lins, romance e crítica literária.....	27
2.1. A prosa de Paulo Lins.....	28
2.2. Os contornos da forma de <i>Cidade de Deus</i>	31
2.3. A crítica literária e a recepção de <i>Cidade de Deus</i>	36
3. Cidade de Deus: história, etnografia e ficção	41
3.1. Cidade de Deus como conjunto habitacional.....	41
3.2. Cidade de Deus como campo para a pesquisa etnográfica	43
3.3. Cidade de Deus como cenário da ficção.....	46
4. Dicção negro-periférica em <i>Cidade de Deus</i>	51
Considerações Finais	59
Referências	62

Introdução

O estudo que ora apresento tem como objeto o romance *Cidade de Deus*, livro de estreia do carioca Paulo Lins na prosa, lançado por uma das maiores casas editoriais do país, a Companhia das Letras, em 1997. Antes disso, o autor já havia lançado, em 1986, um livro de poemas, *Sobre o sol*, pela Cooperativa de Poetas, grupo do qual fazia parte. Também na década de 1980, em meio à graduação em Letras na Universidade Federal do Rio de Janeiro, Lins atuou como assistente de pesquisa da antropóloga Alba Zaluar, na sua investigação sobre as classes populares e a criminalidade no conjunto habitacional Cidade de Deus. Essa experiência com o trabalho de campo forneceu a matéria e o impulso necessários para a escrita do romance, como está registrado nas notas e agradecimentos da primeira edição¹:

Este romance se baseia em fatos reais. Parte do material utilizado foi extraído das entrevistas feitas para o projeto ‘Crime e Criminalidade nas Classes Populares’, da antropóloga Alba Zaluar, e de artigos nos jornais *O Globo*, *Jornal do Brasil* e *O Dia*. Mais especificamente, a primeira parte do livro foi escrita enquanto se desenvolviam os projetos de pesquisa ‘Crime e Criminalidade no Rio de Janeiro’ (que contou com o apoio da FINEP) e ‘Justiça e classes populares’ (apoio CNPq, FAPERJ e FUNCAMP), ambos coordenados por Zaluar. A própria ideia do romance surgiu no decorrer dos trabalhos ligados ao projeto, a partir do momento em que a coordenadora começou a redigir seus artigos. Trabalhei com ela durante oito anos, e a agradeço seu incentivo constante. (LINS, 1997, p. 549)

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

O simples ato de escrever (e posteriormente publicar) já envolve uma série de expedientes que possuem o aspecto de traição do autor afrodescendente: o idioma no qual escreve; a editora na qual publica; a livraria na qual seu livro é vendido; a biblioteca onde repousam seus exemplares para consulta pública. Todos esses aparelhos ideológicos, através dos quais obras marginalizadas buscam legitimidade,

¹ A primeira edição do romance foi publicada pela Companhia das Letras, em 1997, com 549 páginas. Em 2002, após a adaptação para o cinema e uma proposta de tradução no formato de uma edição de bolso, o autor editou a obra e promoveu consideráveis alterações, como a troca do nome de personagens, que eram, inicialmente, os nomes reais, e o corte de partes do texto. Essa segunda edição, também publicada pela Companhia das Letras, contém, por sua vez, 403 páginas. Em termos de texto, foram suprimidas cerca de 140 páginas. Ao longo deste trabalho, serão referidos alguns paratextos contidos na primeira edição da obra, como as notas e agradecimentos e a orelha do livro, escrita por Alba Zaluar. No entanto, todas as demais citações e referências ao enredo, incluindo os nomes dos personagens e as cenas a serem analisadas, serão feitas a partir da edição de 2002. O cotejo entre as duas edições é um trabalho que considero frutífero, mas que ainda não foi realizado até a etapa de redação deste texto.

são também ambientes de celebração da exploração de um sistema que deu origem à marca de sua exclusão. (SILVA, 2020, p. 104)

Abrindo as páginas do livro, o leitor vê-se diante uma composição estética igualmente fecunda, envolta de profusos recursos literários, bem como de oscilações e dissonâncias. Esses traços da obra geraram, invariavelmente, diferentes reações no meio acadêmico e na mídia. Assim, tomei conhecimento da amplitude e da complexidade de *Cidade de Deus* à medida em que lia o próprio romance e, posteriormente, os trabalhos acadêmicos e críticos que o interpretaram.

Com efeito, Paulo Lins é, na mesma proporção, contestado e incontornável. Contestado porque investe no impasse e na tensão como princípios composicionais de suas obras, o que o localiza como figura marcante para o debate acalorado sobre o racismo que permeia a recepção das obras de autoria negra pela crítica literária e sobre a representação da violência na “Literatura Negro-brasileira” (CUTI, 2010a). E incontornável porque o faz com uma qualidade estética respeitável, o que coloca a análise noutros termos e exige um gesto analítico consciente do caráter formativo do autor e da obra para a cena literária que se desenrolou a partir dos anos 2000 nas periferias urbanas do Brasil, sobretudo em São Paulo e no Rio de Janeiro. Penso em consonância com o sociólogo Mário Augusto Medeiros da Silva (2011, p.386), que, em sua tese, qualifica o autor como “complicado de se entender mas incapaz de se contornar”.

Nesse sentido, o encargo que uma criação desta envergadura coloca para pesquisadores e críticos literários é o de mensurar o caráter extraliterário, que envolve as condições de produção da obra e a trajetória do autor, incluindo sua pertença étnico-racial, com a especificidade do texto literário em si, que recapitula todos os demais aspectos dentro da forma estética. Essa consciência torna-se especialmente significativa quando estamos tratando de obras de autoria negro-brasileira, como observa o professor e crítico Luiz Maurício Azevedo da Silva (2020) em seu exercício de “crítica da crítica”:

A questão é que não faz mais sentido, para o campo da Teoria Literária, efetuar leituras sob o ponto de vista restrito do testemunho antropológico, cujo valor repousaria na feliz soma de coincidências que fizeram esse texto sobreviver até chegar às mãos do pesquisador. Depois da ressaca acadêmica dos Estudos Culturais, tratar os objetos de análise com condescendência, tentando protegê-los do embate crítico seria um engano ruidoso. É justamente o exercício da crítica severa que pode salvá-los do risco do desaparecimento. (SILVA, 2020, p. 103-104)

É desse entendimento de crítica literária, vista como um embate crítico que se debruça sobre a forma, que nasce a pergunta de pesquisa que orienta este estudo: como se apresentam, na transposição para a forma estética do romance, os dados recolhidos no trabalho etnográfico e as vozes dos sujeitos que foram objetos dessa investigação, da qual Paulo Lins participou como assistente? A hipótese é que os tensionamentos raciais presentes naquela comunidade se

irradiam como princípio constitutivo do edifício formal do romance e se exprimem na forma por meio daquilo que caracterizo como dicção negro-periférica (RODRIGUES, SANSEVERINO, 2020).

À vista disso, o objetivo é realizar uma leitura racializada de *Cidade de Deus*, com interesse em identificar os momentos que a dicção negro-periférica se apresenta como uma voz de denúncia do racismo estrutural vigente e de anúncio da experiência negro-brasileira na periferia do Rio de Janeiro. A análise será conduzida a partir do procedimento de interrupção do fluxo narrativo, princípio articulado com base nos escritos de Walter Benjamin e complementado pelas reflexões de Cuti e de João Luiz Lafetá. Assim, seleciono cenas que acredito deter potencial explicativo para o todo da obra e que podem também ensejar uma reflexão sobre o processo social.

Esses momentos, no entanto, encontram-se imersos em uma série de atravessamentos, como a busca por reproduzir padrões do cânone literário, a exposição da violência e até a assunção de alguns estereótipos raciais difundidos pelo pensamento racista brasileiro. Em suma, a escolha de uma forma consagrada e de um narrador que pretende ser afastado gera a necessidade de que haja adequações mútuas entre a forma do romance e sua matéria. E no caso de *Cidade de Deus*, especificamente, essas adequações não são imediatas. O exame da forma tem como subsídio aqui, sobremaneira, as considerações de George Lukács e Theodor Adorno.

O título do trabalho, *Falha a fala, fala a forma*, tenta dar conta desse olhar atento para as especificidades da forma do romance na obra analisada. Trata-se de uma paráfrase de um dos trechos mais destacados do livro:

Poesia, minha tia, ilumine as certezas dos homens e os tons de minhas palavras. É que arrisco a prosa mesmo com balas atravessando os fonemas. É o verbo, aquele que é maior que o seu tamanho, que diz, faz e acontece. Aqui ele cambaleia baleado. Dito por bocas sem dentes nos conchavos dos becos, nas decisões de morte. A areia move-se no fundo dos mares. A ausência de sol escurece mesmo as matas. O líquido-morango do sorvete mela as mãos. A palavra nasce no pensamento, desprende-se dos lábios adquirindo alma nos ouvidos, e às vezes essa magia sonora não salta à boca porque é engolida a seco. Massacrada no estômago com arroz e feijão a quase-palavra é defecada ao invés de falada. *Falha a fala. Fala a bala*. (LINS, 2002, p. 21, grifos meus)

A digressão começa com uma invocação épica à poesia, atrelada à figura das tias, geralmente mulheres negras, líderes populares e de centros de tradições de matriz africana, detentoras de conhecimento ancestral e de senso prático de sobrevivência. Então, denuncia-se a aniquilação da palavra poética pelo contexto de violência, cuja única possibilidade de realização seria pela prosa. Essa prosa nasce, portanto, sob a benção da poesia, ambas seguindo um caminho de entrelaçamento ao longo do romance, o que remete à “nota lírica” a que se refere Roberto Schwarz (1999a). A meu ver, enuncia-se também uma reflexão sobre a forma

do romance e sua impossibilidade de conciliação com o ambiente que pretende representar sem tensão. Nesse sentido, internamente à obra, quando falha a fala dos moradores, dos negros e das negras personagens de *Cidade de Deus*, quem fala é a forma romanesca: são o narrador e os recursos literários que preenchem os espaços e suprem a urgência exigida pela matéria.

Assim sendo, apresento, na sequência desta introdução, quatro capítulos, seguidos das considerações finais. No primeiro, exprimo meu percurso teórico ao longo da pesquisa, para compor a metodologia de análise e a categoria da dicção negro-periférica. No segundo, faço referência às três obras em prosa de Paulo Lins, *Cidade de Deus* (2002), *Desde que o samba é samba* (2012) e *Dois amores* (2019), traçando alguns paralelos entre elas. Ainda neste capítulo, aprofundo o debate sobre a forma romanesca de *Cidade de Deus* e problematizo a leitura feita por Roberto Schwarz no ensaio publicado na *Folha de S. Paulo*, logo depois da publicação do livro. O terceiro capítulo apresenta uma discussão acerca da constituição histórica e ficcional do conjunto habitacional Cidade de Deus e a preponderância da etnografia na composição da obra de Lins. Por fim, no quarto capítulo, recorto três cenas do romance, a fim de demonstrar a produtividade do procedimento de interrupção e da categoria da dicção negro-periférica.

1. Interrompendo o fluxo: para uma análise racializada de *Cidade de Deus*

Para evidenciar o método de leitura e os ângulos de raça e de racismo que subjazem a categoria da dicção negro-periférica, com a qual operarei ao longo da análise, tratarei, neste capítulo, expor os conceitos que orientaram a construção da pesquisa e a escrita deste texto. Primeiro, trago uma indicação da Teoria Crítica, pensada no contexto da pesquisa nos estudos de literatura, pautada na relação intrínseca entre teoria, literatura e sociedade. Na sequência, componho a metodologia que servirá para a análise, baseada em leituras de Walter Benjamin, de Cuti e de João Luiz Lafetá. Por fim, dedico-me a expor os debates sobre raça e racismo que embasam a dicção negro-periférica, a qual tento formular e empregar ao longo do estudo.

1.1. Literatura e Sociedade

A visão de literatura, de crítica literária e de pesquisa em que me amparo situa-se no campo dos estudos críticos, no qual as teorias são concebidas em uma intrínseca conexão com os processos de organização da sociedade. Tal posição implica no esboço de uma teoria que não se dê de modo vertical, de cima para baixo, e sim em contato direto com os problemas da realidade empírica. Com isso, os fatos a serem investigados advêm, invariavelmente, da sociedade.

Max Horkheimer, em “Teoria tradicional e teoria crítica” (1975), argumenta que as ciências consideradas tradicionais, relacionadas imediatamente às ciências naturais, visam a um sistema puramente matemático, capaz de ser aplicado igualmente para todas as ciências. As chamadas “ciências do espírito”, na esteira das primeiras, converteram-se, em meados do século XX, em um “valor de mercado oscilante”, por se verem na contingência de reproduzir aquilo que era feito pelas ciências naturais. Segundo o autor, as concepções de ciência e de teoria consagradas são formuladas a partir de um ideal de transcendência, em que o conhecimento científico se pauta por uma necessidade lógica, que não gera autoconhecimento aos sujeitos.

A Teoria Crítica, por sua vez, é processada em consonância com a práxis histórica. O fazer teórico forma parte das relações de trabalho e está compreendido, por isso, dentro da conformação do capital. As transformações nessa estrutura condicionam, por conseguinte, as transformações na estrutura da teoria. Assim, seu alcance não é atemporal, porque requer a amarração com o corpo social. Nessa visão, a Teoria Crítica regula-se pela necessidade dos próprios caracteres que se apresentam no processo da sociedade. Sua tarefa passa a ser a de revelar as dissonâncias do transcurso do capitalismo e de atuar para a supressão da dominação de classe:

[...] a função da teoria crítica torna-se clara se o teórico e a sua atividade específica são considerados em uma unidade dinâmica com a classe dominada, de tal modo que a exposição das contradições sociais não seja meramente uma expressão da situação histórica concreta, mas também um fator que estimula e que transforma. (HORKHEIMER, 1975, p. 144)

Da mesma escola de Horkheimer, a de Frankfurt, Theodor W. Adorno traz formulações sobre a arte atinentes ao pensamento crítico exprimido por seu companheiro de estudos. Destaco aqui “Palestra sobre lírica e sociedade” (2003), texto em que o autor propõe uma análise em busca da “essência social da lírica” (p. 67). Nessa essência, os elementos materiais e formais interpenetram-se e a interpretação da lírica orienta-se para resistir à reificação². A discussão adorniana caminha em direção à reflexão sobre as marcas da universalidade, por definição, social, contidas nas manifestações da individualidade na lírica. O que me interessa, sobremaneira, nesse argumento é que essa operação não pode ser captada, por um gesto crítico externo, de fora para dentro³. Conforme Adorno,

[...] a interpretação social da lírica, como aliás de todas as obras de arte, não pode portanto ter em mira, sem mediação, a assim chamada posição social ou a inserção social dos interesses das obras ou até de seus autores. Tem de estabelecer, em vez disso, como o *todo* de uma sociedade, tomada como unidade em si mesma contraditória, aparece na obra de arte; mostrar em que a obra de arte lhe obedece e em que a ultrapassa. O procedimento tem de ser, conforme a linguagem da filosofia, imanente. Conceitos sociais não devem ser trazidos de fora às composições líricas, mas sim devem surgir da rigorosa intuição delas mesmas. (ADORNO, 2003, p. 67, grifo do autor)

Essa proposição fundamenta os procedimentos de análise da pesquisa. A tomada de *Cidade de Deus* como objeto de investigação requer a assunção de algumas posições epistemológicas, para que se proponham novas leituras. A proeminência de interpretações antropológicas, sociológicas ou biográficas do romance o relegam à condição de mero dado social, sem enfatizar a especificidade da forma estética. Diante disso, a investigação que culmina neste trabalho esteve voltada para uma “reflexão estético-social”, termo que Roberto Schwarz (2012, p. 46) usa para se referir à proposta de Adorno. Para Schwarz, o fazer de Theodor W. Adorno “procura saber do que as formas falam, reagindo a elas como expressões da sociedade contemporânea no que esta tem de mais problemático e crucial” (2012, p. 46).

