

Universidade de Brasília  
Instituto de Letras  
Departamento de Teoria Literária e Literaturas  
Mestrado em Literatura Brasileira

**CIDADE DE DEUS**  
*O arcaico e o moderno no romance  
contemporâneo*

Tatiana Rossela Duarte de Oliveira Rocha

Orientadora: Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Ana Laura dos Reis Corrêa

Brasília, março de 2007

Dissertação apresentada como exigência parcial para obtenção do grau de Mestre em Literatura Brasileira pelo Programa de Pós-graduação do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília.

Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Ana Laura do Reis Corrêa

**BANCA EXAMINADORA**

Prof<sup>a</sup> Dra. Ana Laura dos Reis Corrêa (orientadora)

Prof<sup>a</sup> Dra Deane Maria Fonsêca de Castro e Costa.

Prof. Dr. Mario Luiz Frungillo.

Prof. Dr. Hermenegildo José Bastos (Suplente)

Brasília, março de 2007

# AGRADECIMENTOS

- À ORIENTADORA, Ana Laura dos Reis Corrêa, assim mesmo, com todas as letras maiúsculas, pelas aulas, por compartilhar leituras, por ajudar a desatar os nós e por conseguir equilibrar rigor, generosidade e leveza – conjugação tão incomum no espaço hostil da academia.
- Ao professor Hermenegildo J. Bastos, pelas aulas estimulantes, pelas perguntas desencadeadoras e, principalmente, por começar tudo isso.
- Aos amigos e companheiros mui aguerridos e mui buembas (e ninguém queira entender o que isso quer dizer!!) do Grupo Literatura e Modernidade Periférica – Ana Laura, Alexandre, André, Bel, Bernard, Cássio, Deane, Germana, Manoel, Rafael, Thiago e Viviane – com quem aprendi de fato o que é um trabalho coletivo e que, sem os quais, nem metade das questões desta dissertação teriam sido formuladas.
- A todos os Candidos, especialmente Antônia, Antônio, Ana Daniele, Beth, Daniela, Diuvânio, Gustavo, Késsia, Leonardo e Marcela, pelo apoio, pela acolhida e pelas discussões.
- Aos companheiros do MST.
- Aos professores do TEL com quem cursei as disciplinas, pelas contribuições diretas e indiretas.
- Aos colegas da Pós, especialmente Adeilton, Antônio Brito, Antônio Cláudio, Augusto, Daniela, Flávia, Gleice, Liana, Ludmila, Olívia, Sara e Susana.
- Aos amigos muito queridos e muito importantes em todo o processo – Cássia, Cristhian, Graça, Jady, Leandro, Lídia, Margarida, Rejane, Rosevaldo, Simone, Uriane, Valdirene, Valter, Wan e Wesley.
- Aos Funcionários do TEL, especialmente à Dora, à Jaqueline e à Gleice, pelo carinho e pela presteza.
- Aos meus pais, Idenice e Rubem, por tudo.
- À minha irmã, minha inspiração, minha melhor amiga, minha vida, Polyanna Morgana, pelo que veio antes e pelo que virá depois.
- Ao meu amor, meu companheiro e meu amigo, Marccone, pelo apoio, pelo carinho, pelos abraços ainda mais apertados nos momentos de aflição.

# Sumário

|  |            |
|--|------------|
| <b>RESUMO .....</b>  | <b>5</b>   |
| <b>ABSTRACT .....</b>  | <b>6</b>   |
| <b>INTRODUÇÃO .....</b>  | <b>7</b>   |
| <b>UMA OBRA DE DOIS GUMES .....</b>  | <b>18</b>  |
| DOIS EXTREMOS .....  | 27         |
| OS DOIS LINS .....   | 29         |
| O AUTOR .....  | 34         |
| <b>UM ROMANCE CONTEMPORÂNEO ENTRE O ARCAICO E MODERNO: SENTIDOS DE<br/>CONTEMPORANEIDADE .....</b> | <b>40</b>  |
| CONTEMPORANEIDADES .....   | 41         |
| ARCAICO E MODERNO E LITERATURA PERIFÉRICA .....  | 49         |
| <b>DOS CANGACEIROS AOS BICHOS-SOLTOS: AS FACES DO BANDITISMO BRASILEIRO.....</b>                   | <b>52</b>  |
| AS TERMINOLOGIAS: BANDIDOS SOCIAIS E CLASSES PERIGOSAS .....                                       | 54         |
| BANDIDOS E AVENTUREIROS.....   | 64         |
| ENTRE A ORDEM E A DESORDEM .....   | 66         |
| POLICIAIS E BANDIDOS .....   | 68         |
| TRABALHADORES, OTÁRIOS E BANDIDOS .....  | 71         |
| O TRABALHO E A IMPOSSIBILIDADE DE PRAZER.....  | 81         |
| BANDIDOS REVOLUCIONÁRIOS?.....   | 85         |
| TRABALHO E EDUCAÇÃO .....  | 89         |
| <b>FORMA REGIONALISTA E ATRASO SOCIAL: UMA INCÔMODA PERMANÊNCIA.....</b>                           | <b>92</b>  |
| OS REGIONALISMOS .....   | 95         |
| REGIONALISMO URBANO.....   | 107        |
| UMA FICÇÃO GEOGRÁFICA .....  | 117        |
| CIVILIZADOS E BÁRBAROS.....  | 120        |
| TENTATIVAS DE TOTALIDADE.....  | 122        |
| “FALHA A FALA” .....   | 129        |
| ATÉ QUE PONTO SUPER-REGIONALISMO?.....   | 134        |
| <b>CONCLUSÃO .....</b>   | <b>138</b> |
| <b>BIBLIOGRAFIA .....</b>  | <b>141</b> |
| FILMOGRAFIA CITADA .....   | 150        |
| DISCOGRAFIA CITADA.....  | 150        |

## RESUMO

O presente estudo procura evidenciar, a partir da análise do romance *Cidade de Deus* de Paulo Lins, a contemporaneidade da dialética arcaico e moderno que é constitutiva da dinâmica da Literatura Brasileira. Assim, partindo de uma apresentação do romance no contexto da produção cultural contemporânea, discuto algumas particularidades na noção de contemporaneidade que permitem articular o que há de arcaico e moderno neste romance recente. Na seqüência, estudo propriamente o que conecta a literatura urbana de *Cidade de Deus* ao legado do romance regionalista. Para isso, trabalho com terminologias aparentemente anacrônicas, como banditismo social e regionalismo para, a partir das formulações críticas de Antonio Candido, propor, na conceituação embutida no termo “regionalismo urbano”, o pensamento sobre a dialética do arcaico e do moderno na contemporaneidade de *Cidade de Deus*.

## ABSTRACT

The present study aims to evidence, starting from the analysis of the romance *Cidade de Deus*, of Paulo Lins, the contemporary aspects of the archaic and modern dialectics that constitute the dynamics of the Brazilian Literature. Therefore, by the presentation of the romance in the context of the contemporary cultural production, I discuss some particularities in the notion of contemporary aspects that allow us to articulate what is archaic and modern in this recent romance. In the sequence, I study properly what connects the urban literature of *Cidade de Deus* to the legacy of the regionalistic romance. I work with terminologies seemingly anachronistic, such as social banditry and regionalism, to propose, starting from Antonio Candido's review, in the built-in conceptualization in the term "urban regionalism", the thought about the dialectics of the archaic and the modern in the contemporary aspects of *Cidade de Deus*.

## INTRODUÇÃO

*Um olhar lançado à esfera do  
'semelhante' (...) consiste menos no  
registro de semelhanças encontradas  
que na reprodução dos processos que  
engendram tais semelhanças*

Walter Benjamin

A presença do mais arcaico e do mais moderno num mesmo momento ou manifestação artística tornou-se uma constante na literatura brasileira. Essa constante, que na literatura produziu vários de seus melhores momentos, aponta para parte dos nossos problemas sociais, frutos de um processo de formação bastante complexo que não se deixa perceber facilmente, mas que a literatura em parte revela, e o faz exatamente pelo paradoxo no qual a modernidade da forma acaba por revelar uma matéria arcaica.

Nesse sentido, *Cidade de Deus*, obra contemporânea por excelência, evidencia a atualidade da dialética do arcaico e do moderno em que se funda a Literatura Brasileira. Essa dialética não tem apenas a peculiaridade de mostrar perpetuação de algumas das conseqüências de nossa condição de subdesenvolvimento, mas indica que tais conseqüências estão relacionadas à produção de obras literárias marcadas pela constância e permanência de certas tendências, correntes e formas estéticas da literatura brasileira, como as que se configuram no regionalismo e no aspecto documental do romance, e, às vezes, as duas formas fundidas em uma só obra, como no caso do regionalismo de tradição realista.<sup>1</sup>

Nessa perspectiva, o presente estudo parte do pressuposto de que o romance de Paulo Lins, dentro da Literatura Brasileira, é um importante ponto de intersecção contemporâneo do sistema literário e que reúne elementos arcaicos e modernos,

---

<sup>1</sup> Cf. CHIAPPINI, Lúcia. "Do Beco ao Belo: dez teses sobre o regionalismo na literatura". Comunicação do II Simpósio Luso-Afro-Brasileiro, Universidade de Lisboa, abril de 1994. Em <http://www.cpdoc.fgv.br/revista/arq/170.pdf>.

produzindo uma forma literária que dá a ver muitas das fraturas de nosso processo de formação social e que permite vincular, por exemplo, as narrativas do banditismo social, matéria da literatura regionalista, à nova narrativa urbana. Nesse caso, estamos diante de uma matéria, o banditismo social, que pertence tradicionalmente ao mundo rural, distante, portanto, da imagem evidentemente urbana dos bandidos de *Cidade de Deus*. Mas, sobretudo pelo vínculo histórico e estético que une *Cidade de Deus* às demais obras do sistema literário nacional, percebe-se que há mais ligações entre o romance urbano de Lins e a representação do banditismo do mundo rural e da imagem do sertão do que aparentemente se poderia supor.

A escolha desse romance como objeto de estudo se dá pelo fato de *Cidade de Deus* ter sido tomado como um evento, na medida em que, em raros momentos da contemporaneidade recente<sup>2</sup>, uma obra motivou a geração de outras obras e de uma perspectiva estética e histórica da representação da periferia urbana dos últimos anos. Nessa esteira da narrativa contemporânea dos excluídos, o referencial imagético e a produção de sentidos de *Cidade de Deus*, tornaram-se referendados pela crítica, no conjunto das narrativas literárias da transição do séc XX para o XXI.

O sentido imediato produzido pela forma do romance é o da evidência de um realismo também imediato. Essa ausência aparente de mediação entre texto e contexto pode estar associada ao fato de que a obra de Lins teve como referência inicial o trabalho de pesquisa feito com a antropóloga Alba Zaluar<sup>3</sup>, com quem o autor, estudante universitário e morador de Cidade de Deus, trabalhou durante dez anos coletando entrevistas no bairro, fazendo a vez de elo entre “o morro e o asfalto”, ou, no caso, entre a comunidade e a pesquisadora.

---

<sup>2</sup> Ao longo do trabalho usarei esse termo para me referir à produção literária dos últimos 30 anos, especificando a idéia de contemporaneidade, uma vez que o termo pode estender a compreensão da contemporaneidade na Literatura como compreensão da realidade tangível que se perpetua na universalização de uma obra ou naquilo que qualquer obra revele de atual. Nesse sentido, uma obra do séc. XIX pode ser considerada contemporânea dada a sua atualidade. Para não haver confusão, sempre que utilizar contemporaneidade recente vou me referir à produção literária posterior a 1970. Tal conceito de contemporaneidade será mais bem trabalhado no segundo capítulo.

<sup>3</sup> Alba Zaluar é referência constante nos estudos críticos da obra de Paulo Lins.



Baseado em dados dessa pesquisa e em sua própria vivência como morador do conjunto habitacional, Paulo Lins construiu um universo ficcional interessado na compreensão do período de construção desse espaço urbano e das conseqüências do processo de apartação social sofrido por essa comunidade, concomitantemente ao crescimento da criminalidade. Obra tripartida, *Cidade de Deus* apresenta três personagens, sendo um deles, Zé Miúdo, o fio condutor para a narrativa da história desse coletivo.

Porém, ao apontar para parte dos problemas da nação, por meio da visualização da periferia e de várias das suas peculiaridades (da linguagem à descrição quase documental do processo de formação do conjunto), é que CD<sup>4</sup> ganha fôlego. Nesta dissertação, entretanto, busco compreender o romance não apenas como forma reveladora da realidade mais imediata à qual o autor está ligado, mas como parte de uma produção literária anterior, cuja temática aborda as estruturas do banditismo (da marginalidade organizada), presentes em boa parte da chamada “literatura regionalista” e que, por meio de uma problematização estética, revela uma questão histórica: o espólio da modernização incompleta como matéria literária.

O surgimento de CD coincide com um momento em que a acelerada virtualização e a crescente espetacularização da sociedade parecem, em contrapartida, provocar a demanda por um pouco de referencialidade histórica. Essa referencialidade a que supostamente o romance está vinculado, contudo, não se dá como simulacro bem acabado do real, mas como uma escolha estética que permite a construção de uma imagem sobre a favela. Não quero, porém, afirmar que a referencialidade histórica no romance não apresente traços da sociedade espetacularizada a que pertence, uma vez que nem o autor nem a literatura por ele produzida estão fora da História, nem são dela subsidiários obedientes. Porém, a escolha de foco aparentemente exterior do narrador e a presumida “legitimidade” do espaço de autor oriundo da favela, em que Paulo Lins foi enquadrado, geram uma

---

<sup>4</sup> De agora em diante, sempre que me referir ao romance *Cidade de Deus*, usarei a forma abreviada CD.

espécie de atestado de verossimilhança que, por si só, já indica caminhos interpretativos para a imagem da favela.

É certo, ainda, que a temática do romance abre um paralelo com outros romances do chamado regionalismo brasileiro, tais como os de José Lins do Rego, Guimarães Rosa ou Graciliano Ramos, mas não deixa de apresentar também os elementos da organização da estrutura marginal contemporânea ou dos que aqui chamo nesta pesquisa, de bandidos sociais que personificam dos problemas estruturais da formação cultural e social brasileira. A relação entre CD e obras de autores relacionados à temática regionalista não se faz apenas no sentido mecanicista de fonte e influência ou forçando a idéia de continuidade literária, mas porque a obra de Paulo Lins se insere no contexto da Literatura Brasileira e é notória a presença dessa leitura na construção de seu texto, aliás, não só notória como declarada<sup>5</sup>. O que interessa a esta pesquisa é perceber como a relação entre CD e essas obras anteriores pode ajudar a compreender a conexão entre obra literária e realidade objetiva que, no contexto da produção regional, aponta para a não superação dos problemas resultantes do nosso processo de formação.

Outro elemento que vale apontar é o caráter sociológico mais imediato que o tema do romance projeta. Provavelmente, por ser fruto de pesquisa, como já foi mencionado, CD tende a pedir uma análise que pode soar extremamente “sociológica”, mas que é provocada pelo próprio texto que “nasceu” dessa pesquisa, de forma que se cola à realidade e é alimentado por dois elementos fundamentais: a experiência da sociedade brasileira constantemente ameaçada pelo horror e pela barbárie, e as exigências da lógica que rege o consumo dessa mesma sociedade – a urgência típica da lógica do espetáculo e da mercadoria. Em CD, o vínculo com o documental é de tal forma marcante que acaba por impor-se também à análise crítica da obra. Assim, quando se compara, por exemplo, o romance com parte do material

---

<sup>5</sup> Em entrevista à revista *Caros Amigos*, após o lançamento do filme, Paulo Lins afirma: “Fiquei encantado com Balzac, Dostoiévski; aí tem o Marçal Aquino, tem o Mauro Pinheiro, do *Cemitério de Navios*. Tem Guimarães Rosa, Lima Barreto, Machado de Assis; José Lins do Rego tem o *Fogo Morto*, esse livro é de uma poesia... é tripartido, eu fiz tripartido, são três histórias, eu copieei esse livro, roubei. Só que botei na versão urbana. Recomendo aqui assim: antes de ler o *Cidade de Deus*, leia *Fogo Morto*.” (*Caros Amigos*, 2003, p 35)

publicado pela antropóloga Alba Zaluar, chega-se mesmo a acreditar que o romance de Lins é uma ficcionalização ilustrativa dos elementos da pesquisa<sup>6</sup>.

Para não se desviar da análise literária, que contém em si mesma elementos sociológicos reduzidos às estruturas das formas estéticas, e não realizar uma abordagem crítica estritamente sociológica, mais atenta aos vínculos diretos entre o romance e a realidade imediata que ele representa, é necessário adotar uma postura crítica que busque os elementos de mediação entre a obra CD e a realidade bruta de Cidade de Deus. A homologia entre espaço narrativo e espaço urbano periférico, expressa já no título do romance, sugere de imediato essa colagem entre ambos, que deve, é claro, ser considerada com dado importante para a compreensão da obra e da realidade em que ela foi produzida. Entretanto, essa colagem, essa reprodução, essa ligação entre espaço do romance e espaço da periferia urbana é, na verdade, representação literária e, como tal, depende do trabalho de um escritor e do lugar de sua produção em relação à história das demais produções de outros autores que, no eixo o movimento histórico, compuseram um espaço maior do qual CD faz parte: o sistema literário nacional. Como representação literária da realidade, CD é não apenas retrato de Cidade de Deus, mas formalização estética produzida pelo trabalho literário do autor, que, inserido no sistema de produção e acumulação de matérias e formas da literatura brasileira associada ao sistema literário ocidental, produz um

---

<sup>6</sup> Obviamente que há relações entre a pesquisa de Zaluar e a produção do romance de Lins, mas algumas situações narradas no romance chegam mesmo a parecer uma colagem de situações ou conceitos trabalhados na pesquisa. Como exemplo cito alguns trechos de entrevistas coletadas pela pesquisadora que, se colocados na obra de Lins, poderiam ser tomadas como falas de personagens: “Tem muito jovem, faz uma falta, ...mas na intenção...de andar bonito, comprar roupa nova, desfilas no Shopping Center comprar uma coisa, comprar, outra, sabe como é? esbanjar aquele dinheiro...”[Zaluar, “Teleguiados e Chefes” em *Teleguiados e Chefes: juventude e crime*”. Em RIZZINI, Irene (org). *A criança no Brasil hoje: desafios para o terceiro milênio*. Rio de Janeiro: Editora Universidade. Santa Úrsula, 1993. p. 195] ou, falando da ocupação do espaço: (...) o território ocupado pela vizinhança é uma extensão do narcisismo masculino que obriga a revidar qualquer provocação ou tentativa de humilhar um homem. (...) Muitas frases reveladoras de um *ethos* masculino foram ouvidas por mim (Zaluar) entre os jovens: ‘o homem tem que reagir’; ‘briga é um jogo, jogo de ganhar ou perder’; ‘homem não pode fugir’” [A *Máquina e a Revolta: as organizações populares e o significado da pobreza*. São Paulo: Brasiliense, 2000,p. 93]. Esses não são os melhores exemplos, mas são mais condensados para o espaço de uma nota. No romance de Paulo Lins há inúmeros casos “ilustrativos” do *ethos* de masculinidade, da relação entre a mercadoria e a entrada para o mundo do consumo, sem falar na questão da relação trabalho e escravidão a que Zaluar se refere longamente. Tudo isso está amplamente “exemplificado” no romance, por isso, quando comparados, essa sensação da obra como uma imagem literária da pesquisa antropológica vem à tona.

romance que não é, na realidade, o espaço real Cidade de Deus. Exatamente por isso, por não ser apenas reprodução, o romance formaliza em suas estruturas a dinâmica que articula mecanismos histórico, sociais, econômicos e políticos, para produzir a lógica invisível que sustenta a complexa arquitetura da vida nacional, onde espaços violentos e pobres como Cidade de Deus estão previstos e reservados para uma significativa parcela do povo brasileiro.

Sem negar esse apelo de relação imediata entre obra e realidade que o romance veicula, pretendo, nesta dissertação, justamente ver esse apelo, nessa correlação imediata entre o texto e o contexto, como forma estética produzida que constrói um sentido histórico e estético. A apreensão desse sentido exige que se considere, na leitura crítica, o gesto literário de sua produção, pois o sentido é formulado no próprio ato da escrita, no trabalho de mediação entre realidade e a sua representação literária. Dizendo de forma mais simples, a opção do autor de fazer um texto que se cola de maneira imediata à realidade, fazendo pressupor que não exista diferença entre ambos, é uma opção estética, um elemento do processo que estrutura a obra e que pode dizer algo que a colagem, em si mesma, não pode dizer, a menos que seja tomada como elemento estético atuante na produção da obra literária.

Assim, é também na ausência, ou nos silêncios do texto, isto é, no processo de produção da obra e não apenas na apresentação do produto acabado, que o interesse da crítica deve se centrar, pois é naquilo que não está imediatamente dito que CD revela os aspectos ideológicos subsumidos tanto no corte temático, enfocando a favela pelo viés da violência, quanto pela forma que vincula um tema de urgência a uma tradição do romance documental e regionalista.

Considerando essa postura crítica, fundada na análise literária de base histórica, materialista e dialética, que, no Brasil, está especialmente vinculada à produção crítica de Antonio Candido, é que pretendo desenvolver esta pesquisa sobre CD, tendo como foco de minha análise a permanência de elementos arcaicos, junto aos modernos, no romance e na realidade contemporâneos. É preciso destacar

que esse ponto de partida crítico, que busco desenvolver aqui, pressupõe que a obra literária está relacionada à realidade objetiva e que tal relação é dinâmica e se desenvolve no eixo da história em movimento. Logo, falar em permanência de elementos arcaicos, convivendo com elementos modernos em obra contemporânea da literatura brasileira, pressupõe que tais elementos são arcaicos ou modernos tanto do ponto de vista estético quanto do ponto de vista social. Se a relação entre literatura e sociedade se dá na dinâmica da História em movimento, as questões relativas à temporalidade, como arcaísmo, modernidade e contemporaneidade, não serão trabalhadas de forma estática e polarizada na análise a que me proponho nesta dissertação. Ao contrário, busco acompanhar em minha análise de CD, o percurso contraditório e complexo da formação do sistema literário e no Brasil que, por suas peculiaridades, produz a contemporaneidade do não-contemporâneo. Assim, formas estéticas aparentemente superadas permanecem justapostas às formas “avançadas”. Esse processo da história da literatura brasileira está atrelado ao processo de formação do projeto de nação formulado pelas elites nacionais que desenha um quadro de contradições no qual os impulsos modernizadores estão emaranhados nas teias do atraso da nação. O espaço é também fundamental nessa configuração: como elemento estético e social, também associado à temporalidade, o espaço é historicamente contraditório e se constrói, em base dialética, pela convivência entre o mais central e o mais periférico. A relação entre espaço e tempo, a partir de sua construção pura e simples de arcaico e moderno, nem apenas pela contraposição exata entre pólos distintos, mas por uma síntese, marcada pela negatividade, uma vez que o elemento de superação se alimenta do que deve ser superado e acaba tendo que gerar o que prometia eliminar.

Pela complexidade do quadro social e estético da nação e da literatura brasileiras, pelas exigências da crítica materialista, histórica e dialética, ainda tão pouco assimilada pela prática escolar e acadêmica na formação do brasileiro, o exercício de crítica a que me proponho nesta dissertação esbarra em muitos limites concretos, mas, mesmo não sendo possível superá-los neste trabalho, considero

válida a tentativa de enfrentar esses limites, assumindo o ônus de minhas impossibilidades com o processo formativo necessário à construção de uma produção do conhecimento voltada para a emancipação.

Antes, porém, de passar propriamente à apresentação das estratégias adotadas nesta pesquisa para abordar o problema a ser enfrentado – a convivência dialética entre arcaico e moderno na obra contemporânea, quero destacar que as questões aqui levantadas são parte de um trabalho coletivo maior desenvolvido pelo grupo de pesquisa **Literatura e Modernidade Periférica** de forma que o corpo teórico que compõe a presente dissertação não é resultado apenas do trabalho individual, mas de um projeto mais amplo de pesquisa, de forma que as questões aqui propostas só foram possíveis de serem formuladas no conjunto dos trabalhos desenvolvidos pelo grupo.