² Enquanto na lírica aquilo que não é subsumido pela totalidade da mercadoria reside em sua essência social, no romance encontra-se na figura do narrador, que desfaz a apreensão reificada a partir da alternância da distância estética, como Adorno discute em “Posição do narrador no romance contemporâneo” (2003).

³ Os teóricos europeus aqui mobilizados, Adorno, Benjamin, Horkheimer (além de Lukács, que será mencionado no capítulo 2), protagonizaram, no século XX, intensos debates acerca de suas produções intelectuais e de suas orientações políticas. Pela natureza deste estudo, a mobilização de tais autores tem como objetivo central o desvelamento do objeto estético em análise, sem perder de vista, porém, que as posições teóricas dos autores, por vezes, estiveram em tensão.

A propósito desse debate em terras brasileiras, Roberto Schwarz aponta para o pioneirismo do sociólogo Antonio Candido, ao estabelecer a configuração das obras literárias como ponto de partida de sua análise social. Os célebres textos em que podem ser encontradas as bases do pensamento do sociólogo brasileiro são “Dialética da malandragem”, de 1970, e “De cortiço a cortiço”, publicado definitivamente em 1993 como junção de dois textos também dos anos 1970. O programa crítico para o qual Candido abre caminho no cenário brasileiro

parte da análise estética e busca o não evidente, o resultado do que o trabalho formal do artista configurou. Ao passo que a posição tradicional, ou positivista, que também vai se renovando e continua presente com outros nomes, se limita aos conteúdos brutos, procurando o mesmo na sociedade e nas obras, vistas em termos redundantes, de confirmação recíproca direta. (SCHWARZ, 2012, p. 288)

As consequências disso para a leitura de Schwarz sobre *Cidade de Deus* serão retomadas adiante neste trabalho. Por enquanto, há que se dizer também que a revisão teórica e a continuidade das leituras já elaboradas, apontando as potencialidades e os limites, é uma tarefa que se coloca vivamente. Com essa postura, entendo que o campo da Teoria Crítica leva, ou deveria levar, a constantes reconsiderações sobre a produção de conhecimento já acumulada, afinal de contas o movimento do corpo social altera reiteradamente o seu curso. Configura-se a demanda pelo acréscimo de novas vozes e de novas referências que atualizem e debatam os trabalhos teóricos anteriores com os novos questionamentos originados do presente.

O problema de pesquisa que exponho nasce, justamente, de uma constatação dessa natureza. Ao mesmo tempo em que representa, com vitalidade, o legado crítico de Antonio Candido — e de Adorno também —, Roberto Schwarz, na leitura de *Cidade de Deus*, não elenca as tensões raciais postas no romance como constitutivas da análise. Schwarz compreende um domínio que é, primeiro, de classe, enquanto a produção acadêmica das últimas décadas, principalmente a de intelectuais negras e negros, aponta fortemente para a centralidade do debate de raça e classe interseccionados. Para que se chegue a essa discussão, na sequência apresento o método de leitura que proponho para *Cidade de Deus*.

1.2. Compondo um método de leitura: a interrupção do fluxo

Para compor a metodologia de análise de *Cidade de Deus*, busco elementos no pensamento de Walter Benjamin (2012), mais especificamente em três textos: “Que é teatro épico?”, de 1930, “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, de 1935/1936, e as teses “Sobre o conceito de história”, de 1940. O interesse aqui reside em perceber a

potencialidade da visão dialética da história e da arte levada a cabo pelo filósofo alemão para o exercício crítico na contemporaneidade⁴.

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

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

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

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

⁴ Estudos como o de Lucena (2019), intitulado “História, História da literatura, História da tradução: a tarefa-renúncia” e o de Freitas (2019), intitulado *A interrupção do fluxo narrativo do romance de Jorge Amado: um estudo sobre a representação da mulher negra e pobre nas obras Gabriela, Cravo e Canela (1958) e Jubiabá (1935)*, já demonstram o aproveitamento da reflexão a partir de Walter Benjamin para o exercício crítico atual.

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

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

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

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

Dessa forma, pode-se pensar no procedimento de interrupção como uma exigência da mirada dialética proposta por Benjamin para a arte e para a história. A inserção desses campos em uma práxis política coloca as tensões em evidência, desvelando os meandros do sistema

capitalista e as possibilidades de superação dele. O historicismo, o teatro burguês e o cinema sem um ponto de vista crítico das massas são expedientes próprios do capitalismo, atestando sua disposição em suprimir quaisquer iniciativas críticas que propiciem a emancipação.

Fundamento o potencial metodológico depositado nas teses e, por extensão, nos demais textos de Walter Benjamin na compreensão da professora e filósofa Jeanne Marie Gagnebin (2006, p. 51), que sublinha o “caráter de urgência da redação das ‘teses’” naquele momento histórico. A escrita do texto se dá entre os anos de 1939, início da Segunda Guerra Mundial, e 1940, quando foi construído o campo de concentração de Auschwitz. Benjamin estava pensando formas de reação e cultivando uma posição de esperança crítica e radical em meio ao caos, buscando aliar um pensamento ao mesmo tempo teórico e político:

não é um texto escrito na serenidade de um gabinete, mas em um quarto de exílio: ele pede aos leitores que não procurem por soluções ou respostas, mas que aceitem o fim de suas certezas sobre o curso da história e a formulações de questões novas, mesmo que continuem sem resposta. (GAGNEBIN, 2006, p. 50)

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

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

A despeito da hipocrisia racial que permeia os meios de comunicação de massa e a produção intelectual do Brasil, a literatura negro-brasileira vem exercitando, cada vez mais, o campo das polaridades que põem a nu o preconceito, desde sua conotação mais sutil até a mais agressiva.

Na desconstrução de estereótipos, as dicotomias e suas ilusões constituem a chave a ser girada na fechadura do desvendamento. Os recursos da linguagem literária ([...] descrições, ponto de vista narrativo, suspense etc. — na prosa) são eficazes para desvendar o *modus operandi* do racismo à brasileira.

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

Interessa-me no argumento de Cuti a centralidade dada para a composição estética, o que implica, desde o princípio, uma observação criteriosa dos caracteres do processo social que emergem em determinados recursos literários e escolhas formais. Também pode-se depreender

dessa formulação que as tensões raciais não estão todas em um primeiro plano, mas aparecem como subjacentes à forma. Cuti coloca essa dinâmica como um ato criador meticuloso dos autores, que tomam consciência da estrutura racista em que estão inseridos e buscam responder a ela por um prisma dialógico:

A polaridade recupera o que o discurso racial dominante tentou e tenta dissolver na nacionalidade brasileira, como se, em um passe de mágica, a cidadania tornasse prerrogativa de todos em um mundo idílico e fraterno. A polaridade mostra que as diferenças de raça estão presentes juntamente com as diferenças de classe e que há contradições, sim, a serem superadas pelo diálogo e pela transformação social. (CUTI, 2010a, p. 114)

Segundo minha leitura, as polaridades podem também aparecer à revelia dos sentidos e dos questionamentos que seus autores pretendam propor em suas criações. Algumas marcas vão nascendo no próprio texto, advindas de tensionamentos da forma e do corpo social. Colho elementos para essa interpretação no exame que João Luiz Lafetá faz de *Paulicéia desvairada*, de Mário de Andrade, em “A representação do sujeito lírico na *Paulicéia desvairada*” (1996)⁵.

No ensaio, Lafetá reconhece o ímpeto do poeta modernista em apresentar aos seus leitores da época uma experiência verdadeiramente nova em terras brasileiras, que fosse capaz de condensar as ideias de vanguarda em voga naquele momento. O crítico procede em sua exploração a partir da anedota que narra a forma como livro foi composto: Mário teria escrito *Paulicéia desvairada* de um só golpe, em uma inspiração súbita, após apreciação de “Cristo de trancinhas”, de Victor Brecheret.

Ao mesmo tempo em que esse impulso criativo produziu poemas de grande alcance estético, também engendrou “defeitos” e “exageros”. Diante das recepções que captaram os problemas implicados na obra, o próprio poeta defendeu que os defeitos e os exageros ensejam, igualmente, instâncias de beleza. Desse argumento é que Lafetá tece seu objetivo de análise: demonstrar como os “exageros e os “defeitos” constituem-se não só como representativos de uma condição puramente individual, mas como “marcas negativas do momento histórico”:

No caso da *Paulicéia*, como bem viu Mário de Andrade, era preciso manter os “exageros”, pois eles eram bem “representativos” do “estado da alma” – mais que documento condescendente do subconsciente lírico, como pensava Tristão [de Ataíde], eles eram marcas negativas (quase no mesmo sentido em que se fala de negativo fotográfico) do momento histórico. Era através destas marcas-exageros que o mundo da negação ficava representado nos poemas, formas negativas bem dignas da grandeza da arte de vanguarda. (LAFETÁ, 1996, p. 59)

⁵ João Luiz Lafetá tem uma respeitável produção crítica a respeito de romances brasileiros, sobretudo do Romance de 1930. A seleção de um ensaio que trata sobre a poesia aqui, como aporte para a análise de um romance, justifica-se pelo procedimento de leitura desenvolvido pelo autor, que acredito poder ser aproveitado criticamente para outras formas estéticas. Interessa-me, nesse caso, mais o movimento analítico de Lafetá que o teor da análise.

O foco de João Luiz Lafetá, tendo como ponto de partida esse discernimento, é o “problema da representação do sujeito lírico”, que consiste em uma tensão significativa entre a representação do eu e a representação da cidade, ponto central, segundo ele, para a arte moderna:

A tensão transparece porque está no fundo-de-origem da forma, nas relações entretidas pelo sujeito lírico com a realidade que o circunda, e que por isso mesmo o artista não consegue resolver (com prejuízo, é claro, do equilíbrio formal dos poemas, coisa que uma estética classicizante vê naturalmente como defeito e mau-gosto). (LAFETÁ, 1996, p. 1962)

As formas estéticas são autônomas e por isso se desenvolvem em paralelo e independentemente de intenções e de projetos artísticos individuais, o que corrobora a proposta de uma reflexão estético-social que construo. Em suma, a interrupção do fluxo narrativo volta-se para os momentos em que os recursos narrativos e aquilo que parece “sobrar” do romance são mobilizados como índice de denúncia das condições sociais em que se encontra o sujeito negro. Metodologicamente, pretende-se recortar aquilo que permanece, aparentemente, lateral, aquilo que passa despercebido pelas sínteses, mas que detém grande potencial analítico.

1.3. Uma perspectiva de raça

A assunção do conceito de raça como categoria analítica para compreender o processo social brasileiro é relativamente nova na Sociologia, datada do final do decênio de 1970. Esse movimento de retomada ocorre depois de décadas de uma produção intelectual que, apesar de contribuir para o desenvolvimento do campo teórico no Brasil, era sustentada pelo mito da democracia racial e, por isso, estava empenhada em comprovar a convivência harmônica ou inexistência das raças no Brasil. A esse respeito, Antonio Sérgio Guimarães (1999, p. 152-153, grifos do autor) escreve:

Dos estudos sociológicos e antropológicos dos anos 1950 e 1960 ficaram, portanto, algumas contribuições importantes e outros tantos mal-entendidos, que a pesquisa posterior buscou reinterpretar. Vamos aos mal-entendidos. Primeiro, ficou a idéia de que no Brasil não existem raças, mas cores, como se a *idéia* de raça não estivesse subjacente à de “cor” e não pudesse ser, a qualquer momento, acionada para realimentar identidades sociais; segundo, formou-se o consenso de que no Brasil a aparência física e não a origem determinaria a cor de alguém [...]; terceiro, criou-se a falsa impressão de que no Brasil não se poderia discriminar alguém com base na sua raça ou na sua cor, uma vez que não haveria critérios inequívocos de classificação de cor; quarto, alimentou-se a idéia de que os mulatos e os negros mais claros e educados seriam sempre economicamente absorvidos, integrados cultural e socialmente e cooptados politicamente pelo *establishment* branco; quinto, formou-se o consenso de que a ordem hierárquica racial, ainda visível no país, seria apenas um vestígio da ordem escravocrata em extinção.

Uma das vozes que denunciou radicalmente o teor racista das ideias sobre as relações raciais no Brasil, a que Guimarães (1999) se refere na citação anterior como “mal-entendidos”,

quando são, na verdade, mal-intencionadas, foi Abdias Nascimento. Sua obra *O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado* (2016) surge no calor da hora, em 1978, em pleno regime civil-militar, para dar a ver a estrutura racista que a sociedade e o Estado brasileiros tentavam esconder, cultivando uma imagem racial de convivência amena entre as raças. A denúncia e a desconstrução do mito da democracia racial é o imperativo de Nascimento (2016, p. 111, grifos do autor):

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

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

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

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

A formulação da dicção negro-periférica como categoria analítica parte, portanto, da raça como construto social e político, relacional e histórico. Ao assumir essa explicação, cabe examinar como se dão os processos de racialização desses sujeitos dentro do sistema colonial

em que estamos inseridos. Tais processos estão postos em um imaginário social que, baseado na raça, alimenta formas de discriminação contínuas, que predefinem lugares específicos de subalternidade para a população negra. Esse movimento possibilitará, na sequência, o reconhecimento dessa dinâmica no interior da forma literária.

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

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

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

A estruturação do complexo de inferioridade, inicialmente econômica, passa pela epidermização, que é o primeiro aspecto da racialização. Decorre disso a predisposição de posições sociais e de barreiras impostas a certos indivíduos. Como consequência, o negro é confinado em seu corpo, objetificado de maneira reificada, enquanto o branco é colocado como figura universal dotada da razão (FAUSTINO, 2018). Ao fim e ao cabo, a única condição de sobrevivência para o negro passa a ser almejar o mundo embranquecido pelo colonizador para, por fim, tornar-se branco⁶.

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

[...] se ele [o preto] se encontra a tal ponto submerso pelo desejo de ser branco, é que vive em uma sociedade que torna possível seu complexo de inferioridade, em uma sociedade cuja consistência depende da manutenção desse complexo, em uma sociedade que afirma a superioridade de uma raça [...] Surge, então, a necessidade de uma ação conjunta sobre o indivíduo e sobre o grupo. Enquanto psicanalista, devo

⁶ A discussão fanoniana é basilar para a estruturação do objetivo deste trabalho, apresentado na introdução, de promover uma leitura racializada de *Cidade de Deus*. A partir do problema da epidermização da inferioridade exposto pelo autor, torna-se evidente a impossibilidade de que se constitua um lugar social que não seja racializado, já que a relação de subalternidade entre as raças é produzida por caracteres designados pela branquitude. A não marcação racial dos brancos é um desses caracteres, cuja função reside na construção do imaginário do branco universal. Racializar a leitura de uma obra literária significa, então, tomar a categoria da raça como pedra de toque para a observação dos processos históricos e sociais que se desdobram na obra literária. Ao marcar essa posição, contraponho, por consequência, as pretensas leituras universais, que, na verdade, estão comprometidas com a supremacia branca.

ajudar meu cliente a *conscientizar* seu inconsciente, a não mais tentar o embranquecimento alucinatório, mas sim a agir no sentido de uma mudança das estruturas sociais. (FANON, 2008 p. 95, grifo do autor)

Nessa lógica, a dicção negro-periférica é a manifestação, consciente ou não, no interior da forma estética, da experiência de racialização a que todos os autores negros e todas as autoras negras estão expostos na sociedade colonizada que ainda persiste. Isso é decantado para as composições de narradores, de cenas e de personagens que articulam uma voz de denúncia do racismo estrutural brasileiro e de anúncio dessa experiência negra nas periferias urbanas brasileiras.

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

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

Também referindo-se a esse contexto, Cuti (2010b, n.p.) comenta, no artigo “Quem tem medo da palavra negro”, que “naquele momento (e ainda hoje) foi escolhida a palavra ‘negro’ porque ela é a única do léxico que, ao ser empregada para caracterizar organização humana, não isenta o racismo”.

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

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

Desse modo, a dicção negro-periférica apresenta como recorte a experiência da população negra nas periferias urbanas, que por sua vez nasceram como consequência da exclusão e do racismo. Além de denunciar essa condição, ela também anuncia e valida modos

de vida e sociabilidades que tensionam e se contrapõem à hegemonia do mundo branco colonial. Dentro das periferias, o enfrentamento ao colonialismo é inerente e as produções artísticas, como a literatura, respondem invariavelmente a esse contexto.

2. Paulo Lins, romance e crítica literária

A carreira literária de Paulo Lins na prosa é marcada por experimentalismos que atuam dentro do escopo de uma certa tradição romanesca canônica que opera no espaço acadêmico brasileiro. Como um sujeito negro, pobre e favelado, a chegada do autor aos bancos universitários coloca-o diretamente diante de um embate entre uma tradição artística que lhe é apresentada e uma realidade vivida, atravessada por experiências, muitas vezes, não apreensíveis pela academia. Nesse sentido, Sueli Carneiro (2005, p. 123), em sua tese, posiciona-se:

Adentrar à universidade, longe de constituir-se em superação dos estigmas e estereótipos, é o momento da confrontação final, no campo do conhecimento, em relação a esses mecanismos que assombram os negros em sua trajetória escolar. Aí a branquitude do saber, a profecia auto-realizadora, a autoridade exclusiva da fala do branco, são fantasmas que têm de ser enfrentados sem mediações.

Dessa maneira, é preciso pensar na trajetória dos negros na universidade, sem incorrer em essencialismos. A população negra que acessa esse espaço de poder está sempre no limiar entre seu reconhecimento como um sujeito de razão e o modelo racista e excludente perpetrado pela branquitude⁷ universitária. Suas produções são, muitas vezes, diminuídas ou sequer lidas. No caso de Lins, a experiência acadêmica é marcante em seus dois primeiros livros em prosa, *Cidade de Deus* (1997) e *Desde que o samba é samba* (2012), mas não é tratada com estranhamento, o que faz com que suas obras funcionem dentro de uma tensão. A figura da pesquisa, do estudo da linguagem, da referência à tradição literária se faz presente, o que configura, para mim, certo ímpeto de validação do próprio autor dentro de uma estrutura excludente já estabelecida.

A disposição em analisar que trajetória romanesca embasa a composição de *Cidade de Deus* parte de um primeiro momento de estranhamento na leitura, que pode ser relacionado à forma. Decorrem daí alguns questionamentos que levaram minha pesquisa adiante: por que

⁷ Branquitude aqui não é sinônimo, simplesmente, de pessoas brancas. Segundo Maria Aparecida Bento (2002), a branquitude consiste em um “modelo de isenção da sociedade branca” (n.p.), que se fundamenta no silenciamento e na falta de reflexão sobre a atuação dos brancos nas desigualdades raciais e econômicas, bem como no não reconhecimento dos traços da identidade racial do branco, que figura como Ser universal, enquanto negros, indígenas e outros grupos são considerados como Outro. Nesse sentido, a autora argumenta a partir de dois processos históricos: o primeiro é o fim da escravidão, quando as elites brancas desapareceram dos estudos sobre as relações econômicas e raciais no pós-abolição e até hoje pouco questiona-se qual foi a herança da escravidão para os brancos. Essa “cegueira” permite a não prestação de contas a respeito dos benefícios econômicos e simbólicos obtidos ao longo de séculos de escravismo e perpetuados ao longo da história do Brasil até hoje. O segundo trata-se das políticas de branqueamento da população brasileira, levadas à cabo com a imigração europeia, em que se depositou a responsabilidade por esse quadro na população negra, tornando-se o “problema do negro”, enquanto o verdadeiro grupo gerador do “problema” segue sem refletir sobre sua agência.

Paulo Lins optou por escrever um romance? A história de Cidade de Deus poderia ser contada em outro gênero?

Frente a tais questionamentos, este capítulo retoma as obras em prosa do autor e tenta traçar paralelos entre elas e vislumbrar temas, estruturas e propostas em comum. Logo em seguida, proponho uma abordagem a respeito da constituição da forma de *Cidade de Deus* como um romance. Esse exame permite que se aborde, por conseguinte, a recepção da obra e se problematize os pressupostos que a embasam.

2.1. A prosa de Paulo Lins

Não faz parte do projeto literário de Lins colocar em xeque os pressupostos canônicos daquilo que se compreende como “literatura brasileira”. Por isso, *Cidade de Deus* é um romance que nasce em um circuito acadêmico que o validou por conseguir ver ali refletida a combinação de uma forma consagrada com seu interesse de esquerda em tratar da violência, da exclusão e do racismo, sem estar de fato diante do problema e agir para resolvê-lo. Essa proposição encontra eco na constituição do narrador oscilante, entre a técnica romanesca e o olhar da experiência, que cria um jogo de indefinição quanto ao ponto de vista narrativo, entendido por Schwarz (1999a, p. 164) como “instabilidade dos pontos de vista embutidos na ação”.

A abertura do livro pode exemplificar satisfatoriamente esse ponto:

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 o baseado para o outro. Barbantinho imaginava-se em braçadas por detrás da arrebentação. Poderia parar agora, ficar boiando, sentindo a água brincar com seu corpo. Espumas dissolveram-se no rosto, e o olhar nos trajetos dos pássaros, enquanto se recuperava para voltar. (LINS, 2002, p. 11)

Cidade de Deus começa com descrições idílicas, de belos locais naturais e um contato genuíno dos moradores com a natureza. Essas descrições vão sendo acompanhadas pela introspecção narrativa, que dá conta dos primeiros momentos de Busca-Pé e do conjunto habitacional que se formava. O início do romance é marcado pela atuação desse narrador desconhecido, que parece hesitante quanto ao que pretende apresentar. Cabe destacar também o fato de que a enchente, que gerou a ocupação da Cidade de Deus, não está enunciada de maneira explícita na abertura do livro, muito menos como denúncia de um processo racista e eugenista como foi.

À medida que a trama vai sendo apresentada, o narrador segue com a alternância de ritmo e de posição. No episódio do assalto ao motel, por exemplo, aproxima-se da perspectiva dos assaltantes, acelerando o registro narrativo. Ao mesmo tempo em que se tem acesso aos

procedimentos de um assalto e como a quadrilha articulou cada detalhe, também se está diante do pensamento frenético de Inferninho, para que nada saia do controle:

Inferninho assumiu a direção do Opala. Ainda avisou aos assaltados que, se dessem queixa, eles iriam procurá-los até no inferno se fosse preciso. O bandido disse ainda que iriam largar o carro lá no Grajaú depois de três dias. Seu intento era o de induzi-los a dizer que eles iriam para o Grajaú, caso fossem à polícia. *Entraram na Estrada dos Bandeirantes com Inferninho alertando o combinado de não matar ninguém*. Se alguém tentasse reagir, era só dar uma coronhada no pau do nariz para o otário dormir na hora.

A noite de lua cheia atravessava o início da madrugada na Estrada dos Bandeirantes com os demais bichos-soltos abaixados no carro. *Inferninho olhava para todos os retrovisores do mundo*. A eloquência do silêncio que se espalhava para além do rosnar do motor do carro o fez pedir a Carlinho Pretinho para dar um confere nos ferros, não gostava de silêncio nessas horas. (LINS, 2002, p. 63, grifos meus)

Esse movimento permeia a primeira parte do romance, mas vai perdendo espaço na segunda e, consideravelmente, na terceira parte do romance, “A história de Zé Miúdo”, quando a narrativa se agudiza e a guerra entre Zé Miúdo e Zé Bonito torna-se incontornável. Nesse instante, o narrador assume sua distância, como se a Cidade de Deus não tivesse mais possibilidade de sobressair-se daquele conflito. Os moradores, os *bichos-soltos*, a polícia, todos estavam imersos em um mar de violência sem fim, que só essa figura externa consegue organizar. Em sua profundidade, o narrador de *Cidade de Deus* é nostálgico aos primeiros momentos do conjunto habitacional, quando a natureza ainda se fazia presente, quando o crime tinha seus limites éticos dentro da comunidade, quando o samba e o carnaval uniam todos ali. O final de *Cidade de Deus* é, por isso, agônico e sem esperanças.

Em *Desde que o samba é samba* (2012), Paulo Lins remonta algumas décadas antes do início do romance anterior. A narrativa se desenrola na década de 1920, acompanhando o nascimento do samba, da primeira escola de samba do Brasil e da Umbanda. Nesse contexto, o romance dá conta também das relações sociais constituídas no pós-abolição, permeadas pela experiência do negro racializado na Primeira República. A obra está composta por uma moldura ficcional que apresenta em seu centro o triângulo amoroso entre Valdirene, mulher negra que trabalha como prostituta, Brancura, homem negro “protetor” de Valdirene e Sodré, homem branco português funcionário do Banco do Brasil e “protetor” de prostitutas. Outros personagens são figuras históricas ficcionalizadas, alguns mantendo, inclusive, referência direta ao nome, como é o caso de Silva, que remete ao sambista Ismael Silva. Outros não são explicitados diretamente pelo nome, mas por sua trajetória, como se vê em Tia Almeida, que remete à Ialorixá Tia Ciata.

O caráter de enquete etnográfica que desponta em *Cidade de Deus* dá lugar a uma verve de história social em *Desde que o samba é samba*, que tem após seu final, nas últimas páginas do livro, uma série de referências bibliográficas, as quais serviram de base para a pesquisa do

autor. Dessa forma, o narrador do segundo romance de Paulo Lins não hesita em ocupar seu lugar de historiador, o que gera, em certos momentos, uma sobreposição do compromisso histórico ao que chamo de “moldura ficcional”. O mundo de *Desde que o samba é samba*, no entanto, tem saída. Sua possibilidade de superação encontra-se na organização social em torno do samba e das casas de Candomblé e de Umbanda, que vejo colocadas ali como uma potência de resistência negra.

Já em 2019, Paulo Lins apresentou aos leitores uma obra bastante distinta do que já havia publicado anteriormente. Misturando elementos da novela, do conto e do *slam poetry*, o autor constrói em *Dois amores* uma espécie “conto de fadas” da favela, como seu final parece indicar: “o namoro foi se aprofundando nas crianças e veio a adolescência de mais beijinhos, carinhos nesse amor sem limites. Noivaram, casaram, tiveram filhos, netos e foram felizes para sempre” (LINS, 2019, p. 47). O desfecho de felicidade é a formação dos casais Lulu e Soninha e Dudu e Celinha. Antes disso, Lulu e Dudu protagonizam uma saga em busca de um par de tênis coloridos da Nike para irem ao baile Funk dançar e beijar na boca. Nesse caminho, vendem balas nos sinais de trânsito, no trem, nas portas de cinemas e deparam-se com situações as quais precisam usar da experiência periférica para sobressair-se. Ao final, conseguem obter seu objeto de desejo e os tão esperados beijos. Uma ressalva das irmãs Celinha e Soninha, no entanto, produz um efeito de quebra de expectativas, que fatalmente leva o leitor ao riso no desfecho da trama:

Tudo ia bem até que o papo entrou pelo uniforme do time de handebol, do futsal. Nosso tênis tá garantido, né, Lulu? As duas se olharam até que Celinha falou: só quem usa esse tipo de tênis é playboy, polícia e bandido. Celinha completou: quando sair com a gente não vem mais com esse tênis, não, a gente acha muito espalhafatoso. Daquele dia em diante, não se encontraram mais de tênis Nike, era só calçado baratinho. (LINS, 2019, p. 47)

Há uma marcação de raça e de classe importante de ser considerada. Ao elencar os perfis que usam os tênis calçados por Dudu e Lulu, as irmãs enunciam vigorosamente a problemática do desejo de consumo colocado aos jovens negros e de uma noção de beleza associada ao poderio econômico, no caso dos playboys, bético, no caso da polícia, ou a ambos, no caso dos bandidos.

Essa passada em revista da produção em prosa do escritor carioca deixa ver o quanto Lins experimentou em suas composições, entregando aos leitores e à crítica obras distintas entre si. Há também recorrências importantes: suas personagens, seus cenários e seus temas são negros, o que o coloca dentro do escopo de debate da Literatura Negro-Brasileira (CUTI, 2010a) e, conseqüentemente, das possibilidades de extrapolação de uma representação fetichizada e racista da experiência negra em diáspora. Ao mesmo tempo, há uma certa tomada de posição

por manter-se informado e respondendo ao meio acadêmico, o que impacta diretamente na recepção de suas publicações.

2.2. Os contornos da forma de *Cidade de Deus*

A opção pela forma romanesca feita por Lins, no lugar dos textos acadêmicos comumente produzidos a partir de pesquisas científicas, expõe uma questão a ser considerada.

A esse respeito, Terry Eagleton, em *Marxismo e crítica literária* (2011, p. 54), afirma que:

ao selecionar uma forma, portanto, o escritor descobre que sua escolha já está limitada ideologicamente. Ele pode combinar e transmutar formas disponíveis em uma tradição literária, mas essas formas, assim como suas permutações, carregam uma importância ideológica em si mesmas. As linguagens e as técnicas que um escritor tem à mão já estão saturadas de certos modos ideológicos de percepção, certas maneiras codificadas de interpretar a realidade; e o grau em que ele pode modificar ou recriar essas linguagens não depende apenas do seu gênio pessoal. Depende da “ideologia”, em um determinado momento histórico, ser tal que essas linguagens devam e possam ser alteradas.

Assim, a compreende-se a forma como uma “unidade complexa” (EAGLETON, 2011, p. 53) intrinsecamente relacionada à ideologia. Em consonância com a afirmação do crítico britânico, acredito que parte preponderante da análise do romance de Paulo Lins reside na observação dessa forma e das implicações ideológicas e históricas que se apresentam através dela, uma vez que ela ordena dialeticamente os conteúdos empíricos do mundo social.

Por esse ângulo, é necessário considerar que a concepção daquilo que seja romance e suas raízes é alvo de debates históricos. Nos anos 1920, o formalista Boris Eikhenbaum (1975, p. 160) classifica o romance como uma “forma sincrética”, nascida da “história” e do “relato de viagem” (p. 162). Nas décadas seguintes, o também russo Mikhail Bakhtin, em “Epos e Romance” (1990), irá classificá-lo como um “gênero inacabado”, que expressa a evolução dos próprios gêneros e da teoria literária como um todo. Do seu ponto de vista discursivo, Bakhtin observa a formação de condições histórico-sociais para o surgimento do romance no plurilinguismo e na pluriformidade de culturas.

Em 1936, Walter Benjamin (2012) apresenta, em “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, o romance como uma forma que surge com o advento da imprensa e da informação, opondo-se, assim, à narrativa tradicional. A narrativa, passada adiante pelo narrador, está baseada na oralidade e na memória, que possibilitam o intercâmbio de experiências. Para Benjamin, a faculdade de intercambiar experiências está sendo alienada na modernidade, uma vez que o indivíduo passa a isolar-se e as experiências coletivas tornam-se escassas. O romance é, portanto, a forma que atende a esse novo modo de vida em sociedade.