Como há duas edições do romance de Paulo Lins, a primeira e mais extensa é de 1997, e a segunda, mais compacta, de 2002, é preciso esclarecer qual a postura adotada nesta pesquisa, quanto à duplicidade de seu objeto de estudo. Para este estudo, dividido em quatro capítulos, utilizo basicamente a segunda versão de CD, de 2002. Entre essa versão e a primeira<sup>7</sup>, de 1997, há modificações consideráveis que serão explicitadas no **primeiro capítulo**, que trata mais especificamente dessas modificações da obra entre a primeira e a segunda versão.<sup>8</sup> Assim, nesse primeiro capítulo, será feita uma breve apresentação da obra, seguida da indicação de alguns problemas propostos pelo romance que, ao longo desta pesquisa, serão retomados e aprofundados sob a perspectiva da dialética do arcaico e do moderno no romance contemporâneo. Além disso, no primeiro capítulo, será apresentado um comentário sobre a relação entre as duas edições do romance, as mudanças significativas e uma breve discussão sobre o papel do autor em relação à produção da obra literária e sua relação com o mercado editorial.

---

<sup>7</sup> Ambas publicadas pela Companhia das Letras.

<sup>8</sup> Sempre que citar o romance, indicarei qual das versões está sendo usada. Assim, *Cidade de Deus* será identificado pela abreviação CD seguida pelos números romanos I e II para identificar, respectivamente, a primeira e a segunda versão. Mas o foco desta pesquisa é a segunda versão que, ao que parece, é a que permanecerá.

Aprofundando a idéia da temática aqui proposta, para compreender o que de arcaico permanece nesse romance recente é que, no **segundo capítulo**, trabalho alguns dos conceitos de contemporaneidade para definir em que sentido será tomada a noção de contemporaneidade para a análise do romance de Paulo Lins. Isso se faz necessário, pois, para a presente pesquisa, o sentido de contemporaneidade extrapola a mera coincidência temporal – seu sentido mais raso – para fazer referência a uma espécie de “pátria mental” na qual está inserido o espaço contemporâneo. Nesse espaço e à luz dessa temporalidade, estão presentes temas e formas trabalhados em obras que, mesmo não sendo contemporâneas do tempo da leitura, levantam questões ainda relevantes ou contemporâneas para quem as lê, ainda que tenham sido formuladas em um tempo diferente do tempo de sua leitura.

No **terceiro capítulo**, trabalho a conceituação de banditismo e as conexões dessa manifestação social com a literatura do regionalismo brasileiro até alcançar sua atualidade em CD. Para isso, utilizo a definição de banditismo social, basicamente a partir dos estudos de Eric Hobsbawm<sup>9</sup>, e traço algumas conexões que vinculam os bandidos do mundo rural, representados pelas imagens dos cangaceiros e dos jagunços, aos atuais traficantes do espaço urbano. Apoio-me ainda nas formulações teóricas de Antônio Candido<sup>10</sup>, no caso da dialética da ordem e a desordem, e de Sérgio Buarque de Holanda<sup>11</sup>: no caso da tendência ao personalismo, em oposição ao sentido de coletividade e da constituição de uma moral da aventura vinculadas ao espírito do bandido, ambas fortemente presentes na obra de Paulo Lins.

No **quarto capítulo**, relaciono o romance à produção regionalista brasileira, talhando uma breve contextualização dos conceitos contidos no termo e o que dele se presentifica em CD. Nesse capítulo, desenvolvo a hipótese, derivada da análise da dialética do arcaico e do moderno em CD, de que há no romance de Paulo Lins uma

---

<sup>9</sup> HOBBSAWM, E. J. *Bandidos*. Tradução de Donaldson Magalhães Garschagen. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1975.

<sup>10</sup> Tais formulações fazem parte do ensaio de Antonio Candido “A dialética da Malandragem” em *O discurso e a cidade* (São Paulo: Duas cidades, 1998).

<sup>11</sup> HOLANDA, Sergio Buarque de. *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.

forma de permanência do regionalismo que, embora tenha elementos herdados tanto da manifestação mais pitoresca do regionalismo quanto daquela mais crítica, não pode ser reduzida nem a uma nem a outra. A espécie de regionalismo que se presentifica em CD a partir da convivência contraditória entre arcaico e moderno não corresponde completamente, também, às obras literárias produzidas pela literatura brasileira que, avançando no refinamento das formas estéticas, alcançaram universalidade, sem abrir mão da matéria local, ou, dizendo de outro modo, obras que têm valor universal sem deixarem de ser brasileiras, de representar o Brasil e a literatura como problema. As especificidades de *Cidade de Deus*, como o forte traço documental que liga a obra à validade imediata, dificultam o trânsito para um horizonte de totalidade que reúna dialeticamente local e universal. Essa dificuldade estética seria também um entrave histórico que se impõe a um tempo em que a discussão sobre o projeto de nação para os brasileiros não parece estar mais em pauta? Diante disso, como entender a permanência do regionalismo em *Cidade de Deus*? Nesse quarto capítulo levanto a hipótese de que há no romance de Lins uma espécie de “Regionalismo Urbano”, expressão formulada com a intenção de verificar se o que Candido afirmou sobre as obras de Guimarães Rosa, Clarice Lispector ou Graciliano Ramos ainda teria validade para uma produção com *Cidade de Deus*. Assim, transformando em problema a afirmação do crítico, pode-se perguntar se, “no universo dos valores urbanos”, há “uma espécie de literatura nova, que ainda se articula de modo transfigurador com o próprio material daquilo que foi um dia o nativismo”?<sup>12</sup>

Assim, é da obra de Antonio Candido que vem propriamente a maior parte das idéias da dialética Arcaico/ Moderno. Nessa relação, o modelo de romance se faz em trânsito entre o mais arcaico e o mais moderno passando pela ambigüidade da linguagem do narrador, pelo frenético corte cinematográfico que narra uma situação de penúria histórica, pela inserção poética, pela linguagem retirada da

---

<sup>12</sup> Antonio Candido. “Literatura e Subdesenvolvimento”. Em *A educação pela Noite*. São Paulo: Ática, 2003, p.162.



chamada “imprensa marrom”<sup>13</sup>, enfim, pela construção de um mosaico que pressupõe um quadro de totalidade.

Como se vê, categorias consideradas anacrônicas, em se tratando de crítica literária do romance contemporâneo, como banditismo social, realismo, regionalismo aparecem de forma sintomática diluídos na narrativa de CD. Com isso, procuro apontar o caráter de revelação de vínculos entre a história e a forma literária que faz conhecer, na contemporaneidade, a realidade do atraso que se esconde numa superfície de modernidade e que a literatura permite experienciar. Resgatar, portanto, terminologias que parecem ser desnecessárias problematizam algumas questões da contemporaneidade bem como revelam o que a realidade tangível pode esconder. Nesse caso, o trabalho da crítica é revelar o que o texto apenas permite ver. Assim, conduzidos pela imagem dialética extraída das teses sobre a História, de Benjamin<sup>14</sup>, em que a história feita de “agoras” se dá a partir de uma atualização, é que se configura a base deste trabalho de pesquisa. É dos “agoras” relampejando em CD que aponto trechos cujo diálogo histórico se faz nos termos da figura literária e da estrutura enviesada da organização social brasileira em que o arcaico revela o moderno e o moderno pode revelar o arcaico.

---

<sup>13</sup> A fusão de tantos estilos em CD permite que se considere o romance como uma espécie de rapsódia, idéia já apontada pela pesquisadora Tailze Ferreira (*Tessituras da violência em Cidade de Deus, de Paulo Lins*. Dissertação de Mestrado. Minas Gerais: PUC/MINAS, 2003).

<sup>14</sup> BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*, vol. I. São Paulo: Brasiliense, 1996.

## UMA OBRA DE DOIS GUMES

CD é um evento não só por ter trazido à literatura a forma para um tema que há muito carecia de uma representação mais específica, como pela extensão desse feito. O romance acaba servindo de modelo tanto para a produção de outras obras literárias, que seguiram a linha temática do romance da periferia, e especificamente da favela, quanto pelas produções em outras áreas que vão da minissérie televisiva ao cinema<sup>15</sup>.

O percurso da produção de CD passa por muitos filtros. O primeiro deles está na própria origem do romance que, apesar de escrito por um morador da periferia urbana, se dá no momento em que ele, já estudante de Letras, participa da pesquisa da antropóloga Alba Zaluar sobre a criminalidade no Rio. Com o auxílio da pesquisa e com os filtros teóricos que esse estudo lhe dá, além, é obvio, de seus filtros literários – procedimento inevitável para um leitor, poeta e professor de literatura -, Paulo Lins produz o romance. A experiência pessoal, filtrada por esse outro olhar, produz a primeira versão do romance.

CD apresenta um realismo extremo, ultra-realismo ou realismo feroz, segundo Antonio Candido<sup>16</sup>, ou ainda o que Alfredo Bosi chama de hipermimesis<sup>17</sup>,

---

<sup>15</sup> Digo que *Cidade de Deus* é geradora, pois, além dos já conhecidos filmes, inclusive o homônimo dirigido por Fernando Meireles (2002), foram produzidos documentários e minisséries (uns com roteiro do próprio Paulo Lins, como é o caso de alguns episódios do seriado *Cidade dos Homens* ou do caso especial *Palace II*) que, direta ou indiretamente, tomaram como referência o livro. Outros romances recentes também retomaram a temática da favela, como é o caso de *Inferno* de Patrícia Melo (2000) ou de *Capão Pecado* de Ferréz (2005), na esteira do romance de Paulo Lins.

<sup>16</sup> Segundo Antonio Candido, em seu artigo “A Nova Narrativa”, a idéia de hiper-realismo é apontada, a partir da análise da obra de Rubem Fonseca que, segundo Candido, “agrude o leitor pela violência, não apenas dos temas, mas dos recursos técnicos – fundindo ser e ato na eficácia de uma fala magistral em primeira pessoa, propondo soluções alternativas na seqüência da narração avançando as fronteiras da literatura no rumo duma espécie de ‘realismo feroz’ se lembrarmos que além disso ele corresponde à era de violência urbana em todos os níveis do comportamento. Guerrilha, criminalidade solta, superpopulação, migração para as cidades, quebra do ritmo estabelecido de vida, marginalidade econômica e social – tudo abala a consciência do escritor e cria novas necessidades no leitor, em ritmo acelerado.” (Em *A Educação pela Noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 2003, p. 212).

construindo um quadro da violência no Rio de Janeiro e, por extensão, no Brasil, a partir do espaço social do bairro-favela de Cidade de Deus. Pairando sobre tudo isso está a perpetuação do que é apontado nesta pesquisa como a convivência entre códigos arcaicos e mundo moderno e, além disso, algumas das contradições que o texto literário permite experienciar num mundo em que a literatura já está inserida no contexto extremo da mercadoria, conforme veremos nesta dissertação.

O enredo, dividido em três partes, trata do período específico de formação desse conjunto habitacional, criado para receber principalmente os flagelados das enchentes no início da década de 60, vindos de outras favelas – moradores pobres desterritorializados e indiferenciados: “Por dia, durante uma semana, chegavam de trinta a cinquenta mudanças, do pessoal que trazia no rosto e nos móveis as marcas das enchentes”( CDII p. 17)<sup>18</sup>

Mas o romance trata principalmente do crescimento da violência e do surgimento do tráfico, culminado com a guerra que marcou a história do bairro durante os anos 70 e início de 80. Portanto, contam-se três décadas, a partir do surgimento do bairro-favela e o crescimento da violência que se torna ainda mais complexo com a entrada do negócio-crime internacional do tráfico e seus lucros exorbitantes.

---

<sup>17</sup> Alfredo Bosi, tratando da hipermimesis no artigo “Os Estudos Literários na Era dos Extremos”, afirma: “A literatura na era do cinema e, hoje, da televisão e dos meios eletrônicos dispensaria as mediações literárias tradicionais e nos lançaria diretamente no mundo das imagens, suscitadoras de efeitos imediatos. Brutalmente, fulminantemente” de maneira que “o que estava confinado ao *thriller* e à pornografia rompeu as barreiras do *best seller* comercial e entrou fundo nos hábitos estilísticos do contista e do romancista presumidamente culto, ou, pelo menos, portador de um curso universitário” e sublinha: “na medida em que os diversos *espaços sociais* que a produzem e a consomem são descontínuos e heterogêneos, forma-se criando *subconjuntos literários diferentes na temática, mas que tendem a ser homogêneos enquanto todos retomam a concepção hipermimética da escrita.*” Mas, apesar de servir do sentido para classificar sobretudo a literatura comercial, parte dos elementos presentes nesta definição se encaixam na produção de Lins bem como de boa parte de seus “parceiros” contemporâneos [Em: AGUIAR, Flavio (org.). *Antonio Candido: pensamento e militância*. São Paulo: Perseu Abramo, 1999]. Por ora não entro nessa questão, pois sabemos que o fato de se selecionarem os elementos “humanamente significativos” já indica mediação.

<sup>18</sup> Como afirmei na introdução, a sigla CD refere-se ao romance *Cidade de Deus* e os números I e II às respectivas edições, de 1997 e 2002.

Três personagens protagonizam essa “empreitada” e nomeiam cada uma das partes, que são: *A história de Inferninho* (Cabeleira)<sup>19</sup>, a *História de Pardalzinho* (Bené) e *A História de Zé Miúdo* (Zé Pequeno), sendo que todos os personagens principais morrem ao final de cada uma das partes. Inferninho (Cabeleira), ainda numa fase de banditismo “romântico” – na verdade o final dessa fase –, configura o período cuja fonte de lucro dos bandidos ainda são os roubos; o segundo é Pardalzinho (Bené), companheiro de Inho (Dadinho): ambos passam parte da infância roubando, especialmente após uma tentativa frustrada de entrar para o mundo do trabalho. Por conta de um certo fascínio de Inho pelo mundo dos bandidos em seu contraponto com o do trabalho, esse acaba entrando definitivamente para o mundo do roubo. Permanecem nesse “negócio” até que a imagem de sucesso dos traficantes aliada ao imenso lucro do negócio-crime do tráfico de drogas faz com que passem a dominar as bocas de Cidade de Deus.

A terceira parte, mais fragmentada, tem como protagonista Zé Miúdo (Zé Pequeno), antes conhecido como Inho, que se torna chefe do tráfico. Essa parte conta o desenvolvimento da guerra iniciada pela briga entre Miúdo e Bonito (Mané Galinha), cuja namorada é violentada e o avô assassinado, ambos por Zé Miúdo que passa a não mais seguir regras que ele mesmo impunha ao bando – como é o caso do estupro, por exemplo. Em seu plano de vingança, Bonito acaba aceitando a ajuda de Cenoura (dono de uma das bocas da favela – a boca dos Apês). O que era uma vingança pessoal torna-se uma guerra que perde seu norte, ganha ritmo frenético e as ações já não se vinculam tão facilmente. Os personagens se fragmentam ainda mais. A guerra, fato histórico que é ficcionalizado no romance, eleva a “fama” de Cidade de Deus como o bairro mais violento do Rio desse período.

A estrutura da narrativa não é linear. Conhecemos os personagens no momento da ação para depois entendermos os motivos de sua entrada para o mundo do crime: desde miséria e abandono até a experiência precoce de punição. Tais

---

<sup>19</sup> Os nomes entre parênteses são da primeira edição. Sempre que os nomes modificados aparecerem pela primeira vez, haverá uma referência ao respectivo nome original.

retrospectos são fragmentados, apresentados ao longo da narrativa e atuam como revelação de causas diretas e indiretas da ação dos personagens de forma que as imagens são constantemente reformuladas. As relações entre o tempo da narrativa e as noções de causa e efeito são recorrentes, só reduzindo quantitativamente na terceira parte. Assim, é no tempo presente da ação que somos apresentados aos personagens e, em retrospecto, conhecemos seu passado de forma que a “causa” nos faz compreender a “conseqüência” que acabamos de experimentar. Desse modo, se nos deparamos com os personagens Tutuca (Marreco), Inferninho (Cabeleira) e Martelo (Alicate) subitamente assaltando um caminhão de gás, logo à frente entendemos sua história e as causas da entrada para o mundo do crime, como no caso de Inferninho, que protagoniza a primeira parte:

Inferninho nada falou. Alguma coisa o fez lembrar-se de sua família: o pai, aquele merda, vivia embriagado nas ladeiras do morro do São Carlos; a mãe era puta da zona, e o irmão, viado.(...) Lembrou-se também daquela safadeza do incêndio, quando aqueles homens chegaram com saco de estopa ensopado de querosene botando fogo nos barracos, dando tiro pra todos os lados sem quê nem pra quê. Fora nesse dia que sua vovó (...) morrera queimada.(...) Inferninho foi levado pra a casa da patroa de sua tia. (...) Ficava entre o tanque e a pia o tempo todo e foi dali que viu(...) o homem do televisor dizer que o incêndio fora acidental. Sentiu vontade de matar toda aquela gente branca, que tinha telefone, carro, geladeira, comia boa comida, não morava em barraco sem água e sem privada. (CDII 22-23)

Notamos, no contraponto entre a violência policial “sem quê nem pra quê” e a exposição direta das razões para a revolta (e a conseqüente entrada de Inferninho para o mundo do crime), o tom da narrativa que tende a uma relação mais direta entre dicotomias que evidenciam uma visão na qual as fronteiras entre a ordem e a desordem tendem a se diluir e nortear a argumentação do romance.

Na medida em que a narrativa vai avançando, essa correlação entre causa e conseqüência torna-se rara, existindo apenas quando da entrada de Bonito (Mané Galinha) para a ilegalidade, além de alguns poucos personagens estratégicos. Desse modo, já não mais conseguimos dar conta da quantidade de personagens que

“agem” e ficamos sem entender as razões do envolvimento com o crime, o que impede também de nos envolvermos com estes tantos personagens breves e, em alguns casos, “brevíssimos”, pois surgem e desaparecem em menos de uma página. As histórias são entrecortadas por várias narrativas de uma violência cotidiana vivida também por outros moradores, em situações diversas. O tempo presente vai se tornando absoluto. Porém, dos três personagens, é Miúdo (Pequeno) que mais vai representar o processo de irreversibilidade, dentro de uma lógica capitalista, do negócio-crime na favela e, por isso mesmo, é o personagem que “costura” todo o romance. É importante observar que tanto no caso de Miúdo quanto de Busca-pé essa relação causa e efeito não aparece na forma de retrospecto e ação, mas de maneira linear, prevalecendo o tempo presente.

O crescimento do ritmo da narrativa marca a passagem do tempo histórico: a primeira parte que retrata a década de 60, é menos fragmentada, ao passo que na última, já no fim dos anos 70 e início dos 80, o ritmo acelera. No entanto, percebemos a cronologia menos pela marcação das datas do que por marcas culturais e históricas que indicam a mudança dos “tempos”: a passagem do rock para a discoteca, o surgimento da Falange Vermelha ou uma “incompreensível” Guerra das Malvinas indicam a passagem do tempo da Grande História que na narrativa apresenta apenas uma imagem “fora do lugar”.

Cidade de Deus, ou, como o próprio texto define, “a neofavela de cimento, armada de becos-bocas, sinistros-silêncios, com gritos-desesperos no correr das vielas e na indecisão das encruzilhadas” (CD II, p. 16), apesar de não ser um espaço onde somente a criminalidade exista, tem exatamente o crime como foco, segundo afirma o narrador, logo nas primeiras páginas, e ao final de uma cena particularmente idílica de brincadeira entre crianças: “o assunto aqui é o crime, eu vim aqui por isso”. (CD II, p. 20). Somos imediatamente convocados a uma passagem pela experiência do crescimento da criminalidade nesse território. Segundo Tailze Ferreira, o espaço é, na verdade, o protagonista. Além de nomear o romance, traz em comum, na trajetória dos inúmeros personagens, o fato

de todos eles viverem no espaço singular de uma favela: o círculo de crueldade, injustiça e medo atinge, de uma forma ou de outra, todos os seus moradores. É esta a situação que o autor ficcionaliza e não a história de algumas personagens em particular, sendo, nesse sentido, significativo que o título do romance seja o nome de seu espaço/personagem: *Cidade de Deus*.<sup>20</sup>

É bem verdade que o grande número de personagens produz uma sensação de quadro delineado especialmente pela extensão dos acontecimentos, dentro do espaço social e por causa dele. Um retrato quantitativo, ou daquilo que, segundo Roberto Schwarz<sup>21</sup>, é apresentado em seu aspecto enciclopédico, como veremos mais adiante.

O espaço é nomeado de forma que se configurem pontos como se fossem rotas de fuga – “Lá em baixo”, “Lá em cima”, “os Apês” – ou resquício de uma memória social – “Últimas Triagens”, “O Lazer”. Tudo contribui para articulação do sentido de neofavela, pois, apesar de não configurar uma invasão propriamente, sendo reconhecido legalmente como bairro, Cidade de Deus apresenta aspectos sócio-econômicos típicos das outras favelas, espaços de ocupação ilegal, localizados principalmente nos morros.

Mas a descrição do bairro evidencia-se, de início, como um elemento bucólico, focado na recordação de um tempo harmonioso, prevalecendo uma linguagem poética. Esses primeiros momentos aparecem em forma de retrospectões (analepses) intercalando trechos marcados pelo tempo presente. Centralizam-se nas imagens da natureza, sobretudo o “céu” e o “rio”, metáforas que ao longo da narrativa ambientam as mudanças do texto – o “céu” ora prenuncia cenas trágicas, apresentando-se “cinza” quando começa a guerra, “chuvoso” nas tragédias pessoais, mas é intercalado pelo “Sol” ou pela “Lua”, iluminando momentos felizes. Esses elementos indicam sempre uma prévia de futuro e marcam possibilidades de destinos, bem como de esperanças, o que aumenta a perspectiva do caráter trágico

---

<sup>20</sup> FERREIRA. op. cit, p. 45.

<sup>21</sup> SCHWARZ, Roberto. *Seqüências Brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 163.

da história. O “rio”, com toda sua simbologia, recorta estrategicamente os espaços do bairro-favela e também as mudanças no ritmo da vida.

Esse primeiro momento é especialmente emblemático, pois já estabelece algumas das limitações que serão impostas aos personagens na imagem do rio. Barbantinho e Busca-pé, enquanto fumam um “baseado”, sonham com o futuro. O primeiro quer ser salva-vidas, “salvaria quantas vidas fosse necessário” e não seria “como esses salva-vidas que não fazem exercícios físicos e acabam por deixar o mar levar as pessoas” (CD II, p. 11); o segundo observa a paisagem e retoma a memória de um tempo passado em que o rio ainda limpo cercava-se do goiabal e de jamelões. Na seqüência, a mudança do discurso indica os caminhos que serão tomados pela narrativa – as recordações recebem, nos aspectos da linguagem, o violento rumo das mudanças do espaço físico: “o goiabal que, *decechado*, cedera lugar aos novos blocos de apartamentos; algumas praças, agora *tomadas* por casas; os pés de Jamelão *assassinados*”<sup>22</sup> (ibidem). E, num contraponto entre realidade e sonho, apontam os marcos do tempo ou os símbolos burgueses de possibilidade de inclusão, como a escola, esbarrando na impossibilidade de realização do indivíduo no mundo da exclusão “a soma dos quadrados dos catetos é igual ao quadrado da hipotenusa é o caralho” (ibidem), para mais à frente voltar à imagem do rio em que homem, mercadoria e bichos se misturam em sangue, marcas do aspecto reificado<sup>23</sup> da violência ali representada:

(...) notou que a água do rio encarnara. Vermelhidão precedera um corpo humano morto. O cinza daquele dia intensificou-se de maneira apreensiva. Vermelhidão esparramando-se na correnteza, mais um cadáver. As nuvens

---

<sup>22</sup> Grifos meus

<sup>23</sup> A reificação é “o ato (ou resultado do atos) de transformação das propriedades, relações e ações de coisas produzidas pelo homem, que se tornaram independentes (e que são imaginadas com originalmente independentes) do homem e governam sua vida. Significa igualmente a transformação os seres humanos em seres semelhantes a coisas, que não se comportam de foram humana, mas de acordo com as leis do mundo das coisas. A reificação é um caso “especial” de alienação, sua forma mais radical e generalizada, característica da moderna sociedade capitalista.” (Bottomore, 2001, p. 314) Como parte do processo de alienação, no qual o indivíduo já não se reconhece como produtor das instituições sociopolíticas e considera ser a sociedade um outro, *alienus*, com poder total ou nenhum sobre ele, a reificação ocorre no momento em que a característica de ser uma “coisa” se torna típica da realidade objetiva. *Res* significa “coisa” em latim; reificação seria, portanto, o processo de “coisificação” do ser, transformação desse ser em objeto, instrumento.



apagaram as montanhas por completo. Vermelhidão, outro presunto brotou na curva do rio. A chuva fina virou tempestade. Vermelhidão, novamente seguida de defunto. Sangue diluindo-se em água podre acompanhado de mais um corpo trajando calça Lee, tênis Adidas e sanguessugas sugando o líquido encarnado e ainda quente. (CDII, pp. 13-14)

A cena prenuncia a guerra que tomará corpo ao longo dos capítulos seguintes. A lembrança ainda carregada de poesia do passado bucólico do território, transformado em neofavela, termina com uma cena idílica de brincadeira de crianças da comunidade que é interrompida bruscamente, como já foi dito, retirando-se o “olhar” do momento lúdico, interno, e apontando para uma análise externa, deslocando-se de dentro para fora, afinal “o assunto aqui é o crime”, fala uma voz que interrompe a narrativa.