Em face de tais ângulos sobre o romance, revela-se a multiplicidade dessa forma e sua potência de variação e transformação, como sintetiza Sanseverino (1999, p. 27):

[...] por ser uma obra de natureza escrita, ela tem marca híbrida da mistura de diversos tipos de textos, inclusive de procedência não-literária. Desde o princípio, sua forma prosaica torna-o aberto a receber as mais diversas influências. O romance, gênero literário moderno, possui uma forma irregular. Equidistante da lírica e do conhecimento científico, ele opera a ligação entre ambos. Serviria como elaboração sensível e consciente de aspectos modernos da realidade humana. Apegado ao diferente e ao novo, esse gênero abre-se para absorver as contribuições de outras áreas, não sendo redutível a uma receita nos moldes clássicos. Assim, a sua linguagem é enriquecida pelo gênero dramático, pela imprensa, bem como por referências eruditas. O caráter híbrido, e analítico, faz com que ele se defina por sua constante transformação.

Com isso, a complexidade e as possibilidades da forma do romance podem ser colocadas, por consequência, também como uma das tensões na obra que aqui discuto. Desde a abertura do livro, senti-me diante de uma empreitada literária que aproveita e, ao mesmo tempo, tensiona as raízes da forma de romance “tradicional”. O interesse do autor em dispor esteticamente os dados colhidos no trabalho de campo soma-se à eleição de uma determinada forma literária capaz de apreender esse processo social, o que, consequentemente, reflete as escolhas estéticas feitas na composição literária.

Na reflexão sobre o romance como gênero, procuro situar *Cidade de Deus* no escopo dos romances de feições realistas. Chamo a atenção para as formulações de Georg Lukács em *A teoria do romance* (2009), publicada pela primeira vez em 1916. A obra é um marco na trajetória de juventude do crítico, podendo ser considerada como uma grande síntese de sua “fase idealista”, já que expõe de maneira rigorosamente elaborada o arsenal teórico de que dispunha seu autor (MACEDO, 2009). A proposta de elaboração de uma dialética universal dos gêneros literários foi saudada pela intelectualidade da época, permanecendo como grande centro de debates ao longo da trajetória acadêmica de Lukács.

Décadas depois, a virada marxista no pensamento lukacsiano fez com que ele próprio revisitasse seus escritos e observasse as incoerências como pensador revolucionário que havia se tornado. O autor de *A teoria do romance*, no entanto, não abandonou por completo algumas de suas orientações filosóficas anteriores e manteve sua gênese hegeliana nos escritos posteriores acerca do romance, principalmente na exigência de uma totalidade que organizasse a contenda entre as aspirações do indivíduo problemático e o mundo reificado, destituído de seu sentido imanente (EAGLETON, 2011; TERTULIAN, 2008). A busca da totalidade por meio da forma, central em *A teoria do romance* (LUKÁCS, 2009), é uma categoria consolidada pelo autor e que acompanha o nascimento da forma romanesca como saída para a restituição do sentido perdido na modernidade.

Georg Lukács (2009, p. 60), ensaiando sobre a totalidade na epopeia e no romance, aponta:

a epopeia dá forma a uma totalidade de vida fechada a partir de si mesma, o romance busca descobrir e construir, pela forma, a totalidade oculta da vida. A estrutura dada do objeto — a busca é apenas expressão, da perspectiva do sujeito, de que tanto a totalidade objetiva da vida quanto sua relação com os sujeitos nada têm em si de espontaneamente harmonioso — aponta para a intenção da configuração: todos os abismos e fissuras inerentes à situação histórica têm de ser incorporados à configuração e não podem nem devem ser encobertos por meios composicionais.

Destarte, vê-se na consideração do crítico húngaro a primazia da forma estética nesse utópico processo de reencontro do indivíduo problemático com a sua totalidade cindida. A forma romanesca, portanto, ganha estatura na modernidade por sua capacidade de reorganizar formalmente a experiência do mundo em que o sentido não está dado *a priori* e cujo dissenso é constitutivo dessa nova realidade. Ensejada pelo movimento histórico, a nova forma consagra-se por sua relação intrínseca com o surgimento e a consolidação da figura do indivíduo burguês. O romance não é, portanto, desde o início, um gênero aristocrático. Ainda que com seus ideais utópicos de transcendência, é possível depreender da reflexão lukacsiana seu reconhecimento do caráter ordinário da vida assumido por essa forma moderna.

A diferença da fase idealista para o período comunista parte da adoção de uma compreensão materialista da história, como elucida Tertulian, em *Georg Lukács: etapas de seu pensamento estético* (2008, p. 116-117):

Desde que Lukács aderiu plenamente ao marxismo e à causa comunista, sua compreensão da história sofreu uma mudança radical. Paralelamente, seus critérios estéticos foram reconsiderados. A partir daí, Lukács considerou a *Teoria do romance* irremediavelmente ultrapassada. A realidade histórica não lhe aparecia mais como um lugar da perdição e da derrelição, com os estigmas da “perfeita culpabilidade” presentes por toda parte, mas como o palco de uma luta áspera entre a negatividade das forças do passado e a positividade das forças do futuro. O “sentido da vida” (o *Lebensimmanenz de Sinnes* cujo desaparecimento era pateticamente lamentado na obra de juventude) parecia dever ser reconquistado através da imanência histórica, e não por uma utópica transcendência.

Em “Narrar ou Descrever?”, texto de 1936, já do período considerado “maduro”, Lukács buscará vincular o romance com a práxis dos sujeitos na sociedade capitalista. Para isso, expõe a oposição entre dois métodos de composição: a descrição e a narração. O método descritivo torna as relações e os sujeitos inanimados, fazendo com que as ações no romance assumam um “caráter episódico” (LUKÁCS, 1965, p. 70):

A descrição não proporciona, pois, a verdadeira poesia das coisas, limitando-se a transformar os homens em seres estáticos, elementos de naturezas mortas. As qualidades humanas passam a existir umas ao lado das outras e vêm descritas nesta compartimentalidade, ao invés de se realizarem nos acontecimentos e de manifestarem assim a unidade viva da personalidade nas diversas posições por ela assumidas, bem como nas suas ações contraditórias. (LUKÁCS, 1965, p. 75)

Zola e Flaubert são apontados como os escritores que tomaram tal perspectiva como único princípio composicional de seus romances. Nesses autores, o marxista Lukács encontrará não uma apreensão fiel da realidade capitalista, mas sim a construção de “seres mortos” (LUKÁCS, 1965, p. 83), em obras que não apreendem o caráter tensivo da existência humana no capitalismo e, por consequência, eliminam quaisquer potências insurgentes. A realização plena dessa disposição será encontrada nos romances de Balzac, Tolstói e Walter Scott, que adotam o método da narração, orientado pela práxis humana:

A epopeia — e, naturalmente, também a arte do romance — consiste no descobrimento dos traços atuais e significativos da *práxis social*. A arte do poeta épico reside precisamente na justa distribuição dos pesos, na acentuação apropriada do essencial. A sua ação é tanto mais geral e empolgante quanto mais este elemento essencial — o homem e a sua *práxis social* — aparece, não na forma de um rebuscado produto artificial virtuosístico, mas como algo que nasceu e cresceu naturalmente, quer dizer, como algo que não é inventado e sim, apenas, descoberto. (LUKÁCS, 1965, p. 61, grifos do autor)

O romance realista aparece, portanto, com a capacidade de captar as tensões e a luta dos indivíduos em sociedade e permite ao leitor que vislumbre a práxis implicada nos deslocamentos e nos conflitos que serão narrados. A narração configura-se como uma tentativa do escritor de representar o mundo sem deformá-lo. O romance e a arte em geral assumem um papel na sociedade, como recapitula Sanseverino (1999, p. 27), que apresenta as discussões de Lukács em torno do conceito de Realismo:

Num período em que o homem moderno vive na fragmentação, na alienação, em condições materiais adversas à cultura, a arte deve cumprir a missão de despertar a consciência do homem para os momentos de transformação, para as crises que revelam a natureza do processo histórico. A arte é nesse caso uma forma de conscientização, pois reflete o processo em sua essência e totalidade.

Sendo assim, o Realismo lukacsiano estará, então, em busca desse princípio de totalidade que seja capaz de estancar o processo de alienação dos sujeitos no mundo desencantado pela mercadoria e organizado em torno da produção capitalista.

Cabe destacar a oposição de Theodor Adorno (2003), que também reflete sobre a deformação do indivíduo no capitalismo, mas chega a um ponto distinto de Lukács. Em “Posição do narrador no romance contemporâneo”, o filósofo alemão irá esboçar essa condição do narrador no romance realista: “ela se caracteriza [a posição do narrador] por um paradoxo: não se pode mais narrar, embora a forma do romance exija narração” (ADORNO, 2003, p. 55). O narrador já não dá mais conta da experiência, principalmente após a guerra, e a forma do romance precisará reconfigurar-se dentro dessa sociedade.

A partir da obra de Proust, coloca a flexibilização da “distância estética” como expediente principal da transformação do romance: “no romance tradicional, essa distância era

fixa. Agora ela varia como as posições da câmera no cinema: o leitor é ora deixado do lado de fora, ora guiado pelo comentário até o palco, os bastidores e a casa de máquinas” (ADORNO, 2003, p. 61). Construindo o narrador assim, evidencia-se no romance a desintegração a que os indivíduos estão expostos no capitalismo. A totalidade já não é mais possível.

Do debate entre Lukács e Adorno lê-se o caráter do romance realista, que é delineado por sua relação com a realidade histórica apreensível empiricamente:

A forma romanesca liga-se nesse caso a uma nova concepção de real, que não está no conceito universal e abstrato, cuja verdade era encontrada pela pesquisa contemplativa. A verdade realista do romance é oriunda do empirismo e da crença de que a verdade é alcançada pela pesquisa através dos sentidos humanos, que não dependem de um *a priori* metafísico religioso ou filosófico, pois só existe o homem em suas condições históricas de existência. (SANSEVERINO, 1999, p. 33)

Mais do que mera representação fiel da realidade, o Realismo afirma-se como um modo de representação possível de determinada realidade histórica. Esse é, para mim, o movimento que Paulo Lins busca fazer. E o faz voltado para as tendências que podem ser consideradas as mais tradicionais, e talvez mais conservadoras desse tipo de romance. A meu juízo, é essa escolha que cria o estranhamento na leitura a que me referi no início desta seção. Consequentemente, o problema volta-se para a transposição da forma do romance para outros contextos que não o de seu apogeu, a sociedade burguesa europeia do século XIX.

Nesse sentido, insiro aqui as ponderações de Franco Moretti (2000). Em “Conjeturas sobre a literatura mundial”, o autor dá notícias do início da era da literatura mundial, em que a teoria da literatura deve pensar em um “sistema-mundo literário (de literaturas inter-relacionadas)” (MORETTI, 2000, p. 175). A operacionalização desse sistema, pela teoria literária, se dá por meio da “leitura distante”, que “nos permite focalizar unidades muito menores ou muito maiores que o texto: expedientes, temas, tropos — ou gêneros e sistemas” (MORETTI, 2000, p. 176). Segundo Moretti, nessa perspectiva, a “leitura distante” e a “literatura mundial” somadas “remam contra a maré da historiografia nacional” (MORETTI, 2000, p. 177) pela necessidade de uma conciliação tensiva resultante do contato entre “modelos europeus ocidentais” e a “realidade local”. Assim, estrutura-se um triângulo composto por: “forma estrangeira, matéria local e *forma local*” (MORETTI, 2000, p. 178, grifo do autor).

No final, Paulo Lins parece atrelar alguns padrões composicionais que chegam ao Brasil marcados como “romances por excelência”, estabelecendo certas estruturas como “típicas” de um romance “tradicional”, relação que acaba sendo tensiva. Esteticamente, o autor de *Cidade de Deus* não tem nenhuma preocupação em romper com quaisquer tradições literárias. Ao contrário, Lins assume-as e filia-se a elas.

Contudo, a realidade histórica que escolhe representar joga com essa forma, que historicamente surge como representativa da ideologia burguesa, branca e europeia do século XIX, e coloca-lhe novas possibilidades no cenário da literatura brasileira. A apreensão da realidade histórica por meio de uma forma que se insere tensivamente nesse cenário faz de *Cidade de Deus* mais do que uma epopeia da violência geral e banalizada. O que parece, retomando as perguntas iniciais, é que não haveria outra possibilidade de composição para *Cidade de Deus* que não o romance, porque esse gênero configura-se como a forma de elaboração realista da fratura brasileira e, por isso, a mais produtiva para um projeto estético como o de Paulo Lins.

2.3. A crítica literária e a recepção de *Cidade de Deus*

Para uma discussão apropriada a respeito da recepção que teve *Cidade de Deus* nos circuitos acadêmico e literário, é preciso, antes, enquadrá-la no debate histórico sobre a figuração da personagem e da autoria negra em nossa literatura, canônica e não canônica. Sobre esse olhar lançado para o negro pela crítica, Matheus Menezes Marçal (2018) analisa, em sua dissertação, de que forma a população negra foi retratada pelos movimentos romântico, abolicionista e modernista, especialmente porque esses tinham como princípio o ideal de construção de uma identidade nacional. O autor aponta que “as representações dos negros nos movimentos em análise foram utilizadas na criação de estereótipos e suas fixações dentro da cultura brasileira” (MARÇAL, 2018, p. 25) e conclui que

a literatura brasileira canonizada apresentada [na dissertação] nunca incluiu o negro verdadeiramente como parte humanizada e responsável pela construção de uma identidade nacional, sempre valorizando a sua cultura através da exotização, do primitivismo e da animalidade, rejeitando a humanidade do ser negro/a. (MARÇAL, 2018, p. 33)

Nesse contexto, quando o negro assume a palavra, justifica-se a afirmação de Cuti (2010a, p. 28) de que

escritores negros sempre tiveram de contar, como qualquer outro artista, com a recepção branca. Ora, se o escritor conhece a concepção de raça que predomina na sociedade (no Brasil, a ideia de que não há discriminação racial, ou quando muito apenas um “racismo cordial”), procurará não ferir a expectativa literária para não comprometer o sucesso de seu trabalho. Assim, são aspectos lúdicos das formas culturais que procurará empregar para dar um colorido negro-brasileiro a seu trabalho, ou então um prosseguimento à exploração das mazelas para provocar a comiseração do leitor. As questões atinentes à discriminação racial tenderão a ficar subjacentes ao texto, pois podem ser o “tendão de Aquiles” da aceitabilidade da obra e prejudicar o sucesso almejado.

A rejeição à humanidade do negro destacada por Marçal (2018) é sustentada pela concepção de raça a que se refere Cuti (2010a). Para o autor negro caberá, portanto, agir dentro dessa lógica de modo a construir sua inserção no campo literário, podendo fazê-la de diferentes

maneiras, seja pela publicação por editoras independentes, seja pela recusa completa às formas estéticas consagradas pela branquitude, ou ainda pela operação dentro de um padrão que responde à recepção branca, que historicamente dá as cartas na cena literária brasileira.

Qualquer que seja o posicionamento, o racismo e a compreensão parcial das formas de expressão negra é que darão a tônica da recepção, pela branquitude, dessas obras. A autoria negro-brasileira e sua produção literária constitui-se, assim, como uma trama complexa, envolta por um processo social violento e racista, que coloca aos escritores uma série de desafios para que se consolidem dentro do campo da literatura brasileira. Tais configurações não significam, no entanto, um aprisionamento para os artistas negros.