É importante focalizar o capítulo seqüencial, completamente diferente dos anteriores e dos que o sucedem, que, com uma linguagem poética, recorta o livro em duas partes bem definidas, condensadas na imagem final : “Falha a fala. Fala a bala”. É um pequeno capítulo, quase uma interferência textual, em que o autor trabalha a palavra como processo de humanização. É a palavra, a possibilidade de estabelecer sentido, um processo de inclusão e resgate social indicando o contraponto da barbárie. Assim,

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 estomago com arroz e feijão a quase palavra é defecada ao invés de falada.

Falha a fala. Fala a bala.(CDII, p. 21)

Excluídos, sem voz, empurrados para o mundo do crime, os personagens passam de classes laboriosas ou “reservas do mercado de trabalho” para a categoria de classes perigosas ou “reservas do mercado do crime”. Ou ainda, onde há o silêncio, fruto da exclusão e da despolitização dos pobres alijados dos processos sociais, no lugar onde a palavra é “massacrada no estomago com arroz e feijão a quase-palavra é defecada ao invés de falada”; “a bala” é o que sobra. É a violência

um dos braços da revolta. Nesse caso, o revés da exclusão das camadas mais pobres se encontra mais no que se cala do que no que se fala.

Em outras palavras, como à medida que a “bala” ganha força no espaço do romance, a “fala” falha, como bem informa o narrador, num fragmento do livro, que será analisado como metalingüístico: “Falha a fala, fala a bala”. Nesse sentido, seria interessante analisar mais detidamente a relação estabelecida entre espaço e linguagem, pois tal relação parece ser uma estratégia potencializadora de significados na enunciação do livro.<sup>24</sup>

É assim, depois de uma breve suspensão poética, que a palavra “cala” e somos jogados na ação: o roubo do caminhão de gás.

O romance também apresenta um quadro extenso de personagens ora mais marcantes, ora meras ilustrações da barbárie a que estão expostos, como no caso de um personagem que esquarteja um bebê, cena assustadora, narrada em detalhes e seguida de outra cena: a decapitação de um homem vítima de um marido ciumento que se vinga da “adúltera”. Ou ainda “o cearense” que mata a esposa - “a cearense” - enterrada viva com o amante, um “crioulo”. Esse recurso se repete em vários momentos, retirando o foco do indivíduo e caracterizando-o pelas marcas sociais.

A narrativa centraliza-se no espaço da favela e poucas vezes a ação se move para fora de Cidade de Deus, como no caso do assalto a um motel. Entre esses poucos momentos está o episódio, aparentemente deslocado, da rebelião no presídio de Ilha Grande (CD II, pp. 235-237 e CDI, pp. 271-273) que marca um momento histórico da formação do Comando Vermelho.

Nesse sentido, o romance de Paulo Lins pode ser lido também como um capítulo da história da formação da criminalidade nas favelas do Rio e não apenas com a história da formação de uma favela<sup>25</sup>.

---

<sup>24</sup> FERREIRA. op. cit., p. 47.

<sup>25</sup> PATROCÍNIO, Paulo Roberto Tonani do. *Entre o morro e o asfalto: Imagens da favela nos discursos culturais brasileiros*. Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2006, p.61.

Salvo esses raros momentos, a narrativa fixa-se na clausura do espaço da “neofavela”. Roberto Schwarz aponta que “literariamente, a órbita limitada funciona como força, pois ela dramatiza a cegueira e segmentação do processo”<sup>26</sup> no qual não é possível ter uma noção de toda a articulação externa desse mesmo espaço do crime. Nunca se sabe, por exemplo, de onde vem a droga, ela simplesmente aparece pelas mãos de intermediários – “Miúdo comprou, na mão de um matuto que apareceu dizendo que lhe traria sempre a quantidade que ele quisesse, vinte quilos de maconha em consignação” (CDII. p. 186) –, ou repentinamente, e de maneira “deslocada”, somos apresentados a um tal empreiteiro, Luís Prateado: a partir de um “boato”, indica-se que o empreiteiro “havia mandado dezenas de armas para a quadrilha de Bonito, inclusive escopetas e metralhadoras” (CDII, p. 337) e que Prateado, segundo o “povo”, pretendida, ao promover a guerra, conseguir a remoção da população de Cidade de Deus pra outro lugar, já que o local “onde se situava a favela, entre a Barra da Tijuca e Jacarepaguá, se valorizara muito nos últimos anos” (idem). Mas estes são dos poucos casos em que temos contato com alguma ordem externa à favela. De maneira geral, a clausura e a estreiteza da visão guiam a narrativa.

### ***Dois extremos***

Outro dado que vale levantar, e que mais à frente será retomado, é a relação simbólica dos personagens Busca-pé e Zé Miúdo, constituindo, cada um, dois extremos de um quadro parcial, em que uma linha tênue das escolhas pessoais, dentro de um campo de exclusão, pode significar a linha entre trabalho e criminalidade, ou entre vida e morte.

---

<sup>26</sup> SCHWARZ. op. cit, p. 166.

Busca-pé é um personagem secundário, inclusive já apontado em outro estudo como uma espécie de duplo<sup>27</sup> de Zé Miúdo. A forma como é conduzida sua trajetória também indica essa idéia. Ambos sugerem que a conduta pessoal incentiva ou impossibilita a entrada para o mundo do crime. Desse modo, as tentativas de Busca-pé de entrar para o crime são frustradas, ao passo que as de Miúdo são eficazes. Por vezes, conduzido pela surpresa, o leitor encontra uma cena como essa do personagem Busca-pé, que evidencia um contraponto estranho à violência a que está submetido:

Deram a primeira paulada nas orelhas, depois baixaram lenha pelo corpo todo. A cabeça ficou perfurada pelos golpes de um pedaço de pau com um prego na ponta. O olho esquerdo saltou. Os quatro membros foram quebrados em diversos lugares. Não pararam enquanto não entenderam como inapelável a morte daquele fugitivo arisco. Uma mulher ainda pediu clemência. Não deram bola. Colocaram o cadáver dentro de um saco plástico, atravessaram a ponte dos Apês, entraram na rua dos Milagres, quebraram a sua primeira viela.

– O bruto tá se mexendo – avisou o que carregava (CD II, p. 96)

Descobrimos que a vítima, não é humana, mas um gato que vai virar churrasco para ser vendido por Zé Miau, personagem situacional (circunstancial)<sup>28</sup>, para quem Busca-pé vende a carne em troca de algum dinheiro. Humano e bicho se confundem na crueldade de que são vítimas; ambos coisificados na lógica da mercadoria, pois fazem parte de um mesmo sistema em que tudo é estabelecido pelo valor de troca. É claro que para chegar até esse ponto, já fomos expostos a uma quantidade tal de cenas de violência que tendemos a crer que esta é mais uma cena, com mais um humano, por isso o choque, que ainda é possível na primeira fase da história. Porém, no acalantar desse choque – afinal descobrimos que é apenas um gato – são expostas as semelhanças na lógica expressa desse mesmo sistema no qual as “peças” e as vítimas se correspondem no valor. A tônica do romance se adensa.

---

<sup>27</sup> MATA. op. cit.

<sup>28</sup> O que chamo de situacional ou circunstancial é o personagem que entra na narrativa apenas para justificar uma cena. Na primeira versão, esse também é o nome do personagem.

Mas, simbolicamente, a cena do gato também demonstra o caráter do personagem Busca-pé que à distância, quase ausência em boa parte da narrativa, vai representar o contraponto ao espaço da violência daquele que viria a ser o mais violento traficante da favela até então: Zé Miúdo (Zé Pequeno), que se torna a personificação da evolução da violência. Busca-pé revela, em sua “propensão para o bem”, a impossibilidade de entrar para o mundo do crime. É emblemático não ter havido a mudança de seu nome na segunda versão. A permanência do personagem, fictício por excelência – uma vez que vários dos personagens, inclusive Zé Pequeno<sup>29</sup>, são nomes factuais –, é um emblema, pois Busca-pé é o personagem que consegue escapar ao ciclo de violência da favela. Talvez justifique indicar Busca-pé como uma espécie de *alter ego* de Paulo Lins, já que a história do personagem representa também parte da história do autor, que conseguiu fugir do ciclo da violência de Cidade de Deus pela formação educacional, ainda que para isso tenha contado com as primeiras levas de cotas da UFRJ. Esse é um dado importante, pois contraria parcialmente a vitória da conquista individual sem que haja alguma interferência social concreta, depositando no indivíduo a total responsabilidade por sua emancipação.

### *Os dois Lins*

A primeira edição de CD é de 1997. Provavelmente um caso único na literatura brasileira, a obra sofre diversas modificações significativas após sua publicação<sup>30</sup> e transformação em filme. A segunda edição, de 2002, mais do que as

---

<sup>29</sup> Isso na primeira versão, já que na segunda os nomes verdadeiros foram substituídos por nomes fictícios.

<sup>30</sup> Há ainda o caso de *O Invasor* de Marçal Aquino que “virou filme antes de ser romance”, pois é a partir da produção do roteiro que ele “amarra os fios frouxos da narrativa literária, solucionado alguns aspectos do romance, mal resolvidos pelo autor” [Ângela Gandier, “*O invasor* de Marçal Aquino: quando os manos e os bacanas cheiram do mesmo pó”. Em: DIAS, Ângela Maria e CLENADEL, Paula (Orgs.). *Estéticas da crueldade*. Rio de Janeiro: Atlântica, 2004, p.133.]. Um outro caso, que ainda carece de análise, é do romance de Aguinaldo Silva, *O homem que comprou o Rio*, recriado depois que o protagonista, um grande bicheiro do Rio, foi utilizado em novela do autor. A nova versão, com o título de *Prendam Giovanni Improta* (São Paulo: Geração Editorial, 2005), apresenta mudanças no roteiro que, segundo o autor em entrevista dada

tradicionais e eventuais alterações de texto, a que está sujeita toda obra publicada, sofre mudanças importantes e cortes, para não dizer drásticos, sendo publicada depois de sua transformação em roteiro<sup>31</sup> e filme<sup>32</sup> de estrondoso sucesso. Mantém-se o básico, mas é interessante perceber que algumas das soluções encontradas já revelam o norte para o qual o livro aponta nesse segundo momento.

Mudam-se os nomes dos personagens principais, como já foi dito. Assim também há uma quantidade relevante de trechos inteiros e personagens secundários que foram retirados, por sugestão de editores,<sup>33</sup> o que nos faz pensar sobre a influência do filme e a idéia de tornar o livro mais “palatável” para um “leitor médio”, ou como “melhoramento” para a obra. Seguindo a lógica desse mercado, mas dialeticamente questionando essa mesma lógica, levanto basicamente exemplos da segunda versão, pois, ao que parece, é esta que permanecerá como a versão definitiva.<sup>34</sup> O uso da primeira versão só será feito quando estritamente necessário, dentro da linha do tema da presente dissertação.

Outra razão apontada por Paulo Lins para o que sucedeu entre a primeira e a segunda versão foi o número de processos que ele estava sofrendo por parte de pessoas que afirmavam estar presentes na obra e que queriam ser indenizadas pelo uso de seus nomes. Esses processos aconteceram principalmente após o filme e por causa dele, já que os “reclamantes” não eram propriamente público leitor. Mas, extrapolando as questões legais, a segunda versão se torna mais comercializável

---

ao Estado de São Paulo (*Giovani Importa está de volta*, Caderno Dois, 08/12/2005), aconteceram por não haver mais uma malandragem carioca como na década de 70, além de outras motivações que geraram as modificações “profundas”. Essa já é a terceira versão da obra, mas, ao que parece, a situação não é a mesma de *Cidade de Deus*.

<sup>31</sup> O roteiro é de Anna Luiza Muller, Bráulio Montovani e Fernando Meireles, mas contou com a participação, entre outros, de Kátia Lund e do próprio Paulo Lins (*Cidade de Deus: o roteiro do filme*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003).

<sup>32</sup> *Cidade de Deus* (filme). Direção de Fernando Meireles. Co-direção de Kátia Lund. O2 Filmes, 2002.

<sup>33</sup> Tomo para essa afirmação principalmente duas entrevistas do autor, uma concedida à *Revista Caros Amigos* (Ano VII, nº 74. São Paulo: Casa Amarela, 2003), outra ao site *Portal Quixote*, (<http://www.quixote.com.br>), numa entrevista em 16 de maio de 2001. A maior entrevista de Paulo Lins, no programa *Roda Viva* da TV Nacional, não estava disponível em DVD até a presente data, portanto, seus dados “de memória” não constam para a presente pesquisa.

<sup>34</sup> Definitiva, porque a primeira versão já não é mais encontrada à venda, a não ser - caso raro - em sebos, e a probabilidade de sua publicação, por questões mercadológicas óbvias, já não parece estar no horizonte de possibilidades “editoriais”.

especialmente pelo tamanho reduzido, o que a torna “um ‘produto’ mais atraente ao grande público, arredo ao catatau de mais de quinhentas páginas de edição original”.<sup>35</sup> Vale ainda levantar que o corte feito em número de páginas (mais de 140!!) corresponde à média quantitativa das produções recentes disponibilizadas pelo mercado literário.

Foram cortados desde trechos que se estendem pela poesia, quanto trechos de extrema referencialidade, com dados sobre acontecimentos da formação do bairro. Além disso, dado o grande número de personagens e episódios, vários são retirados ou reduzidos. Um exemplo de trecho extremamente documental que foi retirado é o caso de um episódio do cotidiano dos moradores logo no início da construção do bairro, relatando a falta de esgoto e o uso dos banheiros públicos pela comunidade durante os dois anos de construção da rede de esgoto:

Lá na Frente, as pessoas tomavam banho em banheiros públicos e faziam suas necessidades fisiológicas. Somente os adultos tinham o trabalho de enfrentar a fila para se aliviar. As crianças faziam “pombo sem asa”: defecavam numa folha de jornal e varejavam longe, ou, então embalavam numa lata de leite e largavam na rua. Dois anos depois da inauguração do conjunto, a rede sanitária ficou pronta. (CD I, p. 33)<sup>36</sup>

Quanto aos cortes maiores, há supressão de vários personagens. Entre eles, o emblemático Paulo Dancinha, cujo corte permite dar ao texto um certo aumento de dramaticidade. Essa dramaticidade, porém, se dilui no corpo da narrativa, pois a extensão e a repetição dos atos de violência tiram parte do foco de nossa percepção dos dramas humanos subseqüentes: ao final do romance já não é mais chocante a morte, pois entra em cena uma lógica em que os indivíduos-coisas tornam-se, mais do que nunca, peças de reposição, facilmente esquecidas e esquecíveis em suas individualizações, enfim reificação plena.<sup>37</sup>

---

<sup>35</sup> DIAS & CLENADEL. op. cit., p.133.

<sup>36</sup> Na segunda versão, esse trecho da 1ª versão apareceria ao final do episódio narrado entre as páginas 29-30.

<sup>37</sup> Veja nota 24.

Entendamos o caso: na edição de 1997, Dancinha tem uma longa narrativa que desaparece quase completamente, pois o personagem torna-se, na segunda edição, mais um teleguiado – modalidade de bandido que apenas recebe ordem não significando muito na escala de interesses do crime. Perde, portanto, o nome e a existência individuada. O trecho que permanece, ainda que parcialmente, ganha em dramaticidade. Nele, o personagem revela o “sujeito-homem” com pouca idade, que sente medo de morrer; medo que aparece quando ele questiona o fato de não ter ficado na escola – “quando soube que as aulas recomeçariam, senti saudades do tempo em que estudava”(CD I, p. 493) (CD II, p. 370). Na seqüência, folheia alguns cadernos com brincadeiras típicas do período escolar.

Folheou-os vagorosamente, reviu matérias, anotações de dias de prova, bilhetes de namoradas esquecidos entre as folhas, um coração com uma flecha atravessada pingando sangue num cálice. Pegou um outro caderno que era só de perguntas:

Qual a música que marcou sua vida?

Quem você levaria para uma ilha deserta?

Com quem foi o seu primeiro beijo?

Onde é seu ponto fraco?

Qual é o tipo de garota que te atrai?

Você está interessado em alguém no momento?

Procurou uma caneta, insistiu em responder àquelas perguntas, respondia, apagava... Tentou de todas as maneiras passar naquela prova, sim, era uma prova, talvez a mais difícil a que já se submetera, se conseguisse responder àquelas perguntas seria uma pessoa que possuía ainda um lado saudável, mas nada, nada vinha à sua mente, só lágrimas lhe chegaram aos olhos, jogou-se na cama por cima do caderno, chorou baixinho até dormir. (CD I 493) (CD II 370)

Na primeira versão a história de Dancinha ainda tem continuidade. Ele chega mesmo a voltar à escola:

Subitamente teve a idéia de ir ao colégio, falaria com a professora para lhe arrumar uma vaga em outra escola, sairia dali para estudar todos os dias e, quem sabe, até conseguir um emprego. Tomou banho, vestiu-se e saiu rumo à escola na mesma hora em que Calmo e Madrugadão saíam da Treze na intenção de matar inimigos. (CD I 494)



Mais tarde é baleado, mesmo depois de conseguir, com o auxílio de sua ex-professora, não ser morto pelos inimigos do bando de Zé Pequeno. Ironicamente a professora o salva por conseguir chamar a polícia em tempo de espantar os bandidos que o esperavam do lado de fora da escola. Mas é interessante pensar no papel da escola como recorrente na função de escape, a despeito da idéia que se constrói sobre o trabalho, como outro escape, aproximado da idéia de escravidão. A questão da educação talvez tenha esse sentido por sugerir uma possibilidade sonhada de trabalho que não seja mal remunerado. Outro elemento recorrente é o fato de exatamente no momento de mudança, quando, refletindo sobre a possibilidade de uma vida mais calma, os personagens bandidos optam pelo trabalho ou por outra forma de fuga como na religião, a maioria dos personagens morrem ou vêm impossibilitados de realizar seus sonhos de mudança. É o caso do irmão de Bonito, por exemplo.

Esses personagens que podem ser ou não retirados, não fazendo grande diferença na transição de uma edição para outra, representam mais na ausência do que se poderia supor: a fragmentação excessiva na caracterização dos personagens e a repetição de determinadas características reduzem a complexidade dos indivíduos representados, de forma que, num quadro que prima pela extensão e repetição, personagens podem sair sem deixar grandes lacunas. O processo de produção da obra, portanto, mesmo não intencionalmente, torna-se ele próprio uma metáfora do mundo representado.

De fato, o excesso de situações de violência que se repetem e o grande número de personagens produzem um anestesiamiento dos sentidos que o “enxugamento” da segunda versão não fez perder. Questiono, entretanto, os cortes “imperceptíveis”, ou os cortes menores, que acabam por contribuir para uma sensação mais amena do quadro social. A exemplo disso, vemos, com a retirada de trechos curtos e que não fariam diferença na contabilidade das páginas ou dos

excessos a serem enxugados, que há perda de força na composição de certas imagens, como no exemplo a seguir:

As famílias de várias favelas do Rio chegavam ao novo conjunto habitacional. A chance de adquirir uma casa própria e, enfim, estabelecer-se, funcionando como um chamariz, mas a distância e a precariedade das condições oferecidas levavam muitos a reconsiderar a decisão. Se por um lado os trabalhadores tinham que acordar de madrugada e andar três quilômetros para pegar o ônibus no largo da Freguesia, por outro cada criança que chegava era uma paixão garantida pelo lugar: quando não era o goiabal, eram os abacateiros; quando não era o bosque, eram os casarões mal-assombrados; quando não era o laguinho, era o lago; quando não era o rio, era a lagoa; quando não era o charco, *era o mar; quando dormiam, sonhavam com a manhã seguinte.* (CDI, p. 32-33)

O trecho sublinhado refere-se à parte cortada que foi substituída por “era o mar da Barra da Tijuca” (CDII, p. 30). A supressão do trecho faz com que a imagem perca parte de sua força. Em certa medida, “sonhar com a manhã seguinte” é uma imagem mais forte do que uma presença neutralizada do “mar Barra da Tijuca”, como aparece na segunda versão, aproximando a imagem a uma visão amena do próprio espaço social. O corte, portanto, para além da questão editorial, pressupõe uma escolha estética, pois sua sutileza indica uma amenização do problema e, portanto, uma escolha política.

### ***O autor***

Verificando o trânsito do autor pelo universo editorial, explicitam-se os limites de liberdade de criação que o mesmo tem para a produção dos livros (uso o termo “livro” em vez de “obra” para enfatizar o caráter mercadológico da produção literária). Esbarramos na falsa premissa de que o artista contemporâneo pode tudo, enfim as falácias libertário-individualistas da contemporaneidade de uma arte livre, porque fora do mundo; o que revela o caráter alienado e reificado da própria arte, uma vez que essa fala não deixa explícito que, para que a arte possa existir, nutrir-se

da matéria do processo social e de parte de sua estrutura e condensá-la na obra, ela precisa se colocar fora do mundo da vida e irremediavelmente dentro do mundo reificado, não só na obviedade do objeto manuseável, mas sobretudo porque, para existir, esse objeto estético tem que se separar da vida, do mundo real, criando um mundo próprio. Dialeticamente é nessa separação do mundo da vida que o mundo da arte permite dar a ver o processo de reificação a que está submetido o ser humano. É o dilema do autor no espaço de produção da obra. Quando essas relações não se fazem claras ou são escondidas, já não há mais salvação. Vale aqui levantar a pergunta de Benjamin para a questão do autor como produtor:

Em vez de perguntar: como se vincula uma obra com as relações de produção da época? É compatível com elas, e portanto reacionárias ou visa sua transformação, e portanto, revolucionárias? – em vez dessa pergunta, ou pelo menos antes dela, gostaria de sugerir-vos outra. Antes, pois, de perguntar como uma obra literária se situa no tocante às relações de produção da época, gostaria de perguntar: como ela se situa *dentro* dessas relações?<sup>38</sup>

Sem propriamente responder a essas questões, pensemos no processo da formulação do romance, dentro de um contexto em que também os processos de produção chegam ao ápice da elaboração institucional e mercadológica. No processo de reedição de CD se dá uma espécie de reificação cínica, pois os elogios de melhoria da obra apagam os reais efeitos dos cortes e a questão mercadológica de suas mudanças. Não é possível, mal comparando, imaginar Guimarães Rosa, por exemplo, adaptando *Grande Sertão: Veredas* para tradutores. Obviamente o contexto é outro, o horizonte de produção de Rosa é outro, o próprio horizonte cultural do autor é outro e a conta, portanto, não pode ser a mesma; mas o que nesse caso chama a atenção é que a lógica da mercadoria<sup>39</sup> faz com que a idéia de uma

---

<sup>38</sup> BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*, vol. I. São Paulo:Brasiliense, 1996, p. 122 (grifo do autor).

<sup>39</sup> Em um momento das relações de produção, estas passam a não ser mais relações entre pessoas e sim relações entre coisas. Essa é lógica da mercadoria e se estabelece assim, pois a partir do momento em que o produto do trabalho se converte de valor de uso em valor de troca, aprimoramento da monetarização das relações de trabalho, a relação entre pessoas vira essa relação entre coisas que recebem valor. Assim a forma

obra enxuta, necessária para que outros leitores – entendam-se leitores “estrangeiros” – ou a terrível instituição do chamado “público médio” possam conhecer a “realidade” das favelas e da violência do Rio, intensifica o cinismo de não se reconhecer o espaço reificado da obra de arte e do autor como produtor, bem como da obra como mercadoria. Isso nos faz pensar no limite da produção literária no contexto mercadológico.

Paulo Lins, antes de escrever o romance, passa dez anos trabalhando numa pesquisa sobre a criminalidade<sup>40</sup>, como já foi dito, coletando entrevistas. A partir das entrevistas é convidado a produzir artigos acadêmicos, mas opta pela ficção, sendo incentivado por pessoas como Roberto Schwarz, que participou da banca de doutoramento de Alba Zaluar, coordenadora do projeto<sup>41</sup>. É claro que uma pesquisa volumosa em dados como esta, coordenada por Zaluar, gera muitos dados para a produção de narrativas, mas foi a utilização de nomes verdadeiros para a criação romance que gerou um dos maiores problemas para Lins: o grande número de processos judiciais contra ele. Apresentar nomes verdadeiros, o que foi considerado pelo autor como uma atitude “infantil”, pretendia ser uma estratégia para motivar os leitores da favela a ler o livro, meta não alcançada:

Sou apaixonado por livros, queria que o pessoal [de Cidade de Deus] lesse. Aí tem um lá que chegou pra mim e falou: "Mas, então, Paulo Lins, tu vai fazer um livro, mas ninguém lê aqui". "E se eu botar o nome de algumas pessoas?" Aí ele disse: "É, bota o nome de algumas pessoas". Eu disse: "Mas não é a pessoa, eu criei, inventei esse personagem". "Bota os nomes, bota os nomes, que o pessoal vai ler." O cara é leitor, é escritor, advogado, acreditando nessa coisa que o pessoal vai ler... Não quero que o pessoal leia

---

mercadoria é a forma geral dos produtos do trabalho “onde, por conseguinte, a relação dos homens entre si como produtores e permutadores de mercadorias é a relação social dominante” (Marx, Karl. *O Capital*. Parte 1 – Capítulo 1: A mercadoria. Em [www.dominiopublico.org.br](http://www.dominiopublico.org.br))

<sup>40</sup> O nome do Projeto era *Crime e Criminalidade nas Classes Populares*, no qual Paulo Lins participou durante dez anos fazendo entrevistas (CAROS AMIGOS, Ano VII, número 74, maio 2003).

<sup>41</sup> O contato de Zaluar com Paulo Lins acontece pelo fato de que ele era um universitário que morava em Cidade de Deus e que poderia fazer uma ponte entre a pesquisadora, estranha na comunidade, e os entrevistados bem como os organismos comunitários. Essas mediações são explicitadas por Alba na obra que foi resultado da pesquisa sobre este bairro: *A máquina e a revolta*, sendo a máquina, o revólver e revolta a forma de exteriorizar, pela violência, os contrastes sociais experienciados (ZALUAR, Alba. *A Máquina e a Revolta: as organizações populares e o significado da pobreza*. São Paulo: Brasiliense, 2000).

só *Cidade de Deus*, que leia só livros de esquerda, quero que leia Fernando Pessoa, Machado de Assis, Maiakóvski, Baudelaire, Heidegger<sup>42</sup>

Assim, muito da referencialidade presente no romance deve-se em parte à pesquisa que se torna referência constante nos trabalhos críticos sobre CD, além da própria experiência do autor como ex-morador do bairro. Há também, por sua vez, uma espécie de acordo implícito no qual, sendo Lins da periferia, espera-se que ele conte algo sobre esse lugar e que esse algo seja narrado “sem máscaras”, uma “realidade crua”, “de dentro”. No meio disso tudo, a questão mercadológica.

Tal situação revela o emaranhado estado de relações entre o mercado editorial e a produção artística bem como a relação complexa entre o trabalho do escritor e uma espécie de necessidade de atingir um *público médio* arisco a vãos literários mais complexos e inventivos, afeito a um tipo de realismo que não gere grandes confrontos e, por vezes, venha a suprir o olhar etnográfico de uma classe média ávida por consumir um mundo que, em parte, é um mundo do outro, recuperando assim o papel que a literatura pitoresca, outrora centrada numa Bahia de Jorge Amado, por exemplo, supria.<sup>43</sup>

Porém, não atingindo o público alvo original e acreditando na possibilidade de falar aquilo que deveria, Paulo Lins vê parcialmente frustrado seu intento de dar a ver a “realidade” da favela. Tal intento, que deveria vir pela literatura, foi, no entanto, prontamente substituído pela produção do filme homônimo. O que revela um outro dado complexo que é o fato de que, quando o processo de alfabetização no Brasil começou a ser ampliado, este coincidiu com a entrada da televisão de maneira maciça como forma de entretenimento e informação. Assim, apesar de já se formar um quadro de pessoas escolarizadas, não houve uma continuidade no processo de formação de leitores. Na periferia esse dado é agravado. Tal paradoxo, que revela um elemento da dialética do arcaico e do moderno relacionado à obra de Lins,

---

<sup>42</sup> CAROS AMIGOS. Ano VII, número 74, São Paulo: Casa Amarela, maio 2003, p.35.

<sup>43</sup> Cf. PELLEGRINI, Tânia *A imagem e a Letra: aspectos da ficção brasileira contemporânea*. Campinas, SP: Mercado de Letras; São Paulo: Fapesp, 1999.

explicita que as motivações sociais do autor para a produção da obra se viram frustradas na materialização de uma situação, parcialmente captada pela obra, que é o alijamento das populações carentes do mundo letrado. Essas populações só são legitimadas a entrar nesse mundo ou como matéria de ficção ou como autor de um tipo de obra que indique alguma forma de testemunho.<sup>44</sup>

Desse modo, o intento de Lins, por sua vez, ao narrar a realidade da violência na favela, mais contribuiu para reforçar o imaginário carregado de preconceito contra as classes subalternas, os oprimidos, numa conjugação, já nossa velha conhecida do bandido=favelado, como antes era do jagunço=sertanejo, como veremos mais adiante, no caso de *Os Sertões* de Euclides da Cunha. Portanto, no movimento de tentar escrever para a periferia, Paulo Lins não consegue fugir dos vários clichês da própria representação da favela<sup>45</sup>. Além disso, esbarra numa estrutura em que seu leitor desejado não passa de matéria narrada, não consegue ultrapassar a linha imaginária entre ter voz e ser mimetizado, mesmo quando se tem um representante “de dentro” dos espaços da favela. Paulo Lins, como porta voz desse outro, esbarra também no papel do escritor da periferia tentando um lugar ao sol, ou seja, a eficácia dessa voz pode ser questionada.<sup>46</sup>

De fato, ao tentar fazer falar a voz da periferia, o recorte acaba por também reiterar uma imagem da pobreza associada à violência. Assim temos revelado outro gume do problema que é o fato de que quando se abre a possibilidade de que escritores “de dentro” produzirem literatura, o dilema não se resolve. Podemos afirmar que o dilema se aprofunda e adquire novas máscaras. Então, apesar de ser um autor de “dentro”, ele partilha os códigos de “fora”. Isso representaria então um impasse? Antonio Candido já identificava esse velho dilema em seu artigo “Literatura de Dois Gumes”, que tratava do processo de formação de nossa literatura

---

<sup>44</sup> É o caso de Carolina Maria de Jesus e do próprio Paulo Lins, cuja obra é validada pelo “olhar de dentro” e por fazer a vez de uma “testemunha ocular” de um espaço distanciado do público leitor médio.

<sup>45</sup> Exemplos dessa reprodução do imaginário da favela estão espalhados na presente dissertação.

<sup>46</sup> Cf. DELCASTAGNÉ, Regina. “Uma voz ao sol: representação e legitimidade na narrativa brasileira contemporânea”. ESTUDOS DE LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA. Nº 20. Brasília: julho/agosto de 2002.

e como a tendência da literatura de fazer conviver uma espécie de transfiguração da realidade, senso de concreto, mas sobretudo uma série de adaptações que também indicavam os limites do empenho em se ter uma literatura num país periférico:

Na sociedade duramente estratificada, submetida à brutalidade de uma dominação baseada na escravidão, se de um lado os escritores e intelectuais reforçaram os valores impostos, puderam muitas vezes, de outro, usar a ambigüidade do seu instrumento e da sua posição para fazer o que é possível nesses casos: dar a sua voz aos que não poderiam nem saberiam falar em tais níveis<sup>47</sup>.

Emblemático e sintomático que um texto que fale sobre as literaturas dos séculos XVII e XIX sirva para explicar uma obra contemporânea. Até que ponto esse “sintoma” revela um traço arcaico do contemporâneo? Para compreender esse outro dilema, passemos a discutir um segundo elemento: o próprio conceito de contemporaneidade adotado para este estudo.

---

<sup>47</sup> CANDIDO. “Literatura de dois Gumes”. op. cit., p. 178.

## UM ROMANCE CONTEMPORÂNEO ENTRE O ARCAICO E MODERNO: SENTIDOS DE CONTEMPORANEIDADE

*Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo como ele de fato foi. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo. Cabe ao materialismo histórico fixar uma imagem do passado, como ela se apresenta, no momento de perigo, ao sujeito histórico, sem que ele tenha consciência disso.*

Walter Benjamin

No primeiro capítulo, a breve apresentação de CD aponta a presença, no romance de Paulo Lins, de alguns dos dilemas básicos, e em linhas gerais, da constituição da literatura articulada à formação do país: localismo e cosmopolitismo, arcaico e moderno, centro e periferia, letrado e iletrado. O foco deste segundo capítulo está nas relações entre o arcaico e o moderno presentes na obra contemporânea. Para tanto é preciso discutir o que se entende por contemporâneo, ou a face “moderna” dessa dialética: arcaico e moderno.

Tratar do romance contemporâneo, especialmente na perspectiva adotada nesta pesquisa, exige delimitar o que é contemporaneidade, dada a problematização que o termo materializa, especialmente pensando na dialética do arcaico e do moderno em nossa literatura. Isto se faz ainda mais necessário ao levarmos em conta que é marca da Literatura Brasileira, e por extensão da Latino-americana, a convivência estreita entre elementos que pertencem, ainda que relacionados, a temporalidades diferentes<sup>48</sup> na mesma obra literária, de modo que a forma narrada explicita o que há de mais arcaico em convívio com o mais moderno. Por isso, em se tratando desse romance específico, é importante a delimitação do que se considera

---

<sup>48</sup> Essa correlação entre o arcaico e o moderno na cultura brasileira aparece em estudos de Nelsón Werneck Sodré (*Formação histórica do Brasil*. 8 ed. São Paulo: Brasiliense, 1973), no conjunto da obra crítica de Antonio Candido, que utilizo mais ao longo da dissertação (em vários de seus textos a dialética arcaico e moderno é retomada), e também no texto de Davi Arrigucci Jr, de quem tomo mais diretamente a concepção aqui apontada (“O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa”. *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, n. 40, pp. 7-29, nov. 1994).



contemporaneidade, como veremos mais adiante, dada a existência a um só tempo de elementos arcaicos e modernos, tanto em relação às escolhas formais, quanto na própria matéria narrada.

Especialmente neste estudo, utilizo ainda o termo composto “contemporaneidade recente” como uma delimitação didática para focalizar mais facilmente a produção literária dos últimos dez anos. Tal diferenciação se faz necessária, pois permite ainda a melhor compreensão dos enfoques de contemporaneidade relacionados ao romance de Paulo Lins.

### ***Contemporaneidades***

Dada a complexidade de delimitação conceitual do termo “contemporâneo”, utilizo, para efeito deste estudo, três dos sentidos mais correntes atribuídos pela produção crítica interessada no tema. O primeiro, e mais superficial, diz respeito à mera coincidência de calendários ou de mesmo tempo cronológico.<sup>49</sup> Ora, essa conceituação admite considerar como contemporânea toda e qualquer obra cuja mera coincidência de calendários assim a torne, de modo que tal superficialidade permita abarcar sob a mesma bandeira elementos por vezes completamente contraditórios<sup>50</sup>.

Entretanto, o que sugiro como contradição sob mesma bandeira pode não encontrar eco na consolidação de uma idéia bastante apreciada de que, na modernidade<sup>51</sup> todas as “bandeiras” e todos os “tempos” coexistem. Tal pressuposto

---

<sup>49</sup> MENDONÇA, Nadir Domingues Mendonça. “Contemporaneidade: conceito e questões”. Em: CONHECIMENTO INTERATIVO, São José dos Pinhais, PR, v. 2, n. 1, p. 127 – 138, jan./ jun. 2006.

<sup>50</sup> É importante lembrar que a tendência à simplificação faz com que o sentido mais raso seja o mais corrente.

<sup>51</sup> O termo modernidade, aqui, “é pois um conceito bastante complexo: de um lado designa o processo de maturação do capitalismo no nível alcançado hoje pelos países que se colocam no centro desse processo. Foi em função de seus interesses que o capitalismo se expandiu em escala planetária, mas de maneira desigual: nos países periféricos, apenas uma pequena parcela da população foi incluída nele, pela posse dos meios de produção. Essa minoria é que reproduz, internamente, as relações de dominação entre centro e periferia, relação essa que é consequência e razão de existência do capitalismo, pois um não existiria sem o outro. Por outro lado, o termo modernidade, explorado no discurso político latino-americano das últimas décadas, remete ao sonho desenvolvimentista alimentado por sucessivos governos no continente (BRUNACCI, Maria

gera a impressão de que a produção artística deste tempo apresenta supostas múltiplas nuances que, entre outras coisas, geram a impossibilidade de se configurar uma possível “vanguarda” tradicionalmente construída e, conseqüentemente, a impossibilidade de delimitação do que seria sua possível “retaguarda”, de modo que a coexistência seja o norte desse tempo. Segundo Zygmunt Bauman,<sup>52</sup> é difícil julgar a natureza “avançada” ou “retrógrada” da obra de arte na contemporaneidade dado o aspecto fragmentário da natureza deste tempo e que, segundo Leonard B Meyer<sup>53</sup>, teria atingido um estado de “constância e mutabilidade, uma espécie de móvel estagnação”.

Essa noção, por sua vez, não encerra a idéia de superficialidade da relação mesmo espaço/tempo de tal conceito de contemporaneidade. Sobre essa superficialidade, e tomando a relação feita sobre a concepção geral da modernidade, Jacques Le Goff<sup>54</sup> define o moderno como uma espécie de constante presente que chega a fazer dele mesmo um futuro passado, uma vez que já não se pode valorizar “um conteúdo, mas um continente efêmero”. Ora, nisso reside o furor pela contemporaneidade e seu imediatismo, bem como uma tendência ao apagamento dos sinais de historicização, mas não, paradoxalmente, do refúgio na História. Ou seja, o que é moderno se constrói em muitos paradoxos. Ainda, Le Goff explica tal paradoxo da modernidade nos seguintes termos:

o moderno à beira do abismo do presente, volta-se para o passado. Se, por um lado, recusa o antigo, tende a refugiar-se na história.(...). Este período,

---

Izabel Ferreira dos Santos. *Graciliano Ramos: um escritor personagem*. Tese de doutorado. Brasília: UnB, 2005, p. 44). No entanto não faço a contraposição entre modernidade e pós-modernidade, pois aquilo que se designou como pós-modernidade – não como um estágio posterior à modernidade, mas uma forma mesma do processo de evolução da modernidade – está disponível sobretudo aos países centrais. Tomo o sentido de modernidade de maneira ampla e, na verdade, como o termo em oposição a códigos que insistem em mostrar a incompletude de nosso processo de modernização; a nossa entrada enviesada no mundo do capitalismo tardio; a oitava economia mundial e umas das últimas sociedades no quesito desenvolvimento humano. É nessa contradição que também está inserida a obra de arte, uma vez que, não estando fora da História, também capta esses movimentos contraditórios, ora em conflito com seus processos, ora ratificando-os.

<sup>52</sup> BAUMAN, Zygmunt. *O Mal-estar da Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998, p. 121-122.

<sup>53</sup> Apud BAUMAN, idem, p. 122.

<sup>54</sup> LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Traduções de Irene Ferreira, Bernardo Leitão e Suzana Ferreira Borges. Campinas, SP: UNICAMP, 1996, p. 198.

que se diz e quer totalmente novo, deixa-se obcecar pelo passado. A idéia de “moderno”, portanto, tem o sentido neutro de “recente” bem com o “antigo” de “longínquo”, este “ora sublimado ora depreciado”.<sup>55</sup>

Nessa perspectiva, levantamos um segundo sentido de contemporaneidade que seria o de mesmo tempo cultural, histórico, político, econômico: os interlocutores, nesse caso, pertenceriam ao mesmo espaço-tempo mental. São, portanto, contemporâneas as obras cujas concepções cultural, social e histórica nelas veiculadas, e não só o tempo cronológico de produção narrativa, se assemelham. Além disso, há também elementos internos à própria forma narrada, bem como à matéria narrada, que conectam esses elementos pertencentes à obra a um tempo histórico.

CD, por conseguinte, é contemporâneo de *Inferno*<sup>56</sup> de Patrícia Melo, de *Capão Pecado* de Ferréz<sup>57</sup> e de *O Invasor*<sup>58</sup> de Marçal Aquino. A relação entre essas obras, todas recentes, as situa na base da segunda conceituação de contemporaneidade, pois há entre elas não apenas a mera coincidência de calendários como força de sentido, mas a percepção de que num mesmo tempo/espaço histórico, delimitam-se matérias e formas construídas sob processos de formação, acabando por representar as concepções e contradições desse mesmo tempo. Entende-se, por extensão, a contemporaneidade também como um padrão de análise e de valores vigorando num mesmo espaço/ tempo.

Assim, segundo Tânia Pellegrini,<sup>59</sup> a nova literatura traduz uma espécie de “lugar de opressão” nos níveis social, político, ideológico e estético. Do ponto de vista social, essa literatura traduz “a exclusão da maior parte dos indivíduos do

---

<sup>55</sup> LE GOFF, idem, p. 170.

<sup>56</sup> *Inferno* de Patrícia Melo (São Paulo: Companhia das Letras, 2000) se apresenta na esteira da vertente do romance sobre a periferia e parte da estética da violência. Este conta a história de um rapaz da periferia que acaba entrando para o mundo do tráfico.

<sup>57</sup> O romance de Ferréz (Rio de Janeiro: Objetiva, 2005), a partir da estória de Rael, personagem que resiste o quanto pode para entrar para o mundo do crime até que uma vingança por questões amorosas o faz mergulhar na criminalidade. O romance se delimita no espaço de Capão Redondo, na periferia de São Paulo.

<sup>58</sup> AQUINO, Marçal. *O Invasor*. São Paulo: Geração, 2001.

<sup>59</sup> PELLEGRINI, “A ficção brasileira hoje: os caminhos da cidade” REVISTA DE CRITICA LITERARIA LATINOAMERICANA Año XXVII, N° 53. Lima-Hanover, 1er. Semestre del 2001, pp. 115-128 *Universidade Federal de São Carlos*

sistema que (...) representa”; do político, “a centralização do exercício de poder”; do ideológico, “a reiteração constante de normas e valores que oprimem o sujeito, cerceando sua realização pessoal e afetiva” e, por fim, do estético traduz “lingüisticamente os códigos da urgência e do medo que determinam o ritmo da cidade grande”. Depara-se, portanto, com a representação do fracasso da modernidade cujo projeto pressupunha uma sociedade na qual a razão estivesse “escrita na ordem social, econômica e política”, e que a “ciência” proporcionasse “mais bem-estar, mais justiça e mais liberdade”<sup>60</sup>, tudo isso como traço comum entre essas produções e a noção de contemporaneidade que as une.

No entanto, essa segunda noção de mesma percepção sócio-histórica abre uma brecha para o entendimento de que obras que não estejam cronologicamente no mesmo período possam ser contemporâneas, dada a proximidade temático-política que há entre elas. Nesses termos, semelhanças e diferenças merecem ser acentuadas para que se possa compreender tal contemporaneidade num sentido mais amplo.

Por isso, interessa particularmente a este trabalho uma outra conceituação que é a de contemporaneidade temática ou substancial, por sua vez, indicando o que, na substância do texto, ou na matéria evidenciada pela forma, faz com que um texto também possa representar o tempo presente da leitura, mesmo quando o tempo de produção do texto esteja distante do tempo em que o texto é lido. A exemplo disso, é possível perceber as várias referências naturalistas e mesmo de um certo regionalismo em *Cidade de Deus*,<sup>61</sup> especialmente se comparado a romances

---

<sup>60</sup> FELLOWS, Maria Ruth Machado (Caps – Uerj) *Arte/Homem/Mundo – “Pós-Modernos?”* Abralic Tradição moderna ou Traição Moderna? A Disseminação do passado no presente. X Congresso Internacional ABRALIC. Rio de Janeiro: ABRALIC, 2006.

<sup>61</sup> Dos vários artigos publicados sobre o romance, alguns destacam o caráter naturalista de sua narrativa. Entre eles um artigo já citado de Tânia Pellegrini (“A ficção brasileira hoje: os caminhos da cidade”, op. cit) além de tratar da questão documental no romance em “As vozes da violência na cultura brasileira contemporânea” (REVISTA CRÍTICA MARXISTA, nº 21. Campinas: Revan, 2005) bem como no artigo de K. E. Scollhammer, “Os cenários urbanos da violência na literatura brasileira” (em PEREIRA, Carlos Alberto Messeder; RONDELLI, Elizabeth; SCHOLLHAMMER, Karl Erik & HERSCHMANN, Micael. *Linguagens da violência*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000) ou ainda o artigo de Roberto Schwarz, “Cidade de Deus” publicado originalmente na Folha de São Paulo e posteriormente em livro (*Seqüências Brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999). Conferir também a pesquisa de Anderson Luís Nunes da Mata, *O silêncio das crianças: representações da infância na narrativa brasileira contemporânea*. (Dissertação de mestrado. Brasília: UnB, 2006).

anteriores, como o próprio *O cortiço* de Aluísio Azevedo e mesmo parte da literatura regionalista de 30.

A contemporaneidade em *Cidade de Deus* se dá, portanto, na confluência dessas conceituações primeiramente apresentadas. O romance é contemporâneo por fazer parte de um conjunto de romances produzidos nos últimos trinta anos. A maioria desses romances trata de questões evidentemente urbanas, neles predomina a chamada estética da violência, com forte apelo social e cuja estrutura já revela a presença irreversível da era da imagem, do cinema e da televisão. Mas seu corpo temático faz ver uma ligação intrínseca, porém não explícita, com a herança da produção literária nacional e de seu conteúdo histórico-social condensado (sedimentado nas palavras de Adorno)<sup>62</sup> de forma que a matéria narrada revela a não superação de condições sociais de atraso.

Apesar de centralizar as idéias desta pesquisa nesses três primeiros conceitos, vale citar ainda uma outra idéia de contemporaneidade: a da divisão dos períodos da chamada História Universal, que serve como referência para um padrão de localização da memória social no sentido mais amplo, delimitado a partir do fim do séc. XIX e início do séc. XX. Nesse período, se delimitaria boa parte do desenvolvimento da cultura que dominaria todo o século XX, contribuindo para a formação do pensamento contemporâneo. Esse não é o sentido que mais nos interessa aqui, dada a sua amplitude e a sua especificidade. Porém, sobre essa delimitação e periodização, afirma Marrou<sup>63</sup>:

[a divisão histórica não passa de questão de] etiquetas, sempre provisórias, relativas a ponto de vista momentaneamente adotado; seu papel de ordem prática, pedagógica não deve ser superestimado: nunca será uma determinação de essências.

Como afirmei, não é de interesse imediato a delimitação do conceito de contemporaneidade nesses termos, apesar dele estar, em linhas gerais,

---

<sup>62</sup> FREITAS, Verlaïne. *Adorno e a Arte Contemporânea*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

<sup>63</sup> Apud MENDONÇA, op. cit, p. 135

intrinsecamente relacionado com os processos históricos conseqüentes, mas é interessante pensar na concepção de Marrou de não se superestimar o papel pedagógico dessas delimitações, o que inevitavelmente nos remete a questões ideológicas que permeiam essas mesmas delimitações.