A revisão da crítica literária canônica, empreendida pelos autores aqui citados, tem como objetivo, justamente, traçar categorias de análise a partir de paradigmas diferentes daqueles formados pelo mito da democracia racial e que até hoje figuram no imaginário cultural brasileiro. Aos escritores, fica-lhes garantida a liberdade de produção e de posicionamento, não sendo a cor da pele um critério único e limitador, assim como não ficam preestabelecidas temáticas:

Para um recorte literário, de que vale a pele escura do autor se seu texto se constitui em uma constante invisibilização do teor simbólico de sua pele e de suas características fenotípicas? Para demonstrar determinadas constâncias textuais negro-brasileiras, nada significa. A pele do autor pode, sim, nortear a pesquisa, a busca de uma literatura que a tome como simbologia em um contexto social. Relacionar autores negros e mulatos que não se pronunciaram como tal, ou ficar de seus textos amigalhando indícios pálidos de uma consciência negro-brasileira parece-nos um esforço vão ou uma persistência crítica autoritária que exige do escritor negro ou mestiço que se pronuncie como tal. Um escritor negro é livre como qualquer outro para tocar nesse ou naquele ponto da realidade como tema, incluindo aí a sua subjetividade. (CUTI, 2010, p. 57)

É a partir desses pressupostos que exploro a principal recepção de *Cidade de Deus*, o ensaio de Roberto Schwarz, publicado inicialmente no jornal *Folha de S. Paulo*, com o título “Uma aventura artística incomum”, no dia 07 de setembro de 1997, e posteriormente no compilado de ensaios *Sequências brasileiras* (1999), com o título “*Cidade de Deus*”. Ao saudar a publicação do romance, o crítico afirma: “o interesse explosivo do assunto, o tamanho da empresa, a sua dificuldade, o ponto de vista interno e diferente, tudo contribui para a aventura artística fora do comum” (SCHWARZ, 1999a, p. 163, grifo meu). Posto isso, Schwarz assume a tarefa, durante todo o texto, de demonstrar a presença dos pontos elencados nessa afirmação que abre a análise do livro.

O ensaio é entusiasmado. Sua abordagem cumpre com o objetivo de abrir caminho para a obra no cenário da literatura brasileira contemporânea. A disposição teórica caminha para dar a ver como o autor carioca não só elabora esteticamente os dados colhidos no trabalho

etnográfico, mas também capta movimentos do processo social do Rio de Janeiro, em *Cidade de Deus* e fora dela, que envolve desigualdade, ausência do Estado e criminalidade dentro de sua forma estética.

Essa orientação crítica remete às formulações apresentadas no ensaio “Adequação nacional e originalidade crítica” (1999b), em que Schwarz discute o método de análise de Antonio Candido em “De cortiço a cortiço” e identifica-se com ele. Para o teórico austro-brasileiro, Candido dá um passo significativo em relação às tentativas de estudo das formas literárias em sua profundidade, porque leva adiante uma “ideia *social* de forma” (SCHWARZ, 1999b, p. 30, grifo do autor):

Num momento em que a tendência mais prestigiosa da crítica internacional abandonava o tema da referência externa, concebida na forma irrisória do espelhismo fotográfico, Antonio Candido fazia um esforço refletido em direção contrária, procurando precisar e aprofundar os termos daquela relação. Em lugar do debate sobre teses gerais, rapidamente estéril, tratava de detalhar modos de continuidade bem como de ruptura, puxando a discussão para questões de fato, ou seja, para o valor de conhecimento das leituras oferecidas. (SCHWARZ, 1999b, p. 29)

O que Schwarz capta e aprecia na análise de Candido de *O Cortiço* é sua capacidade de desvelar a “existência *extraliterária* da posição que comanda o enfoque do romance” (SCHWARZ, 1999b, p. 28, grifo do autor). Ainda em suas palavras,

a sondagem de correspondências estruturais entre literatura e vida social tem de se haver com obstáculos bem mais reais que os de método, tão lembrados: ela exige conhecimentos e estudos desenvolvidos em áreas distantes umas das outras, além da intuição da totalidade em curso, na contracorrente da especialização universitária comum. Isso posto, o golpe de vista para o parentesco histórico entre estruturas díspares é talvez a faculdade-mestra da crítica materialista, para a qual a literatura trabalha com matérias e configurações engendradas fora de seu terreno (em última análise), matérias e configurações que lhe emprestam a substância e qualificam o dinamismo. Repitamos que o objetivo desse tipo de imaginação não é a redução de uma estrutura a outra, mas a reflexão histórica sobre a constelação que elas formam. (SCHWARZ, 1999b, p. 28)

A partir desse trecho, e do ensaio como um todo, considero possível vislumbrar quais os movimentos analíticos feitos também na leitura de *Cidade de Deus*. O olhar lançado para o romance de Paulo Lins leva em conta a totalidade da forma e do processo social que ela é capaz de revelar. Junto dessa percepção, segundo observo, aparece um interesse de uma classe média de esquerda em tratar da violência, da exclusão e do racismo sem estar de fato diante do problema.

Se essa é uma asserção verdadeira, é preciso então ajuizar alguns termos relativos às observações que Roberto Schwarz faz de *Cidade de Deus* em seu texto. O autor afirma que a inserção de Paulo Lins no meio acadêmico e no trabalho etnográfico ativam um deslocamento, que se traduz em um “ponto de vista de classe diferente” (SCHWARZ, 1999a, p. 168), já que Lins passa “de objeto de ciência a sujeito da ação” (SCHWARZ, 1999a, p. 170). Essa

proposição coaduna-se com a ideia de um “ponto de vista interno e diferente” e encobre o ponto de vista de raça que está colocado no livro, algo que busco resgatar desde o início deste estudo.

Ainda que com atravessamentos, como o circuito acadêmico, a perspectiva engendrada em *Cidade de Deus* nasce de um lugar racializado, da experiência do racismo e de suas consequências sociais. É nesse caminho que argumentam os professores Eduardo de Assis Duarte e Adélcio de Sousa Cruz (2011, p. 263):

O “ponto de vista interno”, conforme ressaltado por Schwarz, emoldura a luta contínua dessa massa deslocada para os confins da cidade maravilhosa. Uma leitura que não é só “de classes”, pois aqui a pobreza tem cor. Da mesma forma que, para o policial, “crioulo” é sinônimo de “bandido”, e, para o alcagete cearense, uma “raça maldita”, por sua vez o personagem Inferninho nutre ódio pela “brancalhada” que tinha “telefone, carro, geladeira, comia boa comida, não morava em barraco sem água e sem privada”. E opta pela marginalidade para não “andar duro”, “receber ordem dos branquelos” e “trabalhar que nem escravo”. Assim, a questão étnico-racial dá uma conotação específica aos dramas encenados no romance e, em consonância com os questionamentos do fim de século, coloca em xeque a harmonia mestiça proclamada pelos defensores da miscigenação brasileira como panaceia para as desigualdades vigentes na sociedade⁸.

No argumento de Duarte e Cruz, não está negada a leitura de Schwarz de que a forma de *Cidade de Deus* capta, em uma mirada histórica, o processo social da desigualdade de classe e de suas consequências. De fato, a relação de classe permeia o enfoque do romance: estão ali a oposição entre os *bichos-soltos* e os trabalhadores, chamados pelos primeiros de “otários”, o desejo de posse e de acúmulo de riqueza, a visão hostil dos criminosos ao trabalho assalariado, tido para alguns quase como um castigo, entre outros elementos. Essa dinâmica, no entanto, é indissociável das questões de raça: o confronto entre nordestinos e negros, a indistinção entre negro e criminoso feita pela força policial e a ausência do Estado em um lugar composto majoritariamente pela população negra são dados que dão conta do “racismo estrutural brasileiro” (ALMEIDA, 2018).

Sobre essa relação, entre racismo e capitalismo, Silvio Almeida, novamente, em seu livro *O que é racismo estrutural?* (2018, p.75, grifos do autor), escreve:

O conflito social de classe não é único conflito existente na sociedade capitalista. Há outros conflitos que ainda que se articulem com as relações de classe, não se originam delas e, tampouco *desapareceriam com ela*: são conflitos raciais, sexuais, religiosos, culturais e regionais que podem remontar a períodos anteriores ao capitalismo, *mas que nele tomam uma forma especificamente capitalista*. Portanto, entender a dinâmica dos conflitos raciais e sexuais é absolutamente essencial à compreensão do capitalismo, visto que a dominação de classe se realiza nas mais diversas formas de opressão racial e sexual.

Tal apreciação também está no escopo da argumentação da filósofa estadunidense Angela Davis, em sua obra *Mulheres, raça e classe* (2016). Davis dá conta de demonstrar o

⁸ As expressões entre aspas são citações diretas da obra, devidamente referenciadas pelos autores na versão original de seu texto.

“efeito combinado” (DAVIS, 2016, p. 179) do racismo, do sexismo e da exploração capitalista das trabalhadoras no contexto dos Estados Unidos. As formas de opressão se alimentam e se expandem ao mesmo tempo:

A última década do século XIX foi um momento crítico para o desenvolvimento do racismo moderno — seus principais pilares institucionais e as justificativas ideológicas concomitantes. Foi também um período de expansão imperialista para Filipinas, Havaí, Cuba e Porto Rico. As mesmas forças que tentavam subjugar as populações desses países eram responsáveis pela deterioração da situação da população negra e de toda a classe trabalhadora nos Estados Unidos. O racismo alimentava essas iniciativas imperialistas, ao mesmo tempo que era condicionado pelas estratégias e apologéticas do imperialismo. (DAVIS, 2016, p. 123)

A teórica feminista ainda chama a atenção para a atuação dos círculos progressistas, que acabam incidindo em práticas racistas, como no caso do Movimento Sufragista Feminino, e sexistas, como as fileiras do Movimento Socialista Marxista:

Com a chegada do século XX, um casamento ideológico sólido uniu racismo e sexismo de uma nova maneira. A supremacia branca e supremacia masculina, que sempre se cortejaram com facilidade, estreitaram os laços e consolidaram abertamente o romance. Durante os primeiros anos do novo século, as ideias racistas ganharam influência como nunca. A atmosfera intelectual — mesmo nos círculos progressistas — parecia estar fatalmente contaminada por noções irracionais sobre a superioridade da raça anglo-saxã. Essa crescente propaganda racista era acompanhada por uma promoção igualmente acelerada de ideias que denotavam a inferioridade feminina. (DAVIS, 2016, p. 127)

Assim, Angela Davis oferece a seus leitores uma apreciação contundente a respeito do histórico de lutas da população negra estadunidense, desde o período escravista, contra os regimes de opressões articuladas no capitalismo. Desse ponto de vista, é possível extrair também um paradigma anticapitalista e antirracista, perpassado por leituras atuais do marxismo, baseado na luta incessante contra as opressões de todas as ordens, o que necessariamente inclui reconhecer outros domínios, que não só o de classe, igualmente como motores das desigualdades perpetradas nesse sistema econômico.

As últimas exposições aqui sustentam a necessidade de continuidade, temporal e teórica, da leitura de Schwarz sobre *Cidade de Deus*. Considerar raça e classe em perspectiva combinada apresenta-se como uma leitura produtiva e atual, capaz de aprofundar as análises das obras de autoria negro-brasileira e vislumbrar nelas um potencial de elucidação das relações raciais e econômicas no Brasil.

3. Cidade de Deus: história, etnografia e ficção

Paulo Lins cresceu no conjunto habitacional Cidade de Deus e ali encontrou matéria para a sua literatura, a partir do estudo etnográfico conduzido por Alba Zaluar. Seu olhar, portanto, sempre teve a perspectiva de alguém que cresceu naquele ambiente, posteriormente representado pela ficção. Isso não significa, contudo, que esse ponto de vista não seja interpelado por percepções externas, como é o caso da antropologia, que pode ser considerada como uma das linhas de força do romance.

O terceiro capítulo deste trabalho apresentará o complexo habitacional Cidade de Deus em três instâncias. Primeiro como conjunto habitacional, recuperando a sua formação histórica e já mensurando o impacto disso no que Alba Zaluar e Lins encontraram, décadas depois, no seu trabalho etnográfico. A segunda instância é a da Cidade de Deus como campo para o fazer antropológico, o que implica na inserção de um corpo alheio à comunidade naquele contexto e na produção de interpretações a respeito da realidade observada. A terceira instância, por fim, toma o lugar como cenário da ficção, de forma a vislumbrar a presença da etnografia e dos resultados da pesquisa na obra de Paulo Lins.

3.1. Cidade de Deus como conjunto habitacional

A construção do conjunto habitacional Cidade de Deus era parte de uma política social levada a cabo pelo governador do então estado da Guanabara, Carlos Lacerda (1960 - 1965), à época um dos entusiastas políticos do golpe civil-militar. A política consistia na remoção das populações negras e pobres que ainda restavam na zona sul da cidade do Rio de Janeiro e na criação de bairros populares em regiões ainda não povoadas e, conseqüentemente, afastadas do centro. Sedrez e Maia (2014, p. 186) recuperam esse contexto político e social carioca no início da década de 1960:

Uma cidade de quatro milhões de habitantes, e crescendo, o Rio de Janeiro tinha desde o início do século uma grande parte de seus habitantes morando em situação precária, em morros e favelas. Não condizia com o ideal de cidade moderna a que aspiravam suas elites. Nesta visão, uma parte significativa do problema, no entanto, não era tanto a desigualdade feroz que marcava a cidade, mas sua visibilidade. Favelas como a da Praia do Pinto, por exemplo, estavam localizadas em plena Zona Sul carioca, no Leblon, área que a especulação imobiliária sonhava anexar à dinâmica da cidade. Outras favelas nos morros da Tijuca e arredores expunham a classe média não só a uma convivência desagradável com a pobreza, mas aos riscos de deslizamentos durante as chuvas. A remoção das favelas era, portanto, uma prioridade do Governo Lacerda, com ou sem participação de seus habitantes. Em alguns casos, há uma adesão entusiástica do plano – os moradores de favelas receberiam afinal título de propriedade, algo inconcebível para boa parte da população. Em outros casos, no entanto, a remoção das favelas segue um caminho obscuro, pouco explicado, como no caso do incêndio que precipitou a destruição da favela da Praia do Pinto no Leblon.

Esse processo, contudo, não era inteiramente novo. Desde o final do século XIX e durante a primeira metade do século XX, as grandes capitais brasileiras, como São Paulo e Recife, passaram por “processos de modernização”. O historiador Sidney Chalhoub, em *Cidade febril: Cortiços e epidemias na corte imperial* (1996), a partir de documentos e jornais do período, apresenta o quadro da formação da “ideologia da higiene” no Rio de Janeiro, que culminou na destruição das moradias coletivas no centro da cidade. A política higienista fundamentou-se na necessidade do Estado de manter o controle social das populações pobres e negras nos anos derradeiros da escravidão e, principalmente, no pós-abolição. Assim, os cortiços tornaram-se o alvo das violentas ações de expulsão dessas figuras indesejáveis para o “caminho da civilização”. Nesse sentido, Chalhoub sustenta que esses espaços se constituíam como um cenário de luta dos negros pela abolição e, depois, pela cidadania plena, o que explica a repressão tão abrupta e violenta.

Ainda segundo Chalhoub, os intelectuais que nutriam o higienismo como uma ideologia que levaria o Brasil ao progresso consideravam os hábitos de moradia dos pobres nocivos à sociedade⁹. Habilita-se então o conceito de “classes perigosas”, em que os “desvalidos” seriam tidos como uma ameaça, fundamentando a “teoria da suspeição generalizada”, que mantém relação direta com os processos de racialização dos sujeitos negros após a escravidão:

Na verdade, o contexto histórico em que se deu a adoção do conceito de “classes perigosas” no Brasil fez com que, desde o início, os negros se tornassem os suspeitos preferenciais. Na discussão sobre a repressão à ociosidade em 1888, a principal dificuldade dos deputados era imaginar como seria possível garantir a organização do mundo do trabalho sem o recurso às políticas de domínio características do cativoiro [...] Com a desagregação da escravidão, e a conseqüente falência das práticas tradicionais, como garantir que os negros, agora libertos, se sujeitassem a trabalhar para a continuidade da acumulação de riquezas de seus senhores/patrões? (CHALHOUB, 1996, p. 23-24)

O argumento do autor permite compreender que a figura do negro está posta como alvo principal da ideologia higienista, que ganhou força ao longo do século XX, chegando à década de 1960, contexto em que se situa a construção da Cidade de Deus. Desloco para cá a reflexão de Kilomba (2019), de que há um movimento de “guetização”, que circunscreve o cotidiano de negras e negros a uma determinada geografia, que permite o controle e a exploração pelo Estado racista:

⁹ Chalhoub (1996) recupera os nomes e a atuação de diversos envolvidos nos processos de desapropriação dos cortiços e da condução da política higienista. Eram médicos, engenheiros, advogados e políticos da época, que formavam uma intelectualidade letrada e articulavam os projetos de modernização e higienização da cidade. Uma das figuras atuantes foi o Dr. José Pereira Rego, médico higienista e vereador, que ocupou, por quase duas décadas, o cargo de presidente da Junta Central de Higiene (p. 33). Também vale lembrar do episódio da “decepação” do cortiço Cabeça de Porto, em 1893, quando estiveram presentes, entre outros, o prefeito, Barata Ribeiro, que era médico, o engenheiro municipal, Emídio Ribeiro, e o médico municipal, Arthur Pacheco (p. 16). Anos mais tarde, o programa “Bota-Abaixo” foi conduzido pelo engenheiro Francisco Pereira Passos, outro exemplo.

a ideia de uma membrana que contenha ou restrinja a negritude torna-se real em bairros *negros* circunscritos, onde as/os *negras/os* são postas na parte exterior, em áreas marginais, impedidas/os de contacto com bens e recursos *brancos*. Criou-se esta guetização para promover o controlo político e a exploração económica das/os *negras/os*. (KILOMBA, 2019, p. 187)

A ocupação do conjunto habitacional ilustra uma forma de “guetização”. No início de 1966, aquela que ficou conhecida como “a grande enchente” deixou muitas famílias dos morros e subúrbios cariocas desalojadas. Antes disso, no ano anterior, houve troca no governo: o grupo político de Lacerda não elegeu seu sucessor, sendo derrotado nas urnas por Francisco Negrão de Lima, opositor ao regime militar. Manteve-se, no entanto, a mesma ideologia higienista e racista. As políticas habitacionais perderam força e o governo ficou marcado por ter de reagir rapidamente ao desastre natural. Como medidas, foram formados acampamentos provisórios e autorizou-se a transferência dos desabrigados para a Cidade de Deus ainda em construção. Recorro novamente a Sedrez e Maia (2014, p. 189) para remontar o cenário:

As chuvas porém interferiram nas agendas governamentais. Em 2 de janeiro de 1966, Negrão de Lima se viu na contingência de dar conta das consequências de uma das maiores catástrofes que o Rio de Janeiro já sofrera em sua história. Naquela ocasião, apenas 1200 das 1500 casas da Cidade de Deus encontravam-se semiprontas – e por “semiprontas” entendia-se tão somente que tinham um teto. O bairro, como as casas, estava inacabado e carecia das devidas obras de infraestrutura. Após estudos emergenciais mínimos, o governo construiu banheiros coletivos e vagões de ocupação transitória, denominados Triagens, que, em março de 1966, em condições precaríssimas, permitiram iniciar a transferência das famílias flageladas para aquelas casas.

A formação da nova comunidade partiu da urgência. Famílias vindas de diferentes localidades foram congregadas em uma localidade pouco estruturada, o que impactou diretamente na sociabilidade forjada naquele espaço. O fluxo migratório interno à cidade deu origem a um novo arranjo social, que se tornaria mais tarde objeto de estudos acadêmicos.

3.2. Cidade de Deus como campo para a pesquisa etnográfica

Tentei explicitar suficientemente a compreensão de que a formação do conjunto habitacional está relacionada à trajetória dos negros racializados e marginalizados no Rio de Janeiro ao longo do século XX. Com isso, ao discutir a pesquisa etnográfica da antropóloga Alba Zaluar, estarei colocando em xeque a figura do negro como objeto de estudos da branquitude, questionando os seus limites e a preservação das vozes desses sujeitos.

Nesse momento, anoro a reflexão no pensamento de Sueli Carneiro (2005, p. 59), que percebe um movimento de transição após a desagregação da escravidão:

Vencida a etapa da exploração da mão de obra escrava para a acumulação primitiva de riqueza e capital, a constituição do campo de saber sobre a diversidade instituída pelo racialismo, tornava o negro um objeto de ciência, possível fonte de compreensão da evolução humana e de experimentações científicas.

Ainda nas palavras da filósofa:

[...] após longa produção sobre esses temas, na maior parte desse tempo histórico o negro esteve ausente como sujeito dessa reflexão. Essa extraordinária produção sobre esse objeto se deu ao mesmo tempo tomando-o como informante desse domínio, porém sem o seu acolhimento como sujeito político e de conhecimento e, em muitos momentos, desqualificando a resistência negra pelo apelo à racialidade enquanto fator de subordinação e exclusão social, passível de ser mobilizada para a superação das diferenças raciais socialmente construídas (CARNEIRO, 2005, p. 57-58).

O entendimento de Carneiro (2005) é a base para a abordagem que apresento. A tentativa é de, no decorrer dessa reflexão, ver a autoria negra de Paulo Lins não nesse lugar de simples informante de uma condição, mas como um tensionador de certas construções sociais antepostas a sua produção estética. Da mesma forma, o trabalho de Zaluar é atentamente lido com o fim de vislumbrar de que modo pode, ou não, romper com essa dinâmica de negar ao negro o lugar de sujeito de conhecimento dotado de uma voz representativa.

Feito esse preâmbulo, penso estar mais evidente o direcionamento dado à leitura da tese de Alba Zaluar, intitulada *A máquina e a revolta: as organizações populares e o significado da pobreza* (1994), escrita a partir de um estudo etnográfico realizado na comunidade Cidade de Deus, pouco mais de uma década depois da formação do bairro. A abertura de seu estudo introduz o primeiro contato da intelectual com aquela localidade que seria seu objeto de pesquisa:

Imagine-se estacionando seu carro particular na rua de um bairro de pobres cujo nome permanecia nas manchetes dos jornais como um dos focos da violência urbana, um antro de marginais e bandidos. Você não conhece ninguém que lhe possa indicar os caminhos e prestar-lhe as informações de que necessita para mover-se sem riscos desnecessários. Você nem sabe muito bem onde procurar o que tem em mente. Conhece apenas um jovem que lhe foi apresentado por um amigo comum, o qual lhe recomendou cautela. E nada mais.

Era por esse jovem que, em janeiro de 1980, procurava de porta em porta para iniciar meu aprendizado sobre o modo de vida das classes populares urbanas no conjunto habitacional chamado Cidade de Deus. (ZALUAR, 1994, p. 9).

Esse é o ponto de partida da relação que a antropóloga desempenharia com a sua massa de investigados. Na aproximação entre Zaluar e os moradores, atribuiu-se a ela diferentes papéis, à medida em que ela construía um sentido para a sua inserção no espaço. Nas suas observações, a pesquisadora relata que teve sua imagem aliada à dos ricos generosos, que vão para as comunidades fazer caridade, passando por uma mandatária do Estado, capaz de levar ao Conjunto aquilo que o poder público não realizava, e, por fim, como uma intelectual mediadora de conflitos internos, dotada de uma sabedoria e de um senso de justiça alheios ao contexto local. Em comum entre essas representações reside a sua exterioridade. Reconhecidamente, desde o princípio, o fato de Alba Zaluar não fazer parte da comunidade foi reiterado pelos moradores, ora como tensão, ora como possibilidade de interlocução.

Após esse momento inicial de reconhecimento, chega-se ao que pode ser considerado como um convívio pleno, dentro daquilo que o ambiente propunha, entre a pesquisadora e os pesquisados, o que também pode ser visto como um pontapé inicial para o que a antropóloga buscava com a pesquisa:

E foi só passada a fase inicial das abordagens experimentais e dos jogos de conhecimento mútuo, que pude usufruir do doce e livre convívio que só existe entre pessoas amigas. Em parte porque não era “orgulhosa”; em parte porque consegui convencê-los da seriedade dos meus propósitos, em parte porque também me divertia com eles, virei “uma pessoa muito bacana”. No dizer deles, e são palavras textuais, eu “dera força para o bloco desde o início” e não era “interesseira”, como os políticos que os procuravam. Confesso que isso me gratificou enormemente. Como outros antropólogos, eu preferia ser amada a ser respeitada, e havia atingido o meu intento. Com isso, nossas trocas perderam o caráter que rege as prestações entre desiguais. Sem nunca ser considerada uma igual, fui “aceita” finalmente. (ZALUAR, 1994, p. 20)

A comparação direta com os políticos e a marcação do desinteresse em algum retorno imediato dão indícios do tipo de relação que a autora identificará na comunidade e com que lentes teóricas a observará. Segundo Zaluar, há uma máquina clientelista que rege as dinâmicas locais entre os moradores do conjunto habitacional e os políticos que, de tempos em tempos, negociam votos por ações que permanecem no campo individual e não consolidam movimentos de mudança coletiva. Outra força conceitual da análise é a crítica aos estudos sobre a pobreza, que incidiriam em reducionismos e generalizações demasiado abstratas, insuficientes para explicar a teia de vínculos construída em Cidade de Deus. A síntese de Oliveira Filho (2015, p. 133) elucida essa formulação:

A etnografia de Alba Zaluar em *A máquina e a revolta* busca reconstituir os discursos de cientistas sociais sobre os pobres na década de 1980, fazendo-lhes uma crítica incisiva a partir de dados empíricos. A primeira tarefa: aproximar-se de um conjunto habitacional estigmatizado como um dos lugares mais violentos do Rio de Janeiro, segundo os jornais de então, e ouvir as pessoas que ali vivem faz com que a guerra cotidiana dos jornais seja aos poucos vista a partir de certas particularidades e outras facetas. O foco de Zaluar, portanto, não é somente uma reconstituição do tráfico e de seus conflitos, mas também a vida cotidiana e seus diversos significados. O principal alvo da autora são as construções a respeito de um povo passivamente controlado por negociações políticas clientelistas, incapaz de transformar sua vida por meio da participação democrática e associativa.

O destaque dado pela pesquisadora ao cotidiano, conforme destaca Oliveira Filho (2015) e percebe-se na leitura de *A máquina e a revolta*, apresenta pistas para algumas das ênfases que Paulo Lins rerepresentará mais tarde em seu romance. Por exemplo, o estilhaçamento desse cotidiano será mesclado com os momentos de calma e doce convívio, como os referidos pela investigadora. O interesse de Alba Zaluar em fazer um reexame das elaborações teóricas que anulam as capacidades das classes populares de organização e reivindicação política guiou seu percurso de investigação no qual se propôs a fundamentar-se

não em certezas previamente colocadas, mas em uma observação sensível, considerando o amplo espectro de variáveis envolvido no trabalho etnográfico.

Nesse movimento de revisão, Alba Zaluar elege o conceito de “classes populares” para encapsular sua análise:

O uso alternativo do conceito de classes populares resolve o problema da categorização operário industrial/trabalhador marginal, rígida demais para dar conta da realidade dos trabalhadores urbanos que passam de uma posição a outra no processo de produção e cujas famílias comportam trabalhadores de várias categorias, mas deixa aparecer a falta de um conhecimento mais preciso sobre as formas de articulação entre várias categorias de trabalhadores que nos permitiriam falar de classes populares urbanas. (ZALUAR, 1994, p. 39-40)

Um dos apontamentos necessários a essa escolha epistemológica é a não enunciação da composição étnico-racial dessas classes populares. Dessa forma, penso, a partir de Hasenbalg (GONZALEZ; HASENBALG, 1982), que o panorama traçado em *A máquina e a revolta*, ao tratar os trabalhadores simplesmente como classes populares, sem dar a ver a relação entre racismo, capitalismo e industrialização, deixa de focar um dado importante do arranjo social brasileiro, que consiste na atuação do racismo na garantia de benefícios materiais e simbólicos para a branquitude, fazendo com que a desigualdade na distribuição de renda e geográfica coloque o negro permanentemente em posição de desvantagem.

3.3. Cidade de Deus como cenário da ficção

O intuito das seções anteriores, sobre a formação do conjunto habitacional e sobre os estudos de Alba Zaluar, foi de marcar que a reconstrução da história do lugar e o trabalho etnográfico estabelecem-se como uma das linhas de força do romance de Paulo Lins. Essa afirmação, por si só, não traz nenhuma novidade, já que o próprio autor a deixou registrada no livro. Meus esforços residem, portanto, em buscar na composição do romance as evidências subjacentes da presença do material antropológico, para além simplesmente dos nomes das personagens e de alguns acontecimentos. É possível encontrá-las se observamos atentamente a estrutura composicional.

Nessa perspectiva, acredito estar enunciado em *A máquina e a revolta* o princípio de composição de *Cidade de Deus*. A autora constatou, a partir da observação participante nas reuniões da diretoria de um bloco carnavalesco, que a dinâmica política local não a permitiria estabelecer um “drama revelador” como fio condutor, que daria a chave de compreensão para os conflitos que se apresentavam. Ao contrário,

o revelador era a presença continuada dos conflitos entre as pessoas, da coexistência de idéias contraditórias e de diferentes tendências apresentadas na arena de suas disputas, às vezes pela mesma pessoa. A “estrutura” era a falta de modelos claros e a tensão entre os vários oferecidos pelas práticas institucionalizadas vitoriosas e as que

permaneciam como alternativas nos bastidores dos canais de comunicação da fofoca e nas discussões acaloradas, diretas e públicas, quer durante as reuniões fechadas da diretoria, quer no meio da praça, da birrosca ou da rua. (ZALUAR, 1994, p. 26-27)

Para Zaluar, a “coexistência de ideias contraditórias” dava-se nos momentos em que a direção do bloco entrava em conflito, interno ou com a população, ao mesmo tempo em que a violência aumentava, o que tornava a tranquilidade de um dia um acontecimento. As certezas e a linearidade não fazem parte desse cotidiano. Por isso, pode-se constatar que *Cidade de Deus* tem a coletividade e a tensão do cotidiano como pontos de partida, talvez à revelia de seu autor, porque o conjunto habitacional Cidade de Deus nasce dessa premissa. O protagonismo é difuso.

Se essa é uma formulação possível, é preciso então ler a obra para além de sua estrutura dividida em três partes, “A história de Inferninho”, “A história de Pardalzinho” e “A história de Zé Miúdo”. Entre elas, está expressa a trajetória de transformação do conjunto habitacional em neofavela, com a crescente do crime organizado e da violência. Esse resumo apressado, porém, deixa de fora outras histórias. *Cidade de Deus* traça um importante panorama de um momento histórico do Rio de Janeiro, a partir de um painel sólido acerca do modo de vida em várias comunidades.