O que nos interessa, portanto, é a junção dos três primeiros sentidos num conceito mais amplo, que possa fazer o vínculo de acepção entre os romances recentes e os romances que lhes servem de base, referência explícita ou não, bem como os vínculos dos textos recentes e o espólio histórico-literário que lhes serve de aporte, ora como contraponto, ora como continuidade na construção de sentidos, ou seja, o fator de “formação” literária e da figuração do romance em um sistema literário<sup>64</sup>.

Para que se entendam alguns limites da contemporaneidade, é necessário atentar para o fato de que, ao construir o romance, Paulo Lins toma, como base mais explícita, não somente, nem intensamente, seus “pares” do romance urbano, mesmo havendo várias referências a Rubem Fonseca, por exemplo, ou ao romance produzido nos últimos anos, mas a autores que, apresentando uma obra que se consolidou no sistema literário brasileiro, representam um Brasil predominantemente rural, como José Lins do Rego ou mesmo Guimarães Rosa.<sup>65</sup>

---

<sup>64</sup> É de Antonio Candido o conceito de sistema literário que utilizo aqui. Segundo Candido, o que caracterizaria um sistema propriamente seria a conjunção de três denominadores, além da língua, dos temas e das imagens. Os denominadores seriam “a existência de um conjunto de produtores literários, mais ou menos conscientes de seu papel; um conjunto de receptores, formando os diferentes tipos de público, sem os quais a obra não vive; um mecanismo transmissor, (de modo geral, uma linguagem, traduzida em estilos), que liga uns a outros”, além disso, a existência de uma “continuidade ininterrupta de obras e autores, cientes quase sempre de integrarem um processo de formação literária”(*Formação da Literatura Brasileira*. Vol 1. Belo horizonte; Rio de Janeiro: Itatiaia, 2000, p. 23-24) Ou seja, uma conjunção entre produção, público leitor, linguagem e regularidade de produção, além da auto-referência. E ainda: “a formação do sistema literário brasileiro foi um elemento da descolonização. A imaginação literária brasileira se fez capaz de auto-referência, o que quer dizer que nos tornamos capazes de representar a nos mesmos.” (BASTOS, H. J. “Formação e representação”. Em CERRADOS, nº 21/ Ano 15. Brasília: EdUnB, 2006, p. 98). É interessante pensar também que a noção de sistema literário apreendida pela pesquisa de Candido supõe uma totalidade que, pelas suas contradições e reiterações, forma um conjunto de formas estéticas que, em relação dialética, compõe um todo de fundo histórico, político e social capaz de dar conta da lógica histórica e do processo social do Brasil em relação constante com as nações desenvolvidas.

<sup>65</sup> Não retiro as influências de Dostoievski, perceptíveis sobretudo na polifonia existente, ou ainda de parte da linguagem poética na obra de Paulo Lins, mas enfatizo a influência declarada dos romances anteriores à periodização que proponho aqui para os romances da contemporaneidade recente.

Aliás, sobre isso, mais à frente nesta pesquisa, relaciono essa influência das formas literárias regionais ao que Antonio Candido<sup>66</sup> chama de consciência do atraso que, sobretudo, aponta pra um lugar, um espaço social. Todavia, é preciso dizer que tanto a obra de Paulo Lins como o relampejar do arcaico que está nela exigem pensar nos porquês da permanência de elementos arcaicos no texto moderno ora como tema, ora como forma.

Desse modo, autores que não partilham cronologicamente o mesmo tempo podem formular perguntas que fazem sentido para um tempo cronologicamente avançado em relação àquele em que suas obras foram produzidas, pois a contemporaneidade das perguntas esteticamente formuladas por esses autores se funda nos relampejares dos “agoras” anteriormente formulados em tais obras. Portanto, relativizar o conceito de contemporaneidade não vem tirar do romance contemporâneo recente aquilo que lhe é peculiar: cronologia e matéria, que pressupõe o quando e o onde da obra de arte, irrefutável mesmo naquilo que não se mostra propriamente. Mas a relativização do conceito de contemporaneidade, por sua vez, é importante porque gera o questionamento da falta de vínculos históricos ou cortes referenciais que fazem crer numa superação de questões que, na verdade, se perpetuam .

E, tomando propriamente o tema dos bandidos que pretendo investigar nesta pesquisa, no caso cangaceiros, jagunços e traficantes, é importante evidenciar que tais classificações são diferentes, mas assemelham-se quando o recorte histórico não perde o vínculo que os une, ainda que, como sabemos, também não se extirpe o que lhes é próprio, uma vez que todos fazem parte da História, ou segundo Chateler, ao definir os traços que caracterizam o “espírito histórico”:

“O espírito histórico acredita na *realidade* do passado e considera que o passado, tal como é, e até certo ponto, no seu conteúdo, não é, por natureza,

---

<sup>66</sup> CANDIDO. “Literatura e Subdesenvolvimento”, op. cit.

diferente do presente.[No entanto] Se o passado e o presente pertencem à esfera do mesmo, estão também na esfera da alteridade.”<sup>67</sup>

Além disso, ao se incorporar uma espécie de ideologia do “tudo-ao-mesmo-tempo-agora” do contemporâneo, corre-se o risco de se escamotear contradições sociais e históricas subsumidas nessa mesma capa. Os contrários aqui podem ser vistos como uma espécie de característica nacional: ora vistos como algo negativo, marca de nosso atraso e fruto de contradições sociais e históricas, ora vistos de maneira positiva, ao se focar a originalidade do que, de absurdo, revela-se novo.

O romance brasileiro contemporâneo tem suas peculiaridades, tais como os caminhos irreversíveis da linguagem cinematográfica e da televisão (para concordar ou negar, jamais ignorar), da estética da violência definida pela vitória da barbárie, pela predominância do espaço urbano, pelo crescer de um quadro fragmentado e longe de uma possibilidade de totalidade ou de uma síntese totalizante. Mas, apesar de transformações como essas, que indicam uma contemporaneidade de primeira ordem, tais mudanças estéticas apresentam-se numa esfera muito epidérmica, já que nossa estrutura social, sobretudo nossa estrutura de poder, nunca passou por transformações radicais, além de tentativas revolucionárias abafadas, ou reformulações superficiais. Como ignorar, portanto, o fato de que a matéria que essa literatura faz emergir, ainda que num quadro de modernidade, não apresente a superação de problemas arcaicos?

Na relação dos contrários específicos de CD, o arcaico está presente na estrutura social narrada, na sociedade de exclusão, no contraponto entre sistema de justiça moderno e “sistemas locais de normatização social regulado pelos códigos de honra, vingança e retaliação”<sup>68</sup> típicos de um mundo arcaico. Esse mundo agora narrado, sob os holofotes da linguagem cinematográfica, do espetáculo e apontando para uma entrada no mundo tecnológico das armas e da mercadoria sem, contudo, superar o espólio de nosso processo de colonização, evidenciando o fracasso dos

---

<sup>67</sup> Apud LE GOFF, op. cit., p. 214.

<sup>68</sup> SHOLLHAMMER. op. cit., p. 238.



sistemas de poder hegemônico pela representação do sentido da barbárie. É, portanto, a sobrevivência do não-contemporâneo no contemporâneo que veremos na narrativa dos bandidos de CD. Primeiramente nas relações entre bandidos do mundo moderno e suas correlações com o bandido social do mundo rural para, em seguida, entender o que a obra de Paulo Lins revela sobre o arcaico e a sobrevivência da forma regionalista e do romance documental.

Buscando uma idéia de totalidade que só é possível pelo movimento histórico de conhecer o passado e correlacioná-lo com o presente e, assim, compreender esse mesmo presente, é que pretendo fazer a análise do romance de Paulo Lins. Com a particular noção de contemporaneidade aqui exposta é que se integram, numa mesma obra, perspectivas tão díspares. Isso, na verdade, aponta para a convivência nada pacífica entre contrários. Matéria arcaica e forma moderna, ou em alguns momentos o inverso, coexistindo, condensando o elemento histórico que gera essa contradição; tal contradição se estabelece no cerne das literaturas periféricas e que, “justamente pelo fato de manter relações com a realidade social, (...) incorpora as suas contradições à estrutura e ao significado”<sup>69</sup>.

### *Arcaico e moderno e literatura periférica*

Essas contradições incorporadas à estrutura e ao significado, e que serão expostas, especialmente a partir das análises da temática do banditismo e do regionalismo como permanências do arcaico no romance de Paulo Lins, estão na base da delimitação das literaturas periféricas, como a nossa, pois a dialética arcaico e moderno também é a matéria do conflito entre o localismo e cosmopolitismo. Nesse caso, segundo Antonio Candido, a dialética representa o processo de equilíbrio entre as duas tendências, local e cosmopolita, uma vez que

---

<sup>69</sup> CANDIDO. “Literatura de Dois gumes”, op. cit., p.167.

ele tem realmente consistido numa integração progressiva de experiência literária e espiritual, por meio da tensão entre o dado local (que se apresenta como substância da expressão) e os moldes herdados da tradição européia (que se apresentam como forma da expressão).<sup>70</sup>

Essa tensão tem sido vista como uma tensão entre modelos importados que se tentam traduzir a uma realidade que por vezes foge aos modelos propostos. No caso de CD, a dialética do arcaico e do moderno no romance, portanto, não aparece só na relação forma e matéria narrada, agora invertendo o contexto, pois a matéria aparentemente moderna e urgente se traduz em forma literária que encontra seus pares no romance regionalista ou na tradição do documental entre nós. Além disso, em muitos aspectos sociais internalizados pela obra, como a existência de uma lógica capitalista gerada pelo uso da força, fruto da ausência da lei e do contrato, comandados por garotos banguelas e analfabetos, tudo isso grita por uma voz que vem pelas mãos de autor da periferia, constituindo a só um tempo uma literatura da periferia numa literatura periférica. Tal situação gera outras questões, como a tensão produzida pela tentativa de adequação aos códigos simbólicos de legitimação literária que o autor revela concomitantemente aos limites de representação desse outro, de forma que a tipificação do outro de classe ali representado também reflete o resultado de uma parte do processo de acúmulo literário, cujo resultado vem pela revelação do elemento arcaico inevitável na adoção de modelos literários adequados a um tipo de matéria que não é a matéria por excelência da literatura urbana contemporânea, como no caso da forma do romance regionalista.

Dentro dessa perspectiva é preciso diferenciar ainda a idéia de uma literatura de periferia dentro da literatura periférica. O termo “literatura da periferia” é usado neste estudo diferenciando-se do termo literatura periférica, pois esta se estende a toda nossa literatura, já que subsidiária de uma forma literária de origem européia, em uma língua européia que, por isso, seria central, uma vez que nos serve de modelo. O termo, portanto, não deve ser visto como algo que torna a nossa literatura

---

<sup>70</sup> CANDIDO, “Literatura e Sociedade”, op. cit., p. 133.

necessariamente menor ou que não tenha produzido obras de grande qualidade estética, mas sem dúvida ela é periférica.

Por que o autor lança mão desses modelos arcaicos, que tecnicamente não correspondem a uma temática que urge por uma forma mais contemporânea ligada, por exemplo, a fragmentação do homem urbano? Esse indivíduo estaria de fato disponível com representação no romance da periferia? Se está, por que não se configura como matéria narrada? Seria essa recusa a permanência de uma certa hegemonia na representação do outro de classe e que, portanto, representa os limites da literatura e do mundo letrado em dar a ver este mesmo outro de classe? Vejamos se é possível encontrar algumas pedras do caminho analisando, no próximo capítulo, as faces do banditismo brasileiro.

## DOS CANGACEIROS AOS BICHOS-SOLTOS: AS FACES DO BANDITISMO BRASILEIRO

*Numa sociedade em que os homens vivem da subserviência, como escravos de máquinas de metal ou como peças moventes de maquinaria humana, o bandido vive e morre de cabeça erguida.*<sup>71</sup>

(HOBSBAWN)

*Banditismo por pura maldade  
Banditismo por necessidade  
Banditismo por uma questão de classe.*<sup>72</sup>  
(CHICO SCIENCE)

Falar em banditismo social em pleno séc. XXI soa como temeridade, especialmente se lembrarmos que aquilo que se convencionou chamar de banditismo social pertence ao mundo camponês de períodos pré-industriais ou de localidades não urbanizadas ainda. Tanto que nosso caso de banditismo mais difundido, o cangaço, se dá no interior do Nordeste em fins do séc. XIX, estendendo-se até a primeira metade do séc. XX, mais precisamente 1940, quando morre o último grande cangaceiro, Corisco. Esse período coincide com nosso processo de industrialização e urbanização. Tais bandidos, portanto, estão distantes dos atuais narcotraficantes, situados em uma cidade internacional como o Rio de Janeiro.

Mas não se deve tomar o conceito integralmente, nem de forma irrestrita. Neste estudo, o que nos interessa é investigar aquilo que se perpetua da estrutura do banditismo social brasileiro na contemporaneidade, ou aquilo que faz dos bandidos “modernos” do mundo do tráfico internacional uma extensão urbana do bandido social do mundo rural, ressaltando todas as restrições que o termo “urbano” denota

---

<sup>71</sup> Op. cit., p. 134

<sup>72</sup> Música “Banditismo por uma questão de classe”, do disco *Da Lama ao Caos*, Sony Music, 1994.

e, ainda, revelando uma das faces do não-contemporâneo em CD. Tal enfoque traz, da forma literária, a história captada em seus aspectos mais profundos, uma vez que é a referência literária que permite ligar pontos distantes e aparentemente desconexos: as representações do banditismo enraizadas na modernidade, apresentando os traços arcaicos dessa mesma modernidade.

Além disso, a trajetória literária dos bandidos sociais no Brasil também representa a trajetória do nosso complexo processo de formação. A existência e permanência desses grupos, em meio ao forte processo de urbanização (ainda que incompleta<sup>73</sup>) a partir da segunda metade do séc. XX, não tirou de circulação a representação dos personagens bandidos e a sobrevivência de sua imagem literária, representação mítica de força. Tal fator histórico, aparentemente desvinculado da nova narrativa<sup>74</sup>, pertencia ao campo da literatura oral, bem como de parte da literatura regionalista brasileira, vigorando até pouco tempo, mesmo quando essa realidade já se fazia distante e aparentemente perdida como matéria viva para uma literatura predominantemente urbana.

Mas de que trata essa categoria específica do bandido social e em que medida esse elemento pertencente ao mundo pré-industrial e não-urbanizado se instituiria como modelo de análise para uma situação supostamente distante dessa conceituação? Vejamos algumas ligações muito estreitas ancoradas na história brasileira, palco de autoritarismo e desigualdades sociais, que fazem do banditismo uma espécie de causalidade interna na literatura brasileira. A idéia de causalidade interna, desenvolvida na obra de Antonio Candido é

a capacidade de produzir obras de primeira ordem, influenciada, não por modelo estrangeiros imediatos, mas por exemplos nacionais anteriores. Isto significa o estabelecimento do que se poderia chamar um pouco

---

<sup>73</sup> Consideremos o sentido de urbanização incompleta quando parte da população não pode usufruir os bens e serviços típicos de uma urbanização completa, uma vez que suas demandas não são atendidas no próprio espaço. O espaço não é auto-suficiente. Tal situação é característica dos países periféricos. Mas é no capítulo que trata do regionalismo que será aprofundada discussão sobre aspectos do espaço social.

<sup>74</sup> O termo “nova narrativa” é usado por Antonio Candido para designar essa literatura recente (Em: *A educação pela noite*. São Paulo: Ática, 2003).

mecanicamente de causalidade interna, que torna inclusive mais fecundos os empréstimos tomados às outras culturas.<sup>75</sup>

Também como aspecto da causalidade interna se dá a temática recorrente. Nesse caso, o banditismo certamente constitui uma causalidade interna e aparece como matéria em uma série de obras que reproduzem aspectos da sociedade brasileira. Ambientados em regiões diferentes, tais aspectos revelam situações sociais que produzem esses bandos e perpetuam sua existência. Há mais em comum entre o romance contemporâneo de Paulo Lins e os jagunços de Euclides, ou os cangaceiros de Zé Lins do Rego, do que com boa parte de seus pares “temporais”, na literatura urbana recente. Vejamos o quadro de algumas dessas ligações.

### ***As terminologias: bandidos sociais e classes perigosas***

A definição de banditismo social é bastante complexa e, em nossa cultura, seu sentido ora carrega a mitificação de uma identidade de resistência cultural e social, ora a identidade do marginal que personifica a crueldade, o perverso, em si ou em seus grupos organizados. Para este trabalho, tomemos o sentido de banditismo social como referência àquela camada da população que compõe na ilegalidade os grupos representativos de marginalidade organizada vinculada a alguma comunidade ou região específica. Nesse caso, os jagunços – que se tornam justiceiros e fazem a defesa da propriedade privada, ou do poder hegemônico –; os traficantes – que “defendem” parte do mercado internacional do tráfico e também sua organização de poder –; e também os já conhecidos cangaceiros são considerados bandidos sociais para este estudo.

Para Eric J. Hobsbawm<sup>76</sup>, de modo geral, o bandido social é um fenômeno do passado, ainda que esse passado seja recente. Não constitui a noção de bandido comum. Pertence ao mundo rural e quase nunca sobrevive à modernização dos

---

<sup>75</sup> Idem, p. 153.

<sup>76</sup> HOBBSAWM, E. J. *Bandidos*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1975.

espaços sociais, a não ser quando praticamente contemporâneo dessa modernização, ou quando atrelado a um espaço peculiar, “resistente para a viagem no tempo”, que é a literatura<sup>77</sup>. A exemplo do cangaço, afirma Maria Isaura P. de Queiroz:

Pouco a pouco, na literatura, o gênero de vida específico do cangaceiro, – historicamente específico –, foi sendo negligenciado em favor de qualidades ideais a ele atribuídas: o vingador rústico, o justiceiro, foi sendo transformado por escritores e artistas num contestatário, num agitador social.<sup>78</sup>

Os bandidos sociais proliferavam em situações de carência social crônica ou grandes tragédias naturais (como as secas no Nordeste, por exemplo), ou seja, na história do banditismo, esse “tendia a tornar-se epidêmico em épocas de pauperismo ou de crise econômica”.<sup>79</sup> O espaço social é outro fator que influi muito no aparecimento desses bandos, uma vez que, tradicionalmente, eles surgiam em áreas distantes, remotas e inacessíveis ou de difícil acesso (montanhas, florestas, estuários), de modo que, estrategicamente, os bandidos entranhavam-se em rotas de comércio ou de circulação de mercadorias ou ainda de visitantes estrangeiros, estabelecendo-se em espaços propícios a se configurarem como rotas de fuga.

A relação que estabeleciam com a comunidade de origem era muito estreita e, normalmente, seus crimes, tomados em contraponto à ordem legal, que vigorava sobretudo nas cidades, não eram condenados pela comunidade, uma vez que, num espaço de exclusão e carência, os bandos dividiam parte dos lucros e mantinham-se com a proteção dos camponeses. Tal contraponto projetava a desconfiança existente com relação aos valores citadinos. Por vezes, os bandidos, apesar de considerados criminosos pelo Estado, viviam em suas comunidades normalmente, como uma espécie de vingador, paladino da justiça ou simplesmente admirados pela força e por representarem uma alternativa aos indivíduos da comunidade diante das injustiças sociais a que estavam submetidos.

---

<sup>77</sup> Idem, p. 134.

<sup>78</sup> QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. *Os Cangaceiros*. São Paulo: Duas cidades, 1997, p. 18.

<sup>79</sup> HOBBSBAWM, op. cit., p. 15.

Comparativamente, essa desconfiança dos tais valores citadinos correlaciona-se ao conflito de classes no mundo do capitalismo tardio. A antiga aldeia é correlata, guardadas as devidas proporções, aos guetos de apartação social no interior dos centros urbanos. O banditismo acaba sendo uma forma de organização perversa desse mesmo espaço. Representa o desejo de revolta. Em contrapartida, em um tipo de “modernização” que combine “desenvolvimento econômico, comunicações eficientes e administração pública”<sup>80</sup> não é possível o florescimento de qualquer banditismo, incluindo o social.<sup>81</sup>

Desse modo, os bandidos exercem um papel ambíguo, pois ao agirem como reguladores de uma espécie de justiça da comunidade, de maneira geral o fazem de forma despótica. Junto a isso aparece um *ethos* masculino de imposição de respeito ou de uma espécie de rebeldia indócil, de não submissão. Mas, enfatizando o papel ambíguo do bandido social, Hobsbawm afirma:

(...) o que existe de fundamental na situação social do bandido é sua ambigüidade. Ele é um marginal e um rebelde, um homem pobre que se recusa a aceitar os papéis normais da pobreza, e que firma sua liberdade através dos únicos recursos ao alcance dos pobres – a força, a bravura, a astúcia e a determinação. Isto o aproxima dos pobres: ele é um deles também. Coloca-o em oposição à hierarquia de poder, riqueza e influência; ele não é um dos que possuem isto. (...) Ao mesmo tempo, porém, o bandido é inevitavelmente arrastado à trama da riqueza e do poder, porque, ao contrário dos outros camponeses, ele adquire a primeira e exerce o segundo. Ele é “um de nós”, constantemente envolvido no processo de associar-se a “eles”. Quanto mais bem sucedido é um bandido, tanto mais ele é ao mesmo tempo um representante e campeão dos pobres e parte integrante do sistema dos ricos.<sup>82</sup>

No entanto, é a figura do bandido nobre que vai ser associada à imagem do bandido social, especialmente na literatura. Seu ícone é Robin Hood. Seu papel é o do “campeão, daquele que corrige os erros, que dispensa a justiça e promove a

---

<sup>80</sup> Idem, p. 13.

<sup>81</sup> Diferentemente do criminoso comum principalmente por causa das condições de seu surgimento e por existirem nas mais diversas formas de sociedade, indiferente do grau de desenvolvimento.

<sup>82</sup> HOBBSAWM, idem, p. 86.



equidade social. Sua relação com os camponeses é de solidariedade e identidade totais”.<sup>83</sup> Essa espécie de bandido está vinculada a uma forma primitiva de justiça social, onde a lei não impera e desigualdade e miséria são predominantes. A imagem de herói está associada a alguns elementos que o transformam em vítima de primeira instância, como o fato de começar sua jornada não como bandido comum, mas como vítima de alguma situação que o impele ao crime<sup>84</sup>. A idéia de bandido nobre também vem associada ao uso moderado da violência.

Desse modo, os bandidos sociais figuram especialmente como mito em matéria de ficção; mito aqui no seu sentido antropológico mesmo, uma espécie de “solução imaginária para tensões, conflitos e contradições que não encontram caminhos para serem resolvidos no nível da realidade”<sup>85</sup>. Por isso, a figura ambígua (no sentido mesmo de ser uma e outra coisa) da imagem do cangaceiro, entre o herói revolucionário<sup>86</sup> e o bandido cruel, só é possível porque os cangaceiros representam uma situação histórica que ora já não existe<sup>87</sup> (como nas narrativas sobre o cangaço em Graciliano ou em José Lins do Rego) ora está em decadência<sup>88</sup> (como em Guimarães Rosa), o que possibilita, portanto, um poder maior de mitificação dado o distanciamento histórico do objeto narrado. Outra razão para esse poder mitificador é que, na carência, esses bandidos representam força e primam pela luta e pela honra, ainda que por vezes pautada em preceitos arcaicos.

Tal perspectiva, por sua vez, exclui parcialmente os bandidos de CD da noção de bandido social aqui exposta, mas confere a eles um caráter especial, já que sua

---

<sup>83</sup> Idem, p. 37.

<sup>84</sup> Como, por exemplo, as vinganças de parentela que justificavam a entrada para o cangaço e, por extensão, o entendimento de que a exclusão social proporciona a vitimização dos respectivos bandidos.

<sup>85</sup> CHAUI, Marilena. *Brasil: mito fundador e sociedade autoritária*. Coleção história do Povo Brasileiro. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000, p. 9.

<sup>86</sup> Um exemplo é a figura de Antonio Silvino, personagem histórico, que entra na obra de Zé Lins do Rego em vários momentos representando o “vingador” dos pobres contra as injustiças.

<sup>87</sup> A maioria das obras sobre o cangaço são do período de decadência, nos anos 40, e fim do cangaço independente. Uma das exceções é o romance *O Cabeleira* de Franklin Távora. Mesmo este romance refere-se a um personagem que apenas sobrevive nas cantigas populares, já não sendo mais um elemento vivo.

<sup>88</sup> No caso de *O Cabeleira* de Franklin Távora, o cangaço livre, como fenômeno, ainda não se punha no horizonte de representação, apesar de já haver a figura do cangaceiro, de forma que, o personagem em questão (não mais vivo), embora tendo existência real, tornara-se fruto de canções populares e mais um mito do que propriamente um indivíduo.

construção narrativa se dá ainda na vigência de seus reais referentes históricos. Ou seja, a produção se dá no momento mesmo em que a representação literária figura como realidade tangível, ainda presente e vinculada à produção contemporânea, de uma realidade contemporânea em seu sentido mais raso. Por isso não é possível mitificação como aquela que permitiu o mundo jagunço ou o do cangaço, mas permanecem os elementos de “bravura”, força e masculinidade que constituem o universo desses bandidos, bem como a possibilidade de representar o ruído na perspectiva de modernidade sem inclusão.

Mas o banditismo pode ser relacionado ao correspondente, nas sociedades urbanas, do último substrato da superpopulação relativa, fruto da concentração das populações retiradas do campo e que, na cidade, não encontram espaço para existência digna. Esse último substrato é o chamado lumpemproletariado ou as classes perigosas. O lumpemproletariado (do alemão *Lumpemproletariat*) configuraria o corpo de uma espécie de classe composta por marginais, vagabundos, parte da população fora do mundo do trabalho, não constituindo uma “classe” social propriamente dita. O principal significado da expressão não se refere

a qualquer grupo social específico que tenha papel social e político importante, mas antes no fato de ela chamar a atenção para o fato de que, em condições extremas de crise e de desintegração social em uma sociedade capitalista, grande número de pessoas podem separar-se de sua classe e vir a formar um massa “desgovernada”, particularmente vulnerável às ideologias e aos movimentos reacionários.<sup>89</sup>

Para Marx, essa camada do proletariado constitui uma forma de “reserva de mercado” que se torna marginalizada e aproveitada como “soldados” ou se torna um grupo de bandidos e/ou de vagabundos. Mary Carpenter<sup>90</sup> afirma fazerem parte

---

<sup>89</sup> Em BOTTOMORE, Thomas B. *Dicionário do pensamento marxista*. Rio de Janeiro: J Zahar, 2001, p. 223.

<sup>90</sup> Escritora inglesa conhecida pelos escritos sobre a questão criminal e autora de uma das primeiras obras a usar o termo *classes perigosas* como referência a tais reservas (Apud GUIMARÃES, Gilberto Passos. *As Classes Perigosas: banditismo urbano e rural*. Rio de Janeiro: Graal, 1981, p. 1).

dessas classes perigosas<sup>91</sup> (outra denominação para o termo lumpemproletariado) aqueles que, além da prática dos crimes propriamente e de passagens pela prisão, ganhavam mais praticando furtos do que trabalhando.

Mas as classes perigosas também ficaram associadas a um imaginário de revolução. No entanto, a entrada desse substrato social na história das revoluções se dava quando misturado com as classes laboriosas – o proletariado propriamente. Essa associação torna necessário fazer uma distinção entre essas duas classes para que não se cometa o equívoco de, em espaços como a favela, confundir a superpopulação relativa predominante com a marginalidade, equívoco esse que gera a imagem de criminalidade vinculada estritamente à pobreza, em parte incorporada pelo romance de Paulo Lins na conjunção entre os termos favelado e marginal, ou mesmo como no clássico caso dos jagunços de *Os Sertões*, em que a palavra jagunço é usada como significado de sertanejo, designando todos os moradores de Canudos.

A base de formação desses mercados de reserva bem como de superpopulação relativa está na própria forma de acumulação capitalista que amplia esses excedentes à medida que acumula o capital e aprimoram-se seus meios de produção, numa correlação proporcionalmente direta. As classes perigosas são o último resíduo da superpopulação relativa. No atual estado de concentração de capital e de relativa supremacia do novo liberalismo, não se encontra uma solução próxima para a absorção desses excedentes, uma vez que, as classes perigosas são parte dos excedentes em plena escassez de trabalho.

A experiência histórica da acumulação capitalista só nos oferece duas opções para a solução dos estados patológicos graves – como é o nosso caso – dos excedentes relativos de população: 1) ou a devolução desses excedentes, no todo ou em parte, para o campo, facilitando-lhes, por meio de

---

<sup>91</sup> Segundo Gilberto Passos Guimarães, o termo aparece traduzido na edição francesa de *O Capital* como “classes perigosas” para nomear as “reservas do mercado do crime.” Portanto esta atribuição é dada à tradução para o francês do termo em alemão *Lumpenproletariat*, feita por Joseph Roy, do Capítulo XXV, tomo III, bem como a versão inglesa do primeiro livro feita por Moore-Aveling-Engels, mantendo o texto original francês. “Marx e Engels nunca usaram o vocábulo germânico *lumpemproletariat* quando escreviam em inglês ou em francês”. No entanto, o uso de *lumpemproletariado* adquire um significado político mais específico no prefácio de 1870 de *A ideologia Alemã*. (GUMARÃES, idem, pp. 1-3)

uma reforma agrária, o acesso à exploração produtiva da terra; 2) ou a migração externa<sup>92</sup>, o que está inteiramente fora de nossa cogitação nos tempos atuais.<sup>93</sup>

Para Bakunin, estes “postos à margem da sociedade” constituiriam o “verdadeiro tipo de revolucionário” em oposição à idéia de Marx e Engels que eram contrários à inclusão do lumpemproletariado “na ação revolucionária”, dada sua volubilidade que tende à atitude reacionária.<sup>94</sup> No entanto, a impossibilidade revolucionária desses bandidos já era apontada por Engels, segundo o qual

lumpemproletariado, a escória (*scum*) dos elementos depravados de todas as classes, com sua base nas grandes cidades, é o pior de todos os possíveis aliados. Essa ralé (*rabble*) é absolutamente venal e absolutamente descarada (*brazen*). Se os trabalhadores franceses, em toda revolução, inscreveram em suas casas Morte *aux voleurs*, morte aos ladrões, e mesmo dispararam contra eles, não o fizeram em reverência pela propriedade, mas porque consideraram corretamente ser necessário acima de tudo livrar-se desses bandos<sup>95</sup>.

Janice E. Perlman<sup>96</sup>, no entanto, indica que, apesar de Marx ser contrário à inclusão do lumpemproletariado no processo revolucionário, muitos “neomarxistas” consideram relevante o papel desse seguimento especialmente nos espaços urbanos, onde os contrastes sociais são mais explícitos, por conta do contato mais direto com as diferenças que separam pobres e ricos, ou seja, a “própria urbanização é vista por alguns com uma força radicalizadora”<sup>97</sup>. É interessante ver o ponto de conexão entre essa imagem de possibilidade revolucionária e o lumpesinato, sobretudo por ser

---

<sup>92</sup> Como no caso da Inglaterra cuja imigração dos excedentes para os Estados Unidos resolveu parte do problema da superpopulação relativa.

<sup>93</sup> GUIMARÃES. op. cit., pp. 11-12.

<sup>94</sup> Idem, p. 13.

<sup>95</sup> Apud GUIMARÃES, idem, p. 03.

<sup>96</sup> PERLMAN, Janice E. *O mito da Marginalidade: favelas e política no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981, p. 161.

<sup>97</sup> Janice Perlman ainda aponta o que se imaginava ser a possibilidade de se confrontar essas realidades expostas com experiências como as de Cuba e China se tornariam combustível revolucionário. Mas, para isso, a politização e o acesso aos meios de comunicação seria imprescindível. É claro que esse pensamento não levava em conta o que representam os meios de comunicação num país periférico cuja concessão pública se divide entre poucas famílias detentoras do poder, ou, em outros termos, a concessão pública é para poucos.

possível apreender o quanto, em parte, é verdadeira essa referência do contato direto entre as classes no espaço urbano, potencializando a percepção dos contrastes. Isso não necessariamente produz resultados revolucionários, uma vez que esbarra num alto grau de despolitização dos pobres, mas cria uma barreira para os ideais burgueses de acúmulo.

A despeito desse alto grau de despolitização, o contato tão próximo entre o extremo da pauperização, representado pelas populações mais pobres das favelas, em contraponto com o extremo do acúmulo no espaço urbano, reitera a imagem de “potencialidade” revolucionária a que se referia Perlman. A exemplo disso, recentemente, Zizek, ao comparar a definição do sujeito revolucionário antevista por Marx e a situação dos favelados no terceiro mundo, chega mesmo a sugerir a possibilidade de que os espaços das favelas representam “um novo eixo de luta de classes”, principalmente por seus habitantes corresponderem à definição marxista do “sujeito proletário revolucionário”, uma vez que estão “libertos de todos os laços substanciais” e têm que conviver em espaços exíguos, “privados de qualquer apoio às formas de vida tradicionais, às formas herdadas de vida religiosa ou étnica”<sup>98</sup>. E completa:

Os favelados constituem a contrapartida da outra classe emergente recente, a chamada “classe simbólica” (formada por gerentes, jornalistas, relações-públicas, acadêmicos, artistas etc.), que também é desenraizada e se enxerga como sendo diretamente universal (um acadêmico novaiorquino tem mais em comum com um acadêmico esloveno do que com negros que vivem no Harlem, a meio quilômetro de distancia de seu campus universitário).<sup>99</sup>

Comparando essa posição do acadêmico com a situação de Paulo Lins, percebe-se como o papel<sup>100</sup> do autor é central na forma como o romance é

---

<sup>98</sup> ZIZEK, Slavoj. “O novo Eixo da luta de Classes”. (originalmente em Caderno MAIS!. Folha de São Paulo. 5/09/2004. Tradução de Clara Alain) disponível em <http://www.midiaindependente.org/pt/blue/2004/09/291223.shtml>

<sup>99</sup> Idem.

<sup>100</sup> Logicamente essa situação problemática vale também para seus pares parciais - acadêmicos, jornalistas, cineastas etc. – sobretudo diferenciados pela origem de classe.

construído, uma vez que o autor se posiciona numa espécie de entre-classes: afetado irreversivelmente pelo espaço acadêmico, mas vinculado a uma história pessoal que se dá no interior da favela, conhecedor, em duas instâncias, do mundo dos bandidos. O trânsito que se produz é complexo e problemático, especialmente ao ratificar o caráter testemunhal atribuído ao romance.

Contudo, ainda que em CD essa idéia de possibilidade “revolucionária” sobreviva de maneira dispersa nos discursos do narrador e de alguns personagens, de maneira geral, quando se trata da questão do banditismo, tal possibilidade ainda vincula-se ao espírito de “desprendimento” e de “aventura” do bandido. Aparentemente desvinculado da ordem oficial, esse espírito está atrelado ao sentido de um *verdadeiro* engajamento cultivado pelo processo mitificador dos discursos sobre o banditismo, como nos exemplos da imagem de revolucionários egressos de grupos marginais ou ainda de revolucionários marginalizados pelo discurso oficial e perpetuados pelas narrativas populares, ou pela literatura engajada<sup>101</sup>. De qualquer maneira, o banditismo organizado, propriamente dito, como forma especial do banditismo social, se enquadra na manifestação desse “desejo revolucionário” reprimido em nossa sociedade, encontrando na literatura, como já foi dito, parte de sua mitificação e sobrevivência.

Ainda é o caráter mítico que é de forte presença na representação literária nacional dos bandidos, lembremos da figura de Antônio Silvino em alguns textos de José Lins do Rego para perceber a imagem do bandido como justiceiro ou ainda da figura controversa do jagunço e seus códigos de honra, apesar de vinculados à propriedade. O que chama a atenção é, especialmente, a representação de força onde há carência. Um exemplo dessa força mítica pode ser visto em trecho de uma crônica de Graciliano Ramos sobre Lampião na qual essa mesma imagem pode ser

---

<sup>101</sup> O termo “literatura engajada” é muito problemático, pois normalmente está vinculado à idéia de uma literatura cujas intenções políticas se colocam em detrimento de qualquer qualidade estética, o que em parte lhe tira o que há de “universal”. Logicamente há o aspecto ideológico neste uso e em parte está motivado pela idéia de que a universalidade de uma obra “supostamente não estaria determinada por intenção política definida, ou declarada, na forma artística” (BÔAS, Rafael Litvin Villas. “Considerações sobre a poesia engajada”, UnB, 2006); ou como se, em última instância, a característica do universal fosse uma espécie de quadro “apolítico”. Mas uso o termo para indicar uma percepção mais *direta* do enfoque político na obra.

percebida naquilo que o cronista chama de *lampionismo*. Graciliano trabalha o mito como representação do espírito mais resistente em um meio bastante hostil:

(...) como somos diferentes dele (Lampião)! Perdemos a coragem e perdemos a confiança que tínhamos em nós (...) apesar de tudo, muitas vezes sentimos vergonha da nossa decadência. Efetivamente valemos pouco/ O que nos consola é a idéia de que no interior existem bandidos como Lampião. Quando descobirmos o Brasil, eles serão aproveitados. (...) É possível, pois que haja em nós, escondidos, alguns vestígios da energia de Lampião. Talvez a energia esteja apenas adormecida, abafada pela verminose e pelos adjetivos idiotas que nos ensinaram na escola.<sup>102</sup>

É importante lembrar que Lampião, o “rei” do cangaço livre<sup>103</sup>, também é representado em seu papel de bandido cruel pelo próprio Graciliano em outra crônica – “Virgulino” –, na qual o autor afirma que “Lampião se conservará ruim. E não morrerá tão cedo. A vida no Nordeste se tornou demasiado áspera, em vão esperaremos o desaparecimento das monstruosidades resumidas nele.”<sup>104</sup> E, mais à frente: “De quando em quando noticia-se a morte dele com espalhafato. Como se se noticiasse a morte da seca e da miséria. Ingenuidade.”<sup>105</sup> É possível perceber dois tipos de mitificação da imagem do bandido revelados de maneira direta nas duas crônicas: uma diz respeito ao poder encarnado na força do bandido de uma possibilidade de mudança estrutural; a outra de que, num estado de carência e de problemas sistêmicos, seu fim representa, quase como um milagre, o fim das causas da miséria, ou seja, revela-se, assim, um traço reacionário de conservação e limpeza dos espaços sociais na sociedade brasileira.

Apesar de num primeiro momento as “classes perigosas” conseguirem figurar como o grupo que, por seu desligamento das formas tradicionais de poder e da predisposição ao combate, seria o tipo ideal revolucionário, também não são

---

<sup>102</sup> Em *Viventes das alagoas*. São Paulo: Martins, 1976, p. 132.

<sup>103</sup> O cangaço livre foi uma modalidade de cangaço na qual os bandos não mais estavam vinculados a um chefe local específico ou a qualquer propriedade. Isso não signifique, no entanto, que não tenham servido ao jogo político local.

<sup>104</sup> RAMOS, idem, p. 138.

<sup>105</sup> Ibidem.

confiáveis como possibilidade real de combate para modificações estruturais, ou revolucionárias, pois os bandidos são, “politicamente incapazes de oferecer uma alternativa real aos camponeses”<sup>106</sup> ou à população a seu redor, especialmente numa *urbis* fantasmática<sup>107</sup>. Além disso, tradicionalmente assumem uma posição ambígua entre os que detêm o poder e os pobres: fazem as vezes de homens do povo, contudo, desprezam os fracos e os passivos, “como uma força que em tempos normais” atua “dentro da existente estrutura social e política ou em suas margens, e não em oposição a ela”, o que limita seu suposto potencial revolucionário. Ou seja, apesar de ser elemento de tensão das contradições, a perspectiva mais óbvia para o bandido “bem sucedido” é a de se tornar proprietário, inserir-se no contexto da ordem sem representar nenhum exemplo real de mudança estrutural.

### ***Bandidos e Aventureiros***

Uma barreira que se opõe ao ideário de revolução vinculado à imagem dos bandidos é o modo de estruturação do poder diretamente vinculado às formas de ação dos bandos, tanto modernos quanto arcaicos. Sem representar grandes mudanças estruturais e intimamente vinculados às formas econômica e social vigentes, os bandidos, normalmente, reproduzem, na vida fora da lei, as estruturas típicas da ordem oficial.

Os fora-da-lei causam fascínio, de maneira geral, por incorporar o caráter de aventura e a forma de representação de um “único” poder disponível aos pobres. Não se trata, no entanto, de que só haja uma forma de organização possível às populações mais pobres (e a História prova isso), mas trata-se de um poder fundado

---

<sup>106</sup> HOBBSAWM, op. cit., p.175.

<sup>107</sup> “Esse modo de conceber o espaço comum na sociedade burguesa, ao se fundamentar num fantasmagoria – uma vez que apenas existe com o negativo subordinado do espaço privado, isto é, aquilo que não tem vida própria, pois não possui corpo–, não pode evitar a recorrência da irrupção material daquilo que não é dito, mas é necessário para a sua sobrevivência e continuidade.” (MENEGAT, Marildo. *O olho da barbárie*. São Paulo: Expressão Popular, 2006, p. 85)



na idéia de organização contrária a uma política cujos direitos sejam vistos horizontalmente, como de todos, fundados por princípios que exigem uma grande capacidade de organização social.

Numa sociedade tradicionalmente autoritária e conservadora como a nossa, a representação do poder autoritário acaba estendendo-se aos indivíduos em suas relações sociais cotidianas. Essa forma de poder, exatamente por não se produzir como uma alternativa política constituída pelo princípio de igualdade, princípio que é quase uma ausência, produz incoerências que são captadas pela realidade sensível. Então, a rebelião que aparentemente os bandos podem representar acaba por ser uma forma outra de um mesmo sistema de dominação.

Segundo Alba Zaluar<sup>108</sup>, muitos jovens acabavam entrando para o cangaço, por exemplo, fascinados pela representação de um certo espírito de aventura sintetizado na imagem do bandido. Além disso, a falta de alternativas num sertão empobrecido pelas grandes secas ocorridas na virada do século ou ainda os conflitos envolvendo familiares (as vinganças de parentela) acabavam jogando muitos jovens na vida nômade do cangaço. Mas a grande razão para esse fascínio exercido pelo mundo dos bandidos se concentrava na promessa de alcançar prestígio e fama, “especialmente junto às mulheres”, além de “oferecer meios alternativos de enriquecimento e poder”<sup>109</sup>. Percebemos, portanto, um ideário de comando, de poder verticalizado, que se torna disponível aos pobres, tornando-se um fator que alimenta a figura do bandido como ideal. Como vimos, não é de agora que esse ideal se faz presente como alternativa principalmente para os jovens que povoam o mundo do crime. Como exemplo do caráter sistêmico dessa questão, Alba Zaluar, tratando do problema relativos aos de jovens cada vez mais jovens que sonham com a possibilidade de uma vida melhor no cangaço, acaba dando um quadro que bem poderia representar os atuais bichos-soltos:

---

<sup>108</sup> *Da revolta ao crime S/A*. São Paulo: Moderna, 1996, p. 76.

<sup>109</sup> *Ibidem*.

Muitos jovens pobres acabaram entrando para o bando e aí logo perderam a vida. Quantos, não se sabe ao certo. A maioria permaneceu anônima, apenas um corpo a mais encontrado depois de uma peleja<sup>110</sup>

Para entender o que seria essa questão sistêmica, tentemos compreender como se estabelecem essas relações de poder que fazem da estrutura militar presente nos grupos e banditismo organizado uma extrapolação, fora da ordem, dos princípios vigentes dos modelos construídos pela ordem. Antes, porém, entendamos o que se considera ser a relação dialética entre ordem e desordem.

### ***Entre a ordem e a desordem***

O mundo dos bandidos revela outro aspecto forte da sociedade brasileira já apontado em estudo de Antonio Candido<sup>111</sup> no ensaio “Dialética da Malandragem”, retomado em outro estudo por Roberto Schwartz<sup>112</sup>: a dialética da ordem e da desordem. Devemos entender essa dialética a partir do plano estético, como uma espécie de correlativo de bem e mal ou lei e margem, que está, senão na totalidade da estrutura social, certamente na constituição de sua dinâmica, de maneira que ordem e desordem não constituem uma oposição simplesmente, mas configuram uma condição para a existência recíproca dos opostos.

Antonio Candido, no estudo sobre o romance *Memórias de um Sargento de Milícias*, aponta para uma categoria que até então não havia feito parte do mundo narrado da literatura, a da classe dos homens-livres. Nem escravos nem proprietários, os homens-livres<sup>113</sup> ocupavam uma posição bastante ambígua na

---

<sup>110</sup> ZALUAR, op. cit., p. 77.

<sup>111</sup> CANDIDO. “Dialética da Malandragem”. Op. cit.

<sup>112</sup> SCHWARZ, Roberto. “Pressupostos, salvo engano, de ‘Dialética da Malandragem’”. Em *Que horas são?*. São Paulo: Duas Cidades, 1998.

<sup>113</sup> Sobre isso, afirma Caio Prado Jr.: “A população livre, mas pobre, não encontrava lugar algum naquele sistema que se reduzia ao binômio ‘senhor e escravo’. Quem não fosse escravo e não pudesse ser senhor, era um elemento desajustado, que não podia se entrosar normalmente no organismo econômico e social do país. Isso que já vinha dos tempos remotos da colônia resultava em contingentes relativamente grandes de indivíduos mais ou menos desocupados, de vida incerta e aleatória, e que davam nos casos extremos nestes estados patológicos da vida social: a vadiagem criminoso e a prostituição.” (*História Econômica do Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1972, p. 198).

sociedade. Ora participando dos poucos postos de trabalho que não haviam sido ocupados pelos escravos, ora estabelecendo uma relação estreita com o poder, relativizavam sua posição social servindo aos poderosos, visando a uma futura possibilidade de ascensão ou trânsito pelas regalias do poder. Portanto, o que se tem é a categoria de homens livres, “porém dependentes.”<sup>114</sup> Nesse trânsito é que se estabelece aquilo que Schwarz chama de estrutura do “favor”: uma vez que, como essa camada social não constituía exatamente um proletariado, nem era proprietária, “seu acesso à vida social e a seus bens depende materialmente do favor, indireto ou direto, de um grande.”<sup>115</sup>. E ainda, “o favor, ponto por ponto, pratica a dependência da pessoa, a exceção à regra, a cultura interessada, remuneração e serviços pessoais”<sup>116</sup>.

Em *Memórias de um Sargento de Milícias*, essa dialética formaliza esteticamente a síntese de uma organização social que favorece uma espécie de “ausência de juízo moral”. Essa ausência é, na verdade, a materialização de uma espécie de consciência indiferente que faz do comportamento uma livre-escolha de uso da ordem convencional, que acaba prevalecendo no plano das aparências. Ao estabelecer essa forma de realização estética dos indivíduos de um grupo que nem são pertencentes às classes dirigentes (ausência dos controles do mando) nem à categoria de escravos (ausência do mundo do trabalho), Candido afirma que *Memórias de um Sargento de Milícias* capta uma espécie de “ritmo geral da sociedade” que desemboca no conceito, aprimorado por Schwarz, da sociedade do “favor”.

Outro aspecto apresentado no estudo de Candido demonstra que, quanto mais rígidos e mais definidos são os termos que regem a ordem social, mais aprimoram-se os mecanismos casuísticos, como a hipocrisia. Essa “hipocrisia” equivale ao trânsito dos sujeitos em um espaço autoritário, forjado às margens da lei ou da abstração de uma ordem convencional que já não mais tem força, mas que ressurge como seu

---

<sup>114</sup> SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 1977, p. 16.

<sup>115</sup> Ibidem.

<sup>116</sup> Ibidem

paralelo no campo da desordem, também pelo princípio autoritário do poder acima de qualquer coisa.

Ora, em certa medida, os favelados também reportam à condição de homem livre. Essa “liberdade”, entretanto, é representada pela própria condição de excluídos que cria verdadeiros territórios livres, uma vez que constituídos fora dos espaços observáveis, regulamentados, e fora do alcance de seus benefícios, porém em contato com uma forma de poder. Mas, ao contrário de *Memórias de um Sargento de Milícias*, em CD não há mundo da ordem explícito dentro do espaço narrado. A ordem é uma abstração internalizada na idéia de religião ou na exclusão pacífica do mundo do trabalho. O limite tênue entre ordem e desordem ou a política do favor podem ser percebidos ainda na atuação daqueles que, sofrendo com a violência e o estigma da favela, usufruem das migalhas disponíveis do poder, ainda que do poder dos bandidos – como no caso dos roubos de caminhão de gás ou das “benfeitorias” estratégicas proporcionadas pelo tráfico. Porém, é na imagem ambígua de policiais e banidos que a dialética da ordem e da desordem se faz ainda mais explícita.