Ainda na discussão sobre etnografia e ficção, Lins e sua orientadora protagonizaram um intenso debate público acerca da incorporação dos dados produzidos na pesquisa, que considero produtivo para o mapeamento das inspirações e interferências que formaram *Cidade de Deus*. A antropóloga apresenta uma mudança de opinião vertiginosa a respeito da obra de seu orientando. Na orelha à primeira edição, de 1997, ela escreve:

Foi a morte de Manoel Galinha que fez os moradores da praça Matusalém fundarem, em 1980, quando lá cheguei, o bloco Luar de Prata para espantar a tristeza pela morte de um rapaz tão querido. Muitos anos depois, vim a ler no romance de Paulo Lins estórias e histórias do que antecedeu àquele incidente traumático retratado por mim. Sem nada combinarmos, meu primeiro livro sobre Cidade de Deus começou onde acaba o livro de Paulo. Nem tudo foi coincidência, no entanto. Paulo havia sido meu assistente de pesquisa de 1986 a 1993, revelando-se hábil nas difíceis artes de entrevistar e observar. A etnografia, considerada uma arriscada viagem através das distâncias geográficas, culturais, étnicas, raciais e linguísticas do mundo de “cá” e de modo a “estar lá”, já não é mais apanágio do antropólogo [...] Seu livro é o primeiro *romance etnográfico* no Brasil que não se baseia em memórias da infância do escritor ou em sua biografia. É o resultado de uma pesquisa etnográfica que *não tenta convencer o leitor de que a sua narrativa é do plano do real*, do realmente acontecido. *Juntando etnografia e fantasia*, ele nos conduz imaginária e objetivamente pelo anti-épico de uma guerra entre *jovens imaginários mas terrivelmente verossímeis*, uma guerra que foge aos modelos convencionais, mas que mata no livro e na vida real tantos jovens; uma guerra que mal começa no livro, com seus *personagens inventados*, e que ainda não acabou fora dele [...]. (ZALUAR, 1997, orelha do livro, grifos meus)

Nessa leitura, a antropóloga exalta a qualidade da contribuição de Paulo Lins e recebe com louvor a obra baseada no material recolhido ao longo dos seus anos de trabalho etnográfico

no conjunto habitacional. Há uma reiteração do caráter “fantasioso”, “irreal”, “inventado”, o que se pode entender como uma menção à ficcionalização como um elemento positivo em *Cidade de Deus*. Aqui encontra-se disperso um debate acerca dos limites entre etnografia e ficção, entre os dados e a elaboração estética. Ao que parece, Zaluar faz questão de frisar essa fronteira, provavelmente pelos dilemas éticos implicados nesse tipo de investigação e no precedente que se abria com a escritura de um romance que teve como matéria os próprios sujeitos da pesquisa.

Também é pertinente mencionar o apagamento da trajetória de vida de Paulo Lins como morador do conjunto habitacional. Sem deslegitimar a atividade acadêmica, parece impossível não associar parte da destreza no trabalho de entrevistas e o olhar atento nas observações às suas vivências, desde os oito anos de idade, em *Cidade de Deus*. Em sua época de estudante, ele ocupava uma dupla posição, de quem tinha acesso a realidades completamente distintas. Esse dado impacta diretamente em sua obra, que não deixa de lidar com a memória do morador. Ribeiro (2000, p. 89, grifo do autor) faz esse apontamento:

Vejo que só é possível pensar o romance *Cidade de Deus* a partir da percepção de que toda a narrativa está demarcada por uma espécie de *cenário lingüístico*, posto que a voz autoral incorpora sua própria experiência biográfica-etnográfica e que esta experiência só pode ser sustentada no romance a partir da própria heteroglossia das linguagens presentes nos discursos abordados, para utilizarmos o conceito tão caro a Bakhtin.

A concepção de uma voz autoral que incorpora sua experiência é bastante fecunda para pensar nesses dois lugares ocupados por Lins, entre a comunidade e a universidade. Nesse sentido, é parte constitutiva, ou deveria ser, da análise de *Cidade de Deus* sua autoria e as diferentes experiências implicadas no texto literário.

Retomando o fio, a primeira edição do livro teve um êxito estrondoso. Foram sucessivas edições esgotadas, traduções para vários idiomas e o auge: o longa-metragem roteirizado por Bráulio Mantovani e dirigido por Fernando Meirelles e Kátia Lund, em 2002. O filme, inspirado na obra de Lins, triunfou nas bilheterias e nos circuitos nacionais e internacionais, marcando a chamada “retomada” do cinema brasileiro. A produção trouxe para casa prêmios de festivais de cinema de todo o mundo e chegou a ser indicada ao Oscar. Internamente, no cenário intelectual e artístico brasileiro, assim como a edição de 1997 do romance, a recepção foi polêmica. As críticas deram conta de uma agudização do estigma das populações faveladas e um processo de reificação da pobreza, da violência e do racismo brasileiros (RIBEIRO, 2003).

A repercussão da obra cinematográfica trouxe ainda outros desdobramentos. A partir de uma proposta de tradução, a obra de Paulo Lins ganhou novo fôlego e o autor fez uma nova edição do seu romance, reduzindo-o de tamanho e alterando completamente o nome das

personagens, para, segundo ele, autonomiza-lo em relação ao filme. Nessa esteira, Alba Zaluar também fez críticas públicas à produção de Meirelles e Lund e, conseqüentemente, reformulou seu discurso sobre a primeira edição do romance. Em entrevista concedida ao jornal *Folha de S. Paulo*, no ano de 2004, quando questionada sobre o tema, ela disse:

Folha — A senhora faz duras críticas ao livro e ao filme "Cidade de Deus", mas eles não retratam bem essa questão da construção do ethos da hipermasculinidade?

Zaluar — O Zé Pequeno [um dos principais personagens do filme] seria um exemplo dessa hipermasculinidade, mas, na minha opinião, 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. (Folha de S. Paulo, 2004, grifo meu)

Inicialmente, parece difícil definir se os golpes desferidos por ela se dirigem ao romance ou ao longa-metragem. Observando os comentários explícitos a respeito da obra literária, a fronteira estabelecida entre a ficção e a etnografia, ou a “realidade”, desaparece nessa nova interpretação da pesquisadora. Zaluar passa a concebê-las como sinônimas, como se a alcunha de “romance etnográfico”, determinada sete anos antes, criasse o compromisso da literatura com o tecnicismo das produções acadêmicas, tal qual conhecemos. O conceito de ficção passa, nesse momento, a ser equiparado ao que ela nomeia como mentira.

Roberto Schwarz (1999a), em seu ensaio sobre *Cidade de Deus*, expõe um outro esquema possível de interpretação para essa articulação entre os dados e a produção literária:

o entrevistador e o pesquisador ajudaram o artista em sua esquematização, à qual imprimiram desigualdades literárias que são outros tantos sinais do tempo e apoios construtivos. Assim, o trabalhador, o malandro, o bicho-solto, o cocota, os rapazes do conceito e a polícia não se definem para sempre, cada qual por si: são elementos, em parte antigos, de uma estrutura nova em formação, a pesquisar e adivinhar. É dentro dela que as categorias se distinguem e relacionam de maneira precisa, além de mudável, que assegura a pertinência fina à ficcionalização. (SCHWARZ, 1999a, p. 168)

A compreensão de Schwarz se opõe à de Zaluar por salientar o caráter combinado entre a pesquisa e a composição literária. Nas palavras do crítico, uma não assalta a outra, pelo contrário, constroem uma “arte compósita” (SCHWARZ, 1999a, p. 168). Com isso, afirma que a criação de Paulo Lins é produto de um novo tempo, dotada de “energias artísticas da atualidade”, em que a “noção acomodada de imaginação criadora” não cabe mais e dá lugar ao trabalho coletivo e à aproximação com outras fontes (SCHWARZ, 1999a, p. 168).

As afirmações de Alba Zaluar promovem uma simplificação há muito superada, que não toma conhecimento da distância entre a figura do autor e a sua obra, tampouco com os elementos que compõem a narrativa, como narrador e personagens. A antropóloga parece estar preocupada com a recepção e a reação de um determinado público, que formaria uma imagem a respeito da Cidade de Deus, justamente porque não estar lá dentro, e não com a elaboração estética empreendida por Lins. A obra de ficção torna-se, assim, acessória.

Vale destacar, por último, o apontamento de Zaluar sobre a “teoria do criminoso nato”. Se considerarmos essa colocação pelo viés de Lukács, em “Narrar e descrever” (1965), pode-se dizer que a antropóloga chama a atenção, com alguma razão, para certa dimensão conservadora em *Cidade de Deus* na apresentação dos personagens. A crítica de Lukács ao Naturalismo, como recuperei anteriormente, enxerga o determinismo como uma criação artificial, que retira os indivíduos de sua práxis histórica, condição que os impede de mudar o curso do processo social. Dessa forma, Paulo Lins estaria repercutindo uma visão conformista em relação aos espaços e aos sujeitos da periferia, como incapazes de se insurgir e de mudar a própria realidade. Esse aspecto é, indubitavelmente, uma das “marcas-exagero” que atravessa o romance e possibilita leituras reificadas da matéria negro-periférica.

4. Dicção negro-periférica em *Cidade de Deus*

O romance organiza-se em três grandes capítulos, “A história de Inferninho”, “A história de Pardalzinho” e “A história de Zé Miúdo”, que compreendem o período do surgimento do conjunto habitacional até a sua transformação em neofavela dominada pelo tráfico de drogas. Cada um deles mantém autonomia interna, focando em um determinado conjunto de personagens e de conflitos, sem deixar de estar inseridos no painel histórico que a obra se propõe a construir. A interrupção do fluxo narrativo, quando empreendida como procedimento metodológico para a análise de *Cidade de Deus*, permite que se recupere as nuances do conjunto a partir da observação daquilo que muitas vezes é suplantado pelo fluxo narrativo. Desta forma, neste capítulo recorto uma cena de cada uma das partes, com a intenção de verificar o rendimento analítico desse movimento, considerando o objetivo de uma leitura racializada, que não dissocia raça e classe como dimensões concretas da realidade que se irradiam na forma estética.

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

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

A cena que discuto agora encerra “A história de Inferninho”. Após o assalto a uma gráfica, o personagem parecia antever aquele que seria seu desfecho. Enquanto os parceiros de ação alertavam-no sobre a necessidade de manter-se escondido por mais um tempo até que a polícia não estivesse mais nas buscas, o *bicho-solto* estava irredutível:

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

— Deita no chão, vagabundo!

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

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

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

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

Talvez a paz estivesse no vôo dos passarinhos, na observação da sutileza dos girassóis vergando-se nos jardins, nos piões rodando no chão, no braço do rio sempre saindo e sempre voltando, no frio ameno do outono e no vento em forma de brisa. No entanto, tudo sempre poderia se agitar de um modo indefinido, concorrer contra sua pessoa e cair na mira de seu revólver. *Mas pode alguém enxergar o belo com olhos obtusos pela falta de quase tudo de que o humano carece?* [...] Deitou-se bem devagar, sem sentir os movimentos que fazia, *tinha uma prolixa certeza de que não sentiria a dor das balas, era uma fotografia já amarelada pelo tempo com aquele sorriso inabalável, aquela esperança de a morte ser realmente um descanso para quem se viu obrigado a fazer da paz das coisas um sistemático anúncio de guerra.* Aquela mudez diante das perguntas de Belzebu e a expressão de alegria melancólica que se manteve dentro do caixão. (LINS, 2002, p. 171, grifos meus)

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

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

Episódios como esses estão dispersos ao longo do romance e são tensionados pelo ritmo acelerado no restante da narrativa e pela superexposição à violência. Nesse caso, o autor enuncia uma tese antropológica com o padecimento de Inferninho: a falta de condições materiais leva ao crime e o crime leva à morte trágica. Essa perspectiva detém certas feições deterministas que podem ser discutidas e que a própria narrativa abre espaço para isso: o destino do personagem poderia ser distinto se a religião de matriz africana tivesse desencadeado esse processo de conscientização, assim como a religião cristã desencadeou em Martelo. A tomada de consciência poderia ser ativada também pela vida, ao contrário da morte, quando se descobre a gravidez de sua companheira, Berenice. Reside aí o caráter ambivalente da narrativa, quando seu autor nem sempre opta, apesar do ímpeto de denúncia e de contestação ao racismo e à

democracia racial, por saídas plenamente emancipatórias para os sujeitos negros que apresenta como protagonistas.

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

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

[...] *Miúdo*, meio confuso, falou de vários outros assuntos, enveredou, fala por dentro de fala, sem dar chance para diálogo e sem mencionar o nome de *Pardalzinho* no monólogo dos nervosos. Às vezes, ficava um longo tempo com o olhar esquecido num ponto qualquer e voltava expressando seu sentimento entronchado pelos acontecimentos; deu tiros para o alto mordendo os lábios, engatilhava e desengatilhava a pistola, ria sua risada fina, estridente e rápida sem o menor motivo, andou e desandou por todos os blocos de apartamentos, mandava um malandro qualquer apertar um baseado, dava tapas no rosto daqueles que achava ter cara de otário, demandou, várias vezes, uma oração da qual ninguém entendeu uma só palavra. (LINS, 2002, p. 191)

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

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

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

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

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

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

Almoçaram e, de sobremesa, tomaram sorvete da Kibon diluído em Fanta Laranja, *estava na moda*. Não poderia ser outro sorvete, somente o da marca Kibon; de Raul Seixá sobrara apenas o conceito de sociedade alternativa, uma utopia acalentada por ele em meio a tantos contra-sensos. *O sonho de Pardalzinho era o de comprar um terreno onde tivesse água corrente, terra boa para o cultivo e pequenas casas de madeira para ele e os cocotas morarem. Era isso o que deveria fazer para viver entre pessoas de rostos límpidos por não conviverem cara a cara com a morte. Nunca pensavam em matar ninguém, embora gostassem de maconha como ele. Era esse o seu sonho: ganhar uma mina bonita, morar entre gente bonita e dançar na discoteca até o fim da vida, numa boa. Nada daqueles crioulos com cara nervosa e sem dentes.* (LINS, 2002, p. 270-271, grifos meus)

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

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

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

Se voltamos ao trecho de Pardalzinho, podemos perceber a operação do dispositivo de racialidade. Quando está inserido entre os cocotas, sente-se como se pudesse ser outro indivíduo, como se fosse destituído das violências históricas que o atravessam enquanto sujeito negro nascido e criado na favela. A busca é por tornar-se o Eu, detentor do poder que deriva do dispositivo que engendra esse complexo. Esse é um dos efeitos do racismo na subjetivação de negras e negros em uma sociedade colonizada.

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

Pela manhã Bonito ficou sabendo que Calmo costumava ir a pagodes na Cruzada de São Sebastião do Rio de Janeiro, na casa de um amigo de Peninha. Ambos, Peninha e Calmo, costumavam fazer isso quase todos os sábados à noite, amanheciam lá e, no

domingo, pegavam praia no Leblon. [...]. Cenoura sempre dizia que Cabelo era tão perigoso quanto Miúdo, e, se conseguissem matá-lo, a quadrilha da Treze perderia o gás. Bonito deu um número de telefone para seu amigo discar caso visse o inimigo na Cruzada, o que aconteceu logo no sábado seguinte.

— Eu vou nesse bonde contigo! — disse Fabiano. Fabiano dirigia o carro vagorosamente e Bonito ia abaixado para evitar a polícia, pois acreditava que *dois homens num carro chamariam a atenção*. O sábado ia pelas vinte e duas horas, céu de estrelas e lua quarto minguante. *A agitação do Baixo Leblon encantou Fabiano*.