### ***Policiais e Bandidos***

Talvez, uma das referências mais óbvias da relação ordem e desordem esteja na figura recorrente do representante da lei (basta lembrar a imagem do Major Vidigal de *Memórias do Sargento de Milícias*, de casaca e de ceroulas) ou mais diretamente do policial (samango, volante, soldado amarelo) como aquele que, menos do que representante da lei (ordem), é representante do poder, quase sempre privado, já que os limites entre público e privado não se fazem muito claros e são parte da dialética da ordem e da desordem. Daí a constante presença do policial, como uma das faces da dialética da ordem e da desordem na representação da tênue linha que separa policiais, agentes do Estado, e bandidos. Em parte, também em CD a ordem que se beneficia da desordem aparece tanto na figura dos agentes de repressão como na intrínseca relação entre estrutura marginalizada e base

econômica. Nesse entremeio, está a população favelada e sem voz, porque sem posse e sem lei.

A exemplo disso, comparando a matéria narrada por José Lins do Rego, em *Fogo Morto*, à imagem construída daqueles que seriam os agentes da ordem, vemos que, tanto no romance de Rego quanto em CD, a polícia representa menos uma força de proteção do que de repressão e/ou violência. Dessa forma, o personagem de *Fogo Morto*, Mestre José Amaro (personagem que representa o trabalhador e também o agregado de um velho engenho, mas alguém com brio e orgulho), acredita que a única grandeza no mundo era a “do homem que não temia o governo” e que “dava dor de cabeça nos chefes de polícia, que matava soldados, que furava cercos, que tinha o poder de adivinhar os perigos”.<sup>117</sup> Em determinado momento, quem personifica essa imagem é o cangaceiro Antônio Silvino, que representa a força e a capacidade de revolta e a possibilidade de justiça.

O mestre estremeceu com a palavra do homem. O nome de Antônio Silvino exercia sobre ele um poder mágico. Era o seu vingador, a sua força indomável, acima de todos, fazendo medo aos grandes.<sup>118</sup>

Evidencia-se, no entanto, menos a força que o cangaceiro detém e mais o ambiente social que proporciona sua existência, pois Silvino exerce o papel de lei (de ordem, de justiça) onde ela não está disponível, sobretudo para os pobres, confirmando que é a própria lei (ou a ordem) que, na verdade, cria os bandidos. Assim, em CD, o poder de estabelecer a ordem também está explícito na imagem de “justiça” representada na ação dos bandidos.

No dia 27 de setembro, Miúdo e Pardalzinho ganharam a admiração dos moradores dos apartamentos pela festa realizada na praça. (...) / nos dias decorrentes, Miúdo e Pardalzinho tiveram a impressão de que todos os moradores os olhavam com gratidão pois não foram poucas as benfeitorias

---

<sup>117</sup> REGO, José Lins do. *Fogo Morto*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993, pp.69-70.

<sup>118</sup> Idem, p. 49.

promovidas pela dupla: acabaram com os roubos, assaltos, os estupros na favela, e agora davam doce.” (CD II, p. 272).

Tais benfeitorias, porém, quando existem, pressupõem o silêncio dos moradores conquistado pelo medo. Ou seja, revelam os princípios autoritários e personalistas do controle exercido. Miúdo, por exemplo, comprova o caráter personalista das regras impostas, uma vez que passa a descumpri-las quando não mais deseja fazê-lo e isso acaba gerando a guerra entre as quadrilhas.

Graciliano Ramos também aponta para o problema da dinâmica autoritária e vinculada à desordem representada na figura dos agentes do poder, como no caso do personagem Fabiano de *Vidas Secas* que, mesmo depois de ter sofrido com os desmandos do soldado amarelo, que acaba por levá-lo à prisão, não consegue se vingar do representante da ordem. No capítulo “O soldado amarelo”, numa situação sem testemunhas e evidenciando a enorme diferença física entre os dois indivíduos – situação obviamente mais propícia a Fabiano –, o personagem prefere não reagir, ainda que pudesse matar o tal soldado. Mas, como na *persona* do soldado amarelo está a imagem “perigosa” do Estado, pairando sobre toda a situação que ali se arma, Fabiano aquieta-se, afinal “governo e governo”<sup>119</sup>. Assim, para que o fim do soldado pudesse representar o fim de um problema maior, era preciso matar o “soldado amarelo e os que mandam nele”<sup>120</sup>

É importante notar que o que deveria representar a ordem, na mão de uma *persona*, mostra-se, na verdade, como a representação apenas do poder do indivíduo que a desordem ratifica; uma espécie de verticalização do poder, como veremos mais adiante. Isso pressupõe uma desordem estrutural e uma das faces de uma sociedade autoritária como a nossa. Também em CD, um dos personagens, que tenta matar um ex-policial, afirma que

---

<sup>119</sup> RAMOS, Graciliano. *Vidas Secas*. Rio, São Paulo: Record, 1998, p.107.

<sup>120</sup> Idem, p.111.

ex-policial era muito pior do que bandido, pois seus antigos amigos de farda sempre lhe dariam cobertura nas broncas em que se metesse. Não era bom ficar criando cobras para depois se picado. Resolveu eliminar o atravessador. (CDII, p. 84)

Ora, isso seria o Fabiano de *Vidas Secas*, agora já na cidade, que mata o “soldado amarelo” ou faz conchavos com ele para sobreviver. Os descendentes dos retirantes instalados nas favelas sabem que o poder existe, sabem que não podem contra ele, mas agora encontram brechas para explodir sua revolta traduzida em violência. Entretanto, se agora parece ser possível matar o soldado amarelo, ainda está muito distante o dia em que será possível matar “todos os que mandam nele”. Os termos dessa dialética, em tempos de CD, se modernizaram, a ordem é uma nova ordem, mais fantasmática, mais poderosa que o soldado amarelo: a ordem do capital globalizado. Sendo assim, Cidade de Deus ainda é o arcaico “mundo coberto de penas”<sup>121</sup>.

### ***Trabalhadores, otários e bandidos***

Para entender o espírito de aventura antes delimitado e o seu contrário, o espírito do trabalho, tomemos algumas das idéias de Sérgio Buarque de Holanda sobre alguns aspectos do nosso processo de formação, uma vez que a questão do bandido está intimamente relacionada à permanência de tipos que prevalecem entre os líderes tanto do cangaço quanto do tráfico, bem como da estrutura militar que representam, de uma ordem enviesada que se funda no medo.

Sérgio Buarque de Holanda, em *Raízes do Brasil*<sup>122</sup>, para detectar características fortes herdadas da colonização portuguesa e perpetuadas nas ações e ideologias dominantes (permanecendo ainda em um Brasil contemporâneo), bem como para entender o que representaram, na formação do caráter nacional,<sup>123</sup> as

---

<sup>121</sup> Cf. “O Mundo Coberto de Penas”. Em: RAMOS, op. cit., pp. 108-115.

<sup>122</sup> HOLANDA, Sérgio. *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991

<sup>123</sup> O termo “caráter nacional” é ambíguo e complexo como não poderia deixar de ser, e sobretudo é uma marca ideológica uma vez que não há “caráter nacional permanente” e sua duração está condicionada pela

características do povo lusitano em oposição a outras culturas, apresenta uma parte daquilo que constrói uma moral que ultrapassa a formação do bandido, mas que constitui a própria articulação interna das formas de poder percebidas no plano da realidade factual. Entre essas características estão o personalismo e o espírito de aventura submetidos à prática da cordialidade.

O mecanismo interpretativo adotado na análise de Sérgio Buarque de Holanda é o da teoria da verticalização ou horizontalização, sendo aquela a base do personalismo brasileiro em oposição ao individualismo atribuído aos povos anglo-saxônicos, que constitui, em contrapartida, a base da idéia de horizontalização. Segundo Holanda, o tipo que perpassa nossa formação estaria vinculado a um modelo de personalidade fundada na verticalização. Hélio Jaguaribe sintetiza assim esta oposição:

Povos como os anglo-saxônicos tendem a desenvolver uma idéia de individualidade e de privacidade que respeita o outro a partir do princípio de que as individualidades são reconhecidas horizontalmente. Desta forma a distinção reconhece o espaço individual e, para a preservação desse espaço, gera o reconhecimento dos demais dessa mesma privacidade. (...) A partir da consolidação de uma *privacy* interna, dotada de uma consistência própria, se passa ao reconhecimento da *privacy* dos demais e estas várias *privacies* se relacionam, horizontalmente, pelo contrato.<sup>124</sup>

Em contrapartida, em sociedades como a ibérica, o homem se sente com personalidade. A personalidade significa um perfil externo, não tanto uma *privacy* interna que há de se respeitar. É um espaço público que cada um tenta ocupar e essa ocupação de um espaço na sociedade gera um tipo de relação que, em lugar de horizontal, é verticalizante. Nessa forma de sociedade, as relações se estabelecem verticalmente, uma vez que a idéia de personalidade requer o reconhecimento do outro para sua validação e gera o sentido de obediência e comando, contrário à relação de contrato. Tende-se, portanto, a um personalismo de obediência e

---

História. Cf. Hélio Jaguaribe. “Raízes do Brasil e a transição para a sociedade de massas.” Em: MASCARENHAS, Sérgio. *Raízes e Perspectivas do Brasil*. Campinas: Papyrus, 1985.

<sup>124</sup> Em: MASCARENHAS, idem, p. 20.



comando, como na estrutura militar, enquanto, nas sociedades que se organizam horizontalmente, a tendência de estruturação se realizou melhor na idéia de empresa e sociedade contratual.<sup>125</sup>

Outro elemento apontado por Sérgio Buarque de Holanda é a diferença entre o que ele designa pelos tipos aventureiro e trabalhador, que não só constituem uma forma de lidar com o espaço, como também constroem uma moral específica para cada forma. Assim, o aventureiro

ignora as fronteiras. No mundo tudo se apresenta a ele em generosa amplitude e, onde quer que se erija um obstáculo a seus propósitos ambiciosos, sabe transformar esse obstáculo em trampolim. Vive dos espaços ilimitados, dos projetos vastos, dos horizontes distantes. [Já o trabalhador], ao contrário, é aquele que enxerga primeiro a dificuldade a vencer, não o triunfo a alcançar. O esforço lento, pouco compensador e persistente, que, no entanto, mede todas as possibilidades de desperdício e sabe tirar o máximo proveito do insignificante, tem sentido bem nítido para ele. Seu campo visual é naturalmente restrito. A parte, maior do que o todo.<sup>126</sup>

Deste modo, a moral relativa a essas duas concepções também será diferente, sendo, a do trabalhador, voltada para as ações que se anima a praticar, buscando a estabilidade e a segurança pessoal, enquanto a do aventureiro, à recompensa imediata e à “audácia, imprevidência, irresponsabilidade, instabilidade, vagabundagem – tudo enfim, quanto se relacione com a concepção ‘espaçosa’ do mundo característica desse tipo”<sup>127</sup>. Além disso, a disposição em obedecer e em mandar se fundem em excessiva centralização do poder e na obediência.

Em CD, percebemos que é o aventureiro que vai constituir o tipo que perpassa as histórias do banditismo. A moral da aventura, do personalismo guia as ações e, encontrando um meio social propício, distribui os ônus de suas atitudes. Não esquecendo que a idéia de verticalidade ou o estabelecimento de hierarquia

---

<sup>125</sup> É claro que nas sociedades identificadas pelo princípio do contrato e das relações horizontais também existem formas de diferenciação que criam hierarquias e exclusivismos como é o caso das irmandades e outras sociedades privadas entranhadas nessas sociedades, como esclarece Sérgio Buarque de Holanda.

<sup>126</sup> HOLANDA, op. cit., p.13.

<sup>127</sup> Ibidem

passa pelo filtro da cordialidade, em um primeiro momento. A cordialidade deve ser interpretada em seu sentido etimológico mesmo (de coração), da relação pessoal que não vê com bons olhos a lei, impessoal. Nesse sentido, a violência pode ser muito cordial.

No entanto, em CD, essa perspectiva só pode ser adotada em parte. Vemos, no romance, a passagem de uma violência cordial para uma violência tecnocrática. Do bandido-herói, um tipo de malandro, vemos o surgimento do assassino tecnocrata inserido no negócio-crime internacional. Desse bandido-herói fica a memória de um tempo, como no caso do personagem Passistinha (Salgueirinho), que é a representação de uma certa criminalidade diplomática, uma malandragem, que serve como ponto de junção da comunidade contra um inimigo comum, que não está entre os moradores da favela.

O personagem Passistinha (Salgueirinho), passista da Acadêmicos do Salgueiro, é provavelmente uma das últimas figuras que representam o bandido romântico, o “diplomata da pobreza”<sup>128</sup>.

Todos o [Passistinha] respeitavam, jamais iriam contra o melhor passista da escola de samba Acadêmicos do Salgueiro. Nunca levantariam a voz para o malandro mais conhecido nos morros cariocas. Atenderiam a qualquer pedido de Passistinha. Ficaram ali tomando cerveja. Na metade da tarde se portavam como grandes amigos: jogaram sinuca, porrinha e cantaram samba de partido-alto. (CDII p. 29)

Passistinha está todo o tempo procurando um acordo que de fato revele que a união entre os excluídos e sobretudo dos bandidos é uma solução. Em seu discurso revela-se o conhecimento de que a união entre estes mesmos excluídos pode se convergir em força contra os repressores. Porém, é na ausência de uma consciência política e na lógica do lucro pessoal que o discurso se funda, retirando portanto qualquer conjectura utópica. O personagem é também aquele que encaminha os bandidos para unirem-se contra o poder a que se opõem como a face do Estado

---

<sup>128</sup> Otto Maria Carpeaux apud Zenir Campos Reis, “O mundo do trabalho e seus avessos: a questão literária”. Em: BOSI, Alfredo. *Cultura Brasileira: temas e situações*. São Paulo: Ática, 1987.

repressor e autoritário, representado pelos policiais: “Se vocês ficar se arengando à toa, quem vai se dar bem é os homi. Tem pra todo mundo... Não quero meus amigo de rixa, não!” (CD II 29) Ou então: “Um [bicho-solto] tem que respeitar o outro. Cada um tem que sentir que o inimigo é a polícia, sabe qualé que é? Não quero meus amigo de rixa não”. (CD II p. 25). Mas a morte do malandro, na figura de Passistinha, é morte de uma época, de uma forma de país, uma vez que, o “malandro, diferentemente do bandido, rouba com ‘jeito’, invocando simpatia, empatia e laços humanos.”<sup>129</sup>

Já no caso de Inho, depois transformado em Zé Miúdo, o que há é a síntese do personalismo tecnocrático. A admiração que Inho sente pelo poder dos bandidos é referencial para a formação de sua personalidade:

Mentia para os amigos, numa tentativa de ganhar respeito, dizendo já ter mandado mais de dez pro inferno nos assaltos feitos sozinho. Admirava Inferninho, mas tinha adoração por Grande, bandido que mandava na favela Macedo Sobrinho. Se conseguisse chegar a ser igual a Inferninho, rapidinho ficaria igual a Grande: temido de todos e querido pelas mulheres. (CD II, p.51)

Temos a transformação da violência em parte das estratégias do negócio-crime:

[Miúdo] passou a comprar as drogas fiado e em grande quantidade na boca de Bé e não pagava, pedia-lhe dinheiro emprestado e também não pagava, com o intento de provocar brigas e poder matá-lo sem ficar mal com a rapaziada do conceito. Contudo, Bé não reclamava, ao contrário, tratava-o com respeito, fazendo Inho acreditar que o outro lhe tinha medo. (CD II, p. 180)

Vemos, nas estratégias do crime, uma outra face da constituição dos bandidos que é a transformação desses bichos-soltos, sem raiz e sem importância – e que sequer chegam perto do grau de humanização de Fabiano – no papel que de fato exercem: peças utilizáveis para uma estrutura criminosa cuja dimensão real não está disponível.

---

<sup>129</sup> DaMATTA, Roberto. *O que é o Brasil?*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004, p. 52.

Articula-se aqui a idéia do inútil utilizável desenvolvida por Walnice Galvão ao tratar da questão do jagunço. Em seu ensaio sobre *Grande Sertão: Veredas*<sup>130</sup>, Galvão trata da jagunçagem representada na obra estabelecendo um conceito quanto a essa camada que ela chama de o “inútil utilizável”. Para ela, o inútil utilizável configura “a categoria do jagunço, inútil para a produção e por isso mesmo utilizável pelo poder”.<sup>131</sup> Essa face do “inútil utilizável” revela a idéia de que o arcaico é uma face necessária ao “moderno”, assim como a desordem é uma face da ordem. Esses indivíduos colocados à margem, frutos dos processos de exclusão são incluídos de forma anômala, uma vez que o sistema os absorve exatamente por causa da exclusão. Pensando nessa inserção anômala, é interessante apontar, como analisa Wille Bolle<sup>132</sup>, que o romance de Guimarães Rosa é que resgata o sentido real do termo jagunço, mal interpretado pelo uso indevido, principalmente na obra de Euclides da Cunha. O jagunço, portanto, é aquele que, ao contrário do cangaceiro, está vinculado à propriedade privada pela via da desordem.

Mas, ainda segundo Bolle<sup>133</sup>, é a retórica o forte da obra de Guimarães Rosa. Isso em parte revela pelo discurso “mitificador” e “dissimulador” as estruturas de dominação de forma a produzir uma síntese totalizante do Brasil, como nas imagens do “mundo à revelia” ou do pacto com o diabo como o pacto social falso<sup>134</sup>. Ao que parece não é isso o que pretende o discurso de CD, uma vez que a narrativa não permite dar a ver os vários pontos que possibilitariam tal síntese. O quadro, portanto, é parcial, aperfeiçoando o distanciamento das formas de poder institucionais. Em CD as estruturas do poder são ausentes, ou aparecem de forma obscura, sem vínculos explícitos. É o caso já citado do empreiteiro que, durante a explosão da guerra aparece apenas no plano hipotético da “voz do povo”; essa, sim, uma

---

<sup>130</sup> GALVÃO, Walnice Nogueira. *As Formas do Falso. Um estudo sobre a ambigüidade no Grande Sertão: Veredas*. São Paulo: Perspectiva, 1972

<sup>131</sup> Galvão, idem, p. 20

<sup>132</sup> BOLLE, Willi. *Grandesertão.br*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2004. Parte desse ensaio esta disponível em meio eletrônico no endereço <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/anpocs00/gt17/00gt1722.doc>.

<sup>133</sup> Idem.

<sup>134</sup> Cf. BOLLE, idem.

simulação retórica que mimetiza as verdades não oficializadas, transformadas em indícios, hipóteses rapidamente diluídas, porque não passíveis de evidenciar os vínculos entre a situação do favelado e as organizações de poder da sociedade da “ordem”.

Corria o boato de que o empresário Luís Prateado havia mandado dezenas de armas para a quadrilha de Bonito, inclusive escopetas e metralhadoras. O povo dizia que o objetivo do empreiteiro era promover a guerra para, em conluio com o governo, remover a população da favela para outro local. Construiria ali residências de classe média, pois a região onde se situava a favela, entre a Barra da Tijuca e Jacarepaguá, se valorizara muito nos últimos anos, ninguém sabia se era verdade ou mentira o que se comentava. (CD II, p. 337)

Em um dado momento, vemos que o negócio-crime chega mesmo a permitir que os bandidos percebam, na desordem, o mesmo estágio de reificação do trabalho, uma vez que não conseguem mais usufruir dos benefícios da desordem e servem apenas como peças de uma estratégia do crime e do lucro.

Tigrinho, depois de muito conversar em particular com Borboletão, acabou convencendo-o a romper com Miúdo e Cabelo Calmo. Disse que esse negócio de só os dois [no caso Miúdo e Calmo] ganharem muito dinheiro sem se expor totalmente e o resto ter de ficar arriscando flagrante em assaltos e roubos estava errado, era judiaria. (CD II, p. 377)

Embora percebam parcialmente sua condição de “coisa”, os mecanismos mais profundos da organização do tráfico não estão postos na narrativa e essa ausência significa uma outra: a de uma visão/ representação ampla de uma questão social de muitas faces, em que a mais evidente não é a mais profunda – não é o tráfico-desordem-violência a causa, mas consequência de outras desordens ainda mais profundas e complexas. Isso não significa, no entanto, que parte dela não seja evidenciada, mas a própria clausura social e física dos personagens impede a noção espacial e social mais ampla da realidade em que estão inseridos.

Apesar disso, os bandidos repetem, especialmente na terceira parte que narra o crescimento do negócio-crime, a forma como essa desordem aparente encontra referência estrutural no formato de empresa, de maneira que os bandidos, contrariando uma idéia romântica, na qual estes representariam uma forma alternativa as forças de poder do sistema capitalista, na verdade são apenas o braço à margem da mesma ordem, reificados em grau máximo. Percebemos, então, o fato de que “trabalhar” muito e literalmente morrer para proteger o negócio alheio sem ter retorno deixa um dos bandidos menores indignado com um dos chefes, Sandro Cenoura:

– Essa porra de Cenoura mandar em tudo, as duas boca ser só dele, não tá certo, não! Morou? A gente perdeu irmão, primo nessa guerra aí, ajudamos ele a prender a boca do Miúdo, não deixamos ele perder a boca dele, morou, cumpádi? Tem que dar idéia pra ele... – disse Fernandes a dois parceiros das Últimas Triagens.

– E pior que ele não quer que ninguém bote boca aqui na área, morou? – enfatizou Farias (CD II, p. 384)

A partir da impossibilidade de lucro é que a “consciência”, ainda que restrita a interesses mais imediatos, se constitui. São empregados do crime, os otários da empresa-crime. Temos, portanto, o embate entre os dois tipos – trabalhador e bandido – como o embate entre duas formas de existir à margem. Essas formas articulam-se, por sua vez, num trânsito intrincado entre a ordem vigente e uma desordem entranhada nas relações sociais.

No espaço de clausura em que se encontram os personagens, não se realiza a tranquilidade necessária a uma base material e ideológica que valorize o trabalho ou a ordem aqui levantada. Isso se notabiliza ao longo da narrativa em que, de conquista em conquista, o que se deseja é o poder e não a estabilidade, uma vez que essa “estabilidade” representada pelo trabalho funciona apenas como alternativa para se “evitar a morte certa”. Assim, a idéia básica da estrutura vertical permanece, mas o suposto homem cordial, imagem vinculada ao “bom malandro”, se transfigura em um tecnocrata marginal.

Além disso, há, na vigência da sociedade do espetáculo<sup>135</sup>, o aspecto cruel da contemporaneidade auxiliando a construção mítica, que passa a uma construção imagética ou propaganda virtualizando e posteriormente efetivando o espaço de poder. Cria-se o mito ao contrário: em um episódio em que, pensando na morte de sua avó em um incêndio e que o “televisor mentiroso” afirma ser acidental, Inferninho crê que, se ela não tivesse morrido, poderia ser “otário de marmitta e o caralho.”(CDII, p.23). Nesse caso, o que existe é aparência dos fatos e essa fará parte da Grande História. Não à toa os vínculos históricos presentes na obra não constituem base para a percepção do mundo, pois, para eles, também a História é mais um dado do mundo aparente. O espetáculo, por sua vez, tem a função de estabelecer uma espécie de integração perversa. É o caso do assalto ao motel, que acaba com uma chacina causada pelo nervosismo dos ladrões e transforma-se “num feito notável, aumentando a autoridade dos bandidos e o terror que inspiram”<sup>136</sup>. Dessa maneira, “as piores desumanidades adquirem sinal positivo uma vez que alcancem sair na mídia, uma espécie de aliada para romper a barreira da exclusão social.”<sup>137</sup>

Mas esse possível estado social de “pseudo-inclusão” se transfigura em inclusão pelo medo, de modo que, em outro momento, ao construir a atuação dos personagens, o narrador afirma que:

os adolescentes utilizavam-se da fama negativa da favela onde haviam morado para intimidar os outros em caso de briga ou até mesmo nos jogos,

---

<sup>135</sup> Segundo Guy Debord, que cunhou o termo “sociedade do espetáculo”, “o espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens. (...). Considerado em sua totalidade, o espetáculo é ao mesmo tempo o resultado e o projeto do modo de produção existente. Não é um suplemento do mundo real (...). É o âmago do irrealismo da sociedade real. Sob todas as suas formas particulares – informação ou propaganda, publicidade ou consumo direto de divertimentos –, o espetáculo constitui o modelo atual da vida dominante na sociedade”(p. 14). “A primeira fase da dominação da economia sobre a vida social acarretou, no modo de definir toda realização humana, uma evidente degradação do *ser* para o *ter*. A fase atual, em que a vida social está totalmente tomada pelos resultados acumulados da economia, leva a um deslizamento generalizado do *ter* para o *parecer*, do qual todo ‘ter’ efetivo deve extrair seu prestígio imediato e sua função última.”(p. 18) “O espetáculo é o capital em grau de acumulação que se torna imagem” (p. 24). Em: *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

<sup>136</sup> SCHWARZ, “Cidade de Deus”. Em *Seqüências Brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 165.

<sup>137</sup> *Ibidem*

na pipa voada, na disputa de uma namorada. Quanto maior a periculosidade da favela de origem, melhor era para impor respeito, mas logo, logo, sabia-se quem eram os otários, malandros, vagabundos, trabalhadores, bandidos, viciados e considerados. (CD II, p. 32)

É interessante comparar a questão da mercadoria aos bens que distinguem os bandidos de CD dos outros pobres. Há que se lembrar que, se no sertão o que fazia a vez de diferenciação, e, de certo modo, de distinção entre os sertanejos era a disponibilidade de alimento, sobretudo no período de secas<sup>138</sup>, agora, quando o alimento e está mais disponível (ainda que pela via do roubo), é a mercadoria que se torna o elemento diferenciador. Além disso, mesmo o alimento deixou de ser visto e consumido na perspectiva de produto de primeira necessidade para figurar na categoria de mercadoria e de espetáculo: um pacote de salgadinho ou um sanduíche de fast-food se tornaram objeto de desejo e ocupam o lugar de alimentos cuja composição é, de fato, nutritiva. Na sociedade do espetáculo, até a fome é espetacularizada.

O trabalho, por sua vez, quando não vem representado pelo subemprego, vem, enviesado, numa espécie de binômio de paz e comando que só o acúmulo do capital poderia proporcionar. Esse não é o caso do trabalho disponível a esses indivíduos, de maneira que mesmo a entrada para a ordem, por meio do acúmulo, vem pela via da desordem, única disponível. Então, Inferninho pretende roubar o suficiente para poder “montar um comércio grande com um monte de empregado trabalhando e ele só contando dinheiro dando as ordens”(CDII, p. 78). Vê-se que o modelo de inclusão é sempre pela via do comando. Não há etapas intermediárias vigorando em um ideário de inclusão pela possibilidade real da estrutura social, uma vez que não se democratizam os meios de inclusão e, muito menos, se delineia no horizonte indicação de mudanças concretas na organização das estruturas sociais.

---

<sup>138</sup> Basta lembrar, por exemplo, dos banquetes de *Grande Sertão: Veredas* ou mesmo da caracterização da fartura no sertão de Zé Lins do Rego, cujo caráter de diferenciação não era centralizado nos aspectos físicos da casa dos senhores de engenho, mas na produção de alimentos, na fartura da terra. Desse modo, também é sabido que entre outras coisas que faziam os jovens entrarem para o cangaço, estava a possibilidade de fugir da fome, pois, ainda que fosse por meio da imposição pelas armas, os cangaceiros conseguiam sempre provimentos.



O discurso do trabalho, portanto, está vinculado à falta de perspectiva e desvinculado de uma inserção direta e efetiva no mercado de consumo que cria suas identidades e a respeitabilidade pelo fetiche da mercadoria<sup>139</sup>. Isso ocorre porque as estratégias de sobrevivência mais comuns na periferia são a criminalidade (uma das formas de expressão da violência), o trabalho (que também, em uma sociedade sem direitos horizontalizados, exerce outra face da violência) ou, ainda, o êxito pessoal.

Os personagens, no entanto, notabilizam-se pelo êxito individual, tanto pela representação mais direta da moral do aventureiro, no caso dos bandidos, pois só quem ganha na guerra das gangues sobrevive e comanda, como no caso de Miúdo; quanto na imagem subsumida do trabalho, como no caso emblemático de Busca-pé que sai da favela e do crime também pelas vias individuais, pelo mérito pessoal, tornando-se fotógrafo por sua própria vontade e “força” e não por razões estruturais mais amplas que permitam socialmente esta mudança. Mais tarde sabemos que Busca-pé se tornou líder comunitário, e mais nada.

### ***O trabalho e a impossibilidade de prazer.***

Esse espaço de clausura faz perceber as restrições para o usufruto dos bens da modernidade a que estão sujeitos os pobres. Revela ainda as impossibilidades reais vinculadas ao mundo do trabalho percebidas naquilo que de fato representa: exclusão e subserviência. Não há como atingir os ideais hedonistas deste tempo cultivando uma moral do trabalho que não encontra respaldo nos reais resultados do

---

<sup>139</sup> “A produção de mercadorias constitui-se numa relação social entre produtores, o que não deixa de implicar relativização em quantidade e tipo de trabalho, mas em equivalência mútua enquanto ao valor. O fetiche deriva assim, resumido, do fato de que, de permeio com um certo caráter enigmático, fantasmagórico, ou, de segredo, as relações eminentemente sociais entre (pessoas) produtoras, na gênese e circulação de seus produtos, assumem um aspecto de relações entre coisas, ou, algo simultaneamente, entre pessoas e coisas. ‘Marx, contudo, apressa-se a assinalar que essa aparência das relações entre coisa não é falsa. Ela existe, mas oculta a relação entre os produtores: ‘as relações ligam o trabalho de um indivíduo com o trabalho dos outros aparecem, não como relações sociais diretas entre indivíduos em seu trabalho, mas como o que realmente são: relação entre materiais entre pessoas e relações entre coisas’”[Em: NEPOMUCENO, André Matias. *Retrato em movimento. Crítica cultural e dialética no Brasil: uma abordagem da obra de Roberto Schwarz*. Tese (doutorado) - Universidade de Brasília, Departamento de Teoria Literária e Literaturas, 2006, p. 14. A citação interna é do *Dicionário do Pensamento Marxista* (BOTTOMORE, Rio de Janeiro:Zahar, 2001, p. 150)].

labor. Alienados na estrutura do tráfico, refugiados na religião, outra face da alienação, ou mesmo no espaço do trabalho, todos os personagens pertencem ao mesmo quadro de apartação social e de transformação, pela generalização, das chamadas “reservas do mercado do trabalho” em “reservas do mercado do crime”.

É interessante comparar a questão da mercadoria aos bens que distinguem os bandidos de CD dos outros pobres. Lembremos que, se no sertão o que fazia diferença era a comida<sup>140</sup>, agora, quando o alimento é mais disponível (ainda que pela via do roubo) é a mercadoria que se torna o elemento diferenciador.

O trabalho não possibilita o acesso aos bens de consumo que criam uma capa de distinção. Somos então expostos à imagem fantasmagórica da mercadoria que se põe como milagre e redenção. Isso revela outro aspecto do sistema do qual não conseguem fugir os bandidos: um estágio de regressão que é parte do alto grau de evolução do próprio sistema. Assim, a massa empobrecida, paradoxalmente em plena era de extremo acúmulo de riqueza, representa o extremo da pauperização que passa aos níveis de regressão social nos quais o trabalho serve apenas para a sobrevivência. Nessa lógica perversa, não à toa, o trabalho torna-se um “desvalor” e um contraponto ao prazer concentrado na idéia da mercadoria e seu valor simbólico.

O legal era comprar as marcas esportivas, mas eram muito caras, e, talvez por isso, as mais bonitas. Sonhavam com riqueza, e a riqueza era morar na beira da praia, ter samambaia na sala, vestir-se de grifes e ter um carro com vidro Ray-ban, pneus tala larga – sem faltar o cadrom pra a máquina ficar com barulho responsão –, ter um cachorro da raça para passear na praia pela manhã e à tarde, comprar logo de uma vez uns três quilos de maconha pra não precisa ficar indo à boca-de-fumo toda hora. Se fossem ricos, só comprariam skates importados, bicicletas Caloi 10 e relógios à prova d’água, dançariam nas melhores pistas e só comeriam mulheres gostosas. (CD II, p. 153)

---

<sup>140</sup> O uso da imagem dos banquetes é muito forte na vida dos jagunços de Guimarães Rosa em *Grande Sertão: Veredas*, por exemplo. E mesmo na caracterização da fartura no sertão de Zé Lins do Rego não se encontra centralizada nos aspectos físicos da casa dos senhores de engenho, mas na produção de alimentos, na fartura da terra.

Nessa contraposição, o mundo do prazer e o mundo do trabalho constroem a imagem do trabalhador como serviçal, tipificando também, a um só tempo, não só esse contraponto, como um *ethos* masculino<sup>141</sup> do mundo personalista dos bandidos :

(...) Buzunga torcia pra vender logo os cinco papelotes e as dez trouxinhas que restavam e ir direto para o motel com a mulher, onde gastaria todo o dinheiro, porque lá sim que é bom de se gastar dinheiro, coisa boa, muito boa: era só telefonar que o babaca do garçom trazia batata frita e uma cerveja gelada. Nunca seria um garçom, eles mais parecem empregada de madame (CD II, p.330)

É, na verdade, a mercadoria, ou a sedução da mercadoria, o discurso possível, discurso esse delimitado pela aura do poder<sup>142</sup>, especialmente por se formalizar numa sociedade de consumo já instalada no país. Contrariado uma perspectiva na qual a desordem sugere um confronto com as estruturas profundas da organização social, a estrutura da desordem definida no romance toma a forma de um exército-empresa com seus comandados que, pelo princípio da horizontalização, é garantido pela violência e omissão. Essa “cooptação” se faz também porque o que existe é o tempo presente, feito de cada instante que deve ser vivido como se fosse o último, sem qualquer outra referência, além do “hiperconsumismo”.<sup>143</sup> Assim vemos a constante de expressões como “para sempre” representado o sentido de “agora” e “nunca mais”.: “A geladeira, calçada por umas pedras, estrebuchou, depois silenciou para sempre.” (CD II, p.67), “A chuva parou para sempre” (CD II, p. 59), ou num prenúncio trágico na imagem da natureza, recorrente no romance, “e veio uma chuva de pingos grossos (...) parecia querer, daquela hora em diante, encharcar o percursos

---

<sup>141</sup> Neste trabalho não tratarei da questão do *ethos* masculino que faz parte das narrativas do banditismo, por se tratar de matéria que exige uma análise mais específica e que no conjunto deste trabalho não seria possível de ser feita, mas ele está representado não só na necessidade de conquista do espaço e de imposição do poder, como nas relações homem/ mulher. Aliás, a forma como as mulheres são trabalhadas no romance indica a incorporação discursiva do *ethos* masculino também pelo narrador.

<sup>142</sup> Há alguns episódios de traficantes ou soldados do tráfico que pensam na possibilidade de futuro, em casar e ter vida comum, vida de “otário”, o futuro que ora aparece como aquilo que só é possível em uma vida imaginária, longe do tráfico, ora como o acúmulo de bens – a partir do próprio tráfico- que permitiria a vida confortável longe do trabalho e do crime.

<sup>143</sup> RIBEIRO, Ana Maria Motta & IULIANELLI, Jorge Atílio S. *Narcotráfico e violência no campo*. Rio de Janeiro: DP & A, 2000, p. 82.

do tempo para sempre, de tão forte que era.” (CD II, p. 375) O tempo presente é uma ameaça de ausência de futuro. O romance de Lins, no conjunto dos romances que tratando de um problema dos espaços urbanos ressalta “o encolhimento do passado”<sup>144</sup> de maneira que os personagens vivem e um “presente vazio”.

Dado o encolhimento do futuro e a vontade pelo prazer, a saída criminosa é a entrada possível para a sociedade de consumo já instalada no país. Nela, o jovem é estimulado a consumir e a construir sua personalidade pelo que veste, pelo que tem, o que torna a pobreza ainda mais humilhante.<sup>145</sup> Inho, portanto, personifica a imagem da revolta pelo crime causada pelas impossibilidades sociais de ter prazer a não ser pela instituição do modelo do consumo. Ele ainda tenta entrar para o mundo do trabalho, mas esbarra na forte presença do contraponto ao acúmulo a que está exposto e, ao mesmo tempo, privado de usufruir. A revolta se dá, portanto, não como uma evidência de questões sociais a mudar, mas se expõe pelo desejo de poder e de posse da mercadoria que cria seus códigos e insere os indivíduos em um mundo simbólico vedado aos pobres.

É bem verdade que nas primeiras horas de engraxate, no largo de São Francisco, Inho tentou enveredar na profissão. Numa segunda-feira ensolarada, foi (...) ganhar a vida dando brilho nos sapatos dos branqueiros engravatados do centro da cidade. O primeiro freguês foi olhado duramente pelo menino durante o tempo em que ficou na cadeira. O ódio da pobreza, as marcas da pobreza, o silêncio da pobreza e suas hipérboles eram jogados através das retinas na face do engraxando. É certo que tentou: deu um brilho caprichado nos três pares de sapatos que escovou. O quarto foi subitamente puxado da cadeira, levou um soco na nuca e teve os sapatos, dinheiro, cordão, pulseira e relógio roubados.” (CD II, p.158)

A contradição entre engraxados e engraxate interessa particularmente por ser um momento de transição. A figura do engraxate na posição de submissão, não só social mas física, ilustrando o sapato de um “ilustrado”. O ato de lustrar, como ambigüidade e como arma, aponta a contradição que se transforma, numa gradação

---

<sup>144</sup> Fernando Cerizara Gil. Apud Bastos *Literatura e Colonialismo: rotas de navegação e comércio no fantástico de Mutilo Rubião*. Brasília: EdUnB, 2001, p. 60.

<sup>145</sup> ZALUAR, Alba. *Condomínio do Diabo*. Rio de Janeiro: UFRJ/Revan, 1994, p. 60.

representando os estágios da revolta – “O ódio da pobreza, as marcas da pobreza, o silêncio da pobreza e suas hipérboles eram jogados através das retinas na face do engraxando”(Idem). Essa revolta, em vez de iluminar a condição do engraxate pelo contraponto com a imagem de opressão do engraxado, apresenta um limite para a reação e a mudança estrutural, pois esbarra no gatilho da mercadoria; gatilho falso, porque também se põe em lugar de um milagre de inclusão, pelo símbolo que ele representa.

Os três personagens-título expõem, em momentos cruciais de sua transformação, a impossibilidade de realização pessoal de poder e respeito pelo mundo do trabalho. Assim como acontece com Inho, Inferninho também expõe, no momento de transição para o crime, a impossibilidade de respeito e inclusão pelo mundo do trabalho:

Inferninho resolveu que não andaria mais duro. Trabalhar que nem escravo, jamais; sem essa de ficar comendo de marmita, receber ordens dos branquelos, ficar sempre com o serviço pesado sem chance de subir na vida, acordar cedão para pegar no batente e ganhar merreca. (CDII, p. 43)

A categoria do trabalhador-otário é, a um só tempo, o termo ambíguo que sintetiza as impossibilidades de inclusão expostas pelo mundo da ordem e pelo mundo do trabalho – pelo menos o tipo de trabalho que está disponível à maioria da população das favelas.

### ***Bandidos Revolucionários?***

Se a via do trabalho não traz uma recompensa, a possibilidade de uma revolução de natureza popular, que possa mudar o eixo das representações, parece uma distância intransponível, uma vez que a desestruturação social, que enjaula ainda mais a população, não conseguiria construir um proletário politicamente forte para combatê-la. Aliás, nem há proletariado tradicionalmente constituído.

Ainda na primeira parte da obra, e depois durante o período da guerra já na terceira parte, há uma micro-representação das relações sociais de alienação que se estabeleceram entre as classes populares no processo de urbanização brasileiro e da impossibilidade real dessas mesmas classes se organizarem no espaço urbano.

Nesse trecho, a mãe de Inho procura desesperadamente uma forma de afastar o filho das ruas e da criminalidade. Depois de não conseguir levá-lo à escola, pois a patroa lhe negara “jogando-lhe na cara que já havia sido muito generosa em deixá-lo viver em sua casa”, a mãe, impossibilitada de acompanhar o filho e controlar suas saídas para evitar trabalhos como o de “avião de malandro”, procura fazer uma cadeira de engraxate para que, com o dinheiro “honesto”, fruto de um trabalho também “honesto”, não precise trabalhar para os traficantes. Não tendo condições financeiras para tanto, acaba, por recomendação de vizinhos, indo à carpintaria de Luis Cândido (João Batista)<sup>146</sup>, conhecido “barateiro” que resolve dar a cadeira para o rapaz, mas antes discursa sobre o poder do proletariado e as possibilidades da luta armada e de mudança social contra as mazelas das classes dominantes, dizendo:

-Minha senhora, fique sabendo que eu não sou bondoso, muito menos acredito em Deus. Eu sou é marxista-leninista. Acredito na força do povo, no movimento de base, na organização do proletariado, e vou mais longe, eu acredito na luta armada! Acredito numa ideologia e não no Deus da Igreja católica, que é usado para acalmar o povo, fazer o trabalhador de cordeiro. Aposto que essa patroa da comadre da senhora aí é católica, mas por que ela não deixava a sua comadre levar o menino na escola? Por que não ajudar direitinho conforma a senhora mesmo disse aí? A senhora tem que ser marxista-leninista, ajudar a conscientizar esse povo pra gente tomar o poder...a senhora não vê o que fizeram com a gente? Colocaram nós aqui nesse fim de mundo, nessas casinhas de cachorro... Essa rede de esgoto malfeita que já ta dando entupimento, não tem ônibus, não tem um hospital, não tem nada...nada. Tem é cobra subindo pelo ralo, lacrais e ratos passeando pelo telhado. Temos que nos organizar!(CD II, p. 157 e CD I, p. 185)

---

<sup>146</sup> Na primeira versão ele é um marceneiro.

O trecho termina com uma impressão de não-diálogo, pois a mãe ainda mantém a sensação de que aquilo teria uma explicação religiosa. O carpinteiro não consegue que seu discurso tenha uma decodificação adequada já que ela “não sabia o que era *machista-leninista*<sup>147</sup> ou proletariado”(CDII, p.158) e o resultado dessa ausência gera o que mais tarde vai ser o reflexo da violência, já que Inho torna-se traficante e começa sua vida no crime<sup>148</sup> até se tornar Zé Miúdo, chefe do tráfico. Mas, além disso, essa é uma demonstração de uma microestrutura de um complexo emaranhado de sistemas e vivências que não conseguem expressão fora do espaço de repressão e aprisionamento social. Esse trecho dá a exata dimensão de como essas classes alijadas do poder são agora reflexo de uma possibilidade muito remota de real mudança estrutural, mas que ainda se mantém como mito.

É interessante notar que o significado não captado pela mãe só pode ter esse efeito no plano da escrita, o que, no caso, não foi o canal de troca lingüística. Talvez forçando buscar um sentido para essa “escolha” de Paulo Lins<sup>149</sup>, seria pertinente pensar que a ausência da leitura e da escrita para essa camada da população, da qual a mãe de Inho/Zé Miúdo faz parte, é metaforizada na imagem de não letramento e incomunicabilidade. Se esse foi o motivo da escolha, ratifica-se a imagem da escolarização como única forma de inclusão.

Esse episódio emblemático contribui, principalmente, para compreender como o discurso político torna-se incompreensível, uma vez que não-palpável, sendo tragado pelo “discurso” sedutor da mercadoria e do poder por meio do paralelo logicamente traçado pelos jovens da favela que não se querem “trabalhadores” (os “otários-escravos”), já que idéia de trabalho sempre aparece como sentido de exploração e desvinculada de uma possibilidade de consumo real. Dessa forma, a tônica da inserção social se dá pela via da sociedade de consumo já instalado no país.

---

<sup>147</sup> Grifo meu.

<sup>148</sup> A partir dos trabalhos com a cadeira de engraxate que Inho começa a comparar sua vida à dos “engraxados” e, revoltado com essa situação, principia o ciclo de assaltos.

<sup>149</sup> Digo “escolha” porque Paulo Lins era estudante de Letras provavelmente teria noções de funcionamento da língua que impedissem um “despercebido equívoco” lingüístico em meio a tanta referencialidade na obra.

Mais à frente quando a guerra está em seu auge e o mesmo Miúdo é agora um chefe de tráfico, Luis Cândido reaparece. Sua fala, dessa vez, faz ainda mais explícito o grau de alienação de seu discurso político. Sem perceber as mediações, a própria materialidade dos fatos, Luís reafirma o caráter revolucionário da guerra:

Até Luís Cândido, o carpinteiro que um dia fizera uma cadeira de engraxate pra Zé Miúdo a pedido de sua mãe, socialista de primeira hora, em nome de seus princípios marxista-leninistas achava que tudo não passava de conspiração da classe dominante e do capitalismo selvagem contra os pobres e oprimidos. Em sua luta diária para derrubar essas forças à frente do Conselho de Moradores da Cidade de Deus, ensinava que o povo unido jamais será vencido. (CD II, p. 337)

Percebemos na articulação artilosa entre o extremo da pobreza e o extremo da despolitização a impossibilidade de mudança social, mas, ironicamente, essa mesma impossibilidade recria a imagem revolucionária do bandido. E voltando à idéia de uma moral do trabalho, mas agora relacionada à idéia de mudanças estruturais, Sérgio Buarque de Holanda afirma que “também se compreende que a carência dessa moral do trabalho se ajustasse bem a uma reduzida capacidade de organização social”<sup>150</sup>. Desse modo, ironicamente, a sociedade que usou da repressão mais cruel a fim de *apolitizar* ou *despolitizar* a comunidade dos pobres, “para aliená-la dos seus direitos e do caminho da luta contra as causas de sua opressão e de sua pobreza, recebe agora uma terrível lição: verifica que nada mais fez com aqueles mesmos ‘humildes’, com os quais convivia ‘cordialmente’ do que empurrá-los para o terreno da violência anti-social”.<sup>151</sup> Assim, estes mesmos marginalizados passam de reservas do “mundo do trabalho” a “reservas do mundo do crime” e, também, das “classes laboriosas” para as “classes perigosas” sem, no entanto, que se encontre, por meio desse trânsito histórico, político, social e estético, uma saída concreta para o Brasil e a literatura como problemas. O único caminho de fato aberto é o da barbárie.

---

<sup>150</sup> HOLANDA, op. cit, p. 10.

<sup>151</sup> GUIMARÃES, op. cit, p.197.



## ***Trabalho e educação***

Entre os dois mundos, o da ordem e o da desordem, também a educação aparece como uma forma de “inclusão” enviesada. Ora ela representa algo inútil, ora é uma forma, tal qual o trabalho, de revelar uma possibilidade, sempre no passado, de poder fugir à “morte certa”.

Entretanto, é na divisão entre os dois personagens que costuram toda a narrativa, Busca-pé e Miúdo, que se diferencia a perspectiva de trabalho e educação como saída para e do mundo do crime. Vale lembrar que os dois são os únicos cuja infância é narrada no tempo presente da narrativa<sup>152</sup>, o que contribui para a idéia de serem estes dois personagens os fios condutores da narrativa e da representação das possibilidades de vida na favela. Ambas pelo viés do êxito pessoal, levado pelas “circunstâncias”.

Simbolicamente, à proporção que Busca-pé vai se aproximando do mundo letrado, ainda que essa entrada não seja explícita – “Todo mundo que anda com ele é de faculdade. Se amarra nessa onda de política” (CD II, p. 299) – ou do mundo do trabalho<sup>153</sup>, ele também vai sumindo da narrativa até virar apenas uma nota de três linhas, na última parte:

Busca-pé, depois de militar vários anos no Conselho de Moradores, casou e mudou, conseguiu se estabelecer como fotógrafo, mas volta e meia retornava à favela para visitar a mãe e rever os amigos. (CD II, p. 398)

Zé Miúdo, ao contrário