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

Ficaram olhando as cores da noite que se dava ali, talvez aquilo fosse realmente a normalidade da vida, gente jovem como eles tomada por uma felicidade que eles havia muito tempo não sentiam. Os carros, as roupas, as luzes... Acharam que nada no mundo era pior do que a pobreza, nem mesmo a doença. Pararam num sinal e um menino negro ofereceu-lhes um jornal já de domingo, Fabiano balançou a cabeça negativamente, o sinal abriu e Fabiano só deu a partida depois que os carros de trás buzinaaram. Numa esquina, *uma patrulha parada; de repente, a realidade deles estava ali presente, mas dessa vez de uma outra forma*, o objetivo de eles estarem ali tomou corpo novamente quando viram o 38 na cintura do policial encostado à viatura. Aceleraram para as proximidades da Cruzada. (LINS, 2002, 347-348, grifos meus)

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

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

A Cidade de Deus está posta como a completa antítese do Leblon, o que é reforçado pela presença da força policial. Para o bairro da zona sul, o conjunto habitacional da zona oeste apenas serve como fornecedor de drogas e de trabalhadores, em sua maioria negros e ocupando

posições consideradas subalternas. Para Bonito e Fabiano, há uma quebra de expectativas. Dentro daquele contexto de ordem e felicidade, não se justificaria a presença da polícia. Há, no entanto, duas experiências em conflito do que seja a polícia. Enquanto para os jovens felizes e bonitos do Leblon polícia é sinônimo de proteção, de ordem, de atenção do Estado; para quem vive na Cidade de Deus é mais um inimigo a ser combatido. Jamais polícia foi sinônimo de proteção, ao longo de toda a narrativa ela é marcada como agente do extermínio Estatal contra as “classes perigosas”. Para os personagens policiais, ser negro e ser criminoso é um sinônimo incontestável. Em um exercício idêntico de sinonímia, Bonito e Fabiano veem a polícia como sinônimo da guerra que estavam vivendo.

Considerações finais

Por certo, toda nova leitura de *Cidade de Deus* incitará novos questionamentos e novas possibilidades de pesquisa. Na análise que construí ao longo deste estudo, propus um recorte para observar a constituição do edifício formal do romance a partir dos conflitos raciais que estruturam a sociedade brasileira. Esse exame está sustentado na compreensão dos conceitos de raça e de racismo como categoriais sociais, que não podem ser analisadas desvinculadas do processo da sociedade como um todo. Para a pesquisa, isso significa situá-los em marcos teóricos e históricos bem definidos, haja vista o risco de abstrações simplificadoras. Dessa forma, o olhar dispensado para a obra lança sobre ela questões que são formuladas a partir do presente em que a investigação se realiza. Em outras palavras, o movimento da história e do corpo social confirma, refuta e produz leituras que dependem desse vínculo fundamental entre literatura, teoria e crítica literárias e sociedade.

O objetivo de promover uma leitura racializada de *Cidade de Deus* traduz uma necessidade perene, apontada fortemente por intelectuais negros e negras, de que se avance nas análises das obras de autoria negro-brasileira a partir de uma crítica cabível e fundamentada, como argumentam Cuti (2010a), Marçal (2018) e Silva (2020). Com esse propósito, o ponto de vista se volta para os processos de racialização encadeados no procedimento de composição da obra, na sua forma estética final e na análise da crítica literária. Com isso, procurei recuperar algumas das bases e alguns dos embates que se deram durante o processo de construção do romance e que o fazem ser o que é, em certa medida. A presença da etnografia, a trajetória de Paulo Lins como homem negro e pobre, pesquisador e escritor e a opção pela escrita de uma obra de ficção, quando analisadas conjuntamente, permitem que se veja *Cidade de Deus* como um romance tenso.

A tensão é dada pela impossibilidade de uma conciliação equilibrada entre uma forma estética consagrada, como a do romance realista que Lins almejava, e uma matéria narrativa que pede a urgência da denúncia. Para tanto, há uma tentativa de construção de um narrador externo que tenta organizar a totalidade do processo social compreendido. O plano é frustrado pela própria matéria narrativa, que articula momentos em que se apresenta uma dicção negro-periférica, tida como uma voz de denúncia do racismo estrutural vigente e de anúncio da experiência negro-brasileira na periferia do Rio de Janeiro.

Como tentei demonstrar nas análises das cenas, é especialmente nos momentos em que há suspensão da violência que a dicção negro-periférica enuncia conflitos complexos, que terminam sendo suplantados pelo ritmo acelerado da narrativa. Essa suspensão cria uma “imagem dialética”, na concepção de Benjamin, porque estabelece uma fotografia de um

momento agudo, que imobiliza a relação de acumulação entre passado e presente e recupera os gestos e os perigos contidos ali. Nesse caso, as imagens dialéticas de suspensão da violência recuperam a necessidade de se escapar do ciclo de morte e violência.

Com efeito, a observação atenta a esses meandros do romance só foi possível pela base benjaminiana, que possibilita uma leitura a contrapelo da obra. Para Walter Benjamin (2012), nem a história, nem a obra de arte são totalidades fechadas e lineares. O filósofo alemão explicita a necessidade de interrupção desses fluxos para que se possam encontrar potências revolucionárias e emancipatórias. A assunção desse princípio, somado às polaridades, de Cuti (2010a), e às marcas negativas, de Lafetá (1996), suscita um olhar para aquilo que resiste ao fluxo narrativo, mas que acaba suplantado por ele. Esse fluxo tende a suplantir as vozes dissonantes e a narração dos vencidos.

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

Seja como for, os desfechos que Paulo Lins dá para os conflitos permanecem carregados de ambiguidades. O leitor demora a distinguir se o sujeito negro com uma arma na mão significa uma possibilidade de emancipação do racismo e da exclusão ou se repisa pressupostos racistas já historicamente difundidos, de associação da figura do negro à violência, ao crime e à subalternidade. Nesse sentido, o tom geral é conformista, porque assume a lógica do consumo de vidas e da divisão do trabalho tal como ela é estabelecida pelo mundo do capital.

Da mesma forma, parece haver uma adesão acrítica a pelo menos dois modelos literários. O primeiro é a presença do engajamento proletário, por vezes injustificada e artificial, que marca algumas produções do Romance de 1930. Em *Cidade de Deus*, está representado pela figura do carpinteiro marxista-leninista Luís Cândido, que produz a cadeira de engraxate para o então garoto Zé Miúdo e tenta, sem sucesso, organizar os moradores da Cidade de Deus contra a especulação imobiliária. O segundo é o determinismo naturalista, que move os personagens por irracionalidades e não pela frieza e pelo cálculo, o que abre espaço para leituras conservadoras e reificantes da matéria negro-periférica. Vale ressaltar da mesma forma as

descrições de cenas sexuais ou de violência que se convertem em gratuidades e, no limite, estereótipos, como o estupro que Zé Miúdo comete contra a namorada de Zé Bonito. Esses momentos remetem à noção de “marcas-exagero”, de Lafetá (1996).

As ambivalências permanecem até o fim da obra e colocam em evidência os limites dessa tentativa de combinar romance e etnografia. A qualidade estética empreendida pelo autor atua como amálgama dessas linhas de força, criando uma composição potencialmente contraditória. No fim, provavelmente são esses ares de irresolução que ainda mantêm o potencial crítico de *Cidade de Deus*.

Referências

- ADORNO, Theodor Wiesengrund. **Notas de literatura I**. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003.
- ALMEIDA, Silvio. **O que é Racismo Estrutural?** Belo Horizonte: Letramentos, 2018.
- BAKHTIN, Mikhail. Epos e Romance (Sobre a metodologia do estudo do romance). In: _____. **Questões de Literatura e de Estética (A Teoria do Romance)** Tradução de Aurora Bernardini, José Pereira Júnior., Augusto Góes Júnior., Helena Nazário e Homero de Andrade. São Paulo: Hucitec, 1990.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- BENTO, Maria Aparecida Silva. Branqueamento e Branquitude no Brasil. In: CARONE, Iray; _____. **Psicologia social do racismo: estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil**. Petrópolis/RJ: Vozes, 2002. Disponível em <<http://www.media.ceert.org.br/portal-3/pdf/publicacoes/branqueamento-e-branquitude-no-brasil.pdf>>. Acesso em 22 mar. 2020.
- CARNEIRO, Aparecida Sueli. **A construção do Outro como Não-Ser como fundamento do ser**. 2005. Tese (Doutorado em Educação) — Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade de São Paulo, 339 f. São Paulo, 2005.
- CHALHOUB, Sidney. **Cidade febril: cortiços e epidemias na Corte imperial**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- CIDADE de Deus. Direção de Fernando Meirelles. Rio de Janeiro: Globo Filmes, 2002.
- CUTI (Luiz Silva). **Literatura Negro-Brasileira**. São Paulo: Selo Negro, 2010a.
- _____. “Quem tem medo da palavra negro”. 2010b. Disponível em: <http://www.sedes.org.br/Departamentos/Psicanalise/pdf/quemtemmedodapalavranegro_cuti.pdf>. Acesso em 25 out. 2020.
- DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe**. Tradução de Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2016.
- D’ANDREA, Tiarajú Pablo. **A formação dos sujeitos periféricos: cultura e política na periferia de São Paulo**. 2013. Tese (Doutorado em Sociologia) — Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Universidade de São Paulo, 309 f. São Paulo, 2013.
- DOMINGUES, Petrônio. Movimento Negro Brasileiro: alguns apontamentos históricos. **Tempo**, Niterói/RJ, v. 12, n. 23, p. 100-122, 2007. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S1413-77042007000200007&lng=en&nrm=iso&tlng=pt. Acesso em: 17 jun. 2020.
- DUARTE, Eduardo de Assis; CRUZ, Adélcio de Sousa. Paulo Lins. In: DUARTE, Eduardo de Assis (Org.). **Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica**. Vol. 3. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011, p. 261-275.
- EAGLETON, Terry. **Marxismo e crítica literária**. Tradução de Matheus Corrêa. São Paulo: Editora UNESP, 2011.

EIKHENBAUM, Boris. Sobre a Teoria da Prosa. In: _____. et al. **Teoria da Literatura: formalistas russos**. Organização de Dionísio de Oliveira Toledo. Porto Alegre: Globo, 1976.

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

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

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

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Seis teses sobre as “teses”. **CULT — Revista Brasileira de Cultura**. São Paulo, ano 9, n. 106, p. 50-53, 2006.

GONZALES, Lélia; HASENBALG, Carlos. **Lugar de negro**. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1982.

GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo. Raça e os estudos de relações raciais no Brasil. **Novos Estudos CEBRAP**. São Paulo, n. 54, p. 147-156, 1999. Disponível em <<https://www.pragmatismopolitico.com.br/wp-content/uploads/2018/11/GUIMARAES-Ra%C3%A7a-e-os-estudos-de-rela%C3%A7%C3%B5es-raciais-no-Brasil.pdf>>. Acesso em 12 jul. 2020.

HORKHEIMER, Max. Teoria tradicional e teoria crítica. In: BENJAMIN, Walter; _____.; ADORNO, Theodor W.; HABERMAS, Jürgen. **Textos escolhidos** (Os pensadores). Seleção de Zeljko Loparic e Otília B. Fiori Arantes. São Paulo: Abril Cultural, 1975.

KILOMBA, Grada. Segregação e o contágio racial. In: _____. **Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano**. Tradução de Nuno Quintas. Lisboa/POR: Orfeu Negro, 2019.

LAFETÁ, João Luiz. A representação do sujeito lírico na *Paulicéia desvairada*. In: BOSI, Alfredo (Org.). **Leitura de poesia**. São Paulo: Ática, 1996.

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

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

_____. **Desde que o samba é samba**. São Paulo: Planeta, 2012.

_____. **Dois amores**. São Paulo: Editora Nós, 2019.

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

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2009.

_____. Narrar ou Descrever? Contribuição para uma discussão sobre o naturalismo e o formalismo. Tradução de Giseh Vianna Konder. In: _____. **Ensaio sobre literatura**. Coordenação da tradução de Leandro Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

MACEDO, José Marcos Mariani de. Posfácio do tradutor. In: LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2009.

MARÇAL, Matheus Menezes. **Nos olhos de mulheres negras**: estudo das poéticas de Cristiane Sobral, Jenyffer Nascimento e Lívia Natália. 2018. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) — Programa de Pós-Graduação em Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 144 f. Porto Alegre, 2018.

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

MORETTI, Franco. Conjeturas sobre a literatura mundial. Tradução do inglês de José Marcos Macedo. **Novos Estudos CEBRAP**. São Paulo, n. 58, p. 173-181, 2000. Disponível em: <https://iedamagri.files.wordpress.com/2014/08/moretti-conjeturas_sobre_a_literatura.pdf>. Acesso em 28 jan. 2020.

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

OLIVEIRA FILHO, José Hildo de. A intertextualidade e sua teia: da etnografia ao romance e do romance ao filme. **Revista Brasileira de Ciências Sociais (online)**. São Paulo, v. 30, n. 89, p. 129-198, 2015. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rbcsoc/v30n89/0102-6909-rbcsoc-30-89-0129.pdf>>. Acesso em 07 jan. 2020.

RIBEIRO, Paulo Jorge. *Cidade de Deus*: memória e etnografia em Paulo Lins. **Lugar Comum**. Rio de Janeiro, v. 11, p. 73-98, 2000. Disponível em: <http://uninomade.net/wp-content/files_mf/113110121213Cidade%20de%20Deus%20-%20memoria%20e%20etnografia%20de%20Paulo%20Lins%20-%20Paulo%20Jorge%20Ribeiro.pdf>. Acesso em 11 jan. 2020.

_____. *Cidade de Deus* na zona de contato — alguns impasses da crítica cultural contemporânea. **Revista de Crítica Literária Latinoamericana**. Lima-Hanover, n. 57, p. 125-139, 2003. Disponível em: <<https://as.tufts.edu/romancestudies/rcell/pdfs/57/9-RIBEIRO.pdf>>. Acesso em 11 jan. 2020.

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

SANSEVERINO, Antônio Marcos Vieira. **Realismo e Alegoria em Machado de Assis**. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura) — Programa de Pós-Graduação em Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 182 f. Porto Alegre, 1999.

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

_____. Adequação nacional e originalidade crítica. In: _____. **Sequências brasileiras**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999b.

_____. **Martinha versus Lucrecia: ensaios e entrevistas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

SEDREZ, Lise; MAIA, Andrea Casa Nova. Enchentes que destroem, enchentes que constroem: natureza e memória da Cidade de Deus nas chuvas de 1966 e 1967. **Revista do Arquivo Geral do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, n. 8, p. 183-199, 2014. Disponível em: <<http://wpro.rio.rj.gov.br/revistaagcrj/enchentes-que-destroem-enchentes-que-constroem-natureza-e-memoria-da-cidade-de-deus-nas-chuvas-de-1966-e-1967/>>. Acesso em 03 jan. 2019.

SILVA, Luiz Maurício da. Ideologias literárias da cor na reconfiguração do cânone brasileiro. **Brasil/Brazil** [online], v. 33, n. 61, p. 95-112, 2020. Disponível em <<https://seer.ufrgs.br/brasilbrazil/article/view/103525>>. Acesso em 15 ago. 2020.

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

TERTULIAN, Nicolas. **Georg Lukács: etapas de seu pensamento estético**. Tradução de Renira Lisboa de Moura Lima. São Paulo: Editora UNESP, 2008.

XAVIER, Ismail. Corrosão social, pragmatismo e ressentimento: vozes dissonantes no cinema brasileiro de resultados. **Novos Estudos CEBRAP**. São Paulo, n. 75, p. 139-155, 2006. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002006000200010>. Acesso em 11 jan. 2020.

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

_____. [Orelha do livro]. In: LINS, Paulo. **Cidade de Deus**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. “Hipermasculinidade” leva jovem ao mundo do crime. [Entrevista concedida a] Antônio Gois. **Folha de S. Paulo**, versão online, 12 julho de 2004. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/brasil/fc1207200423.htm>>. Acesso em 08 de jan. 2020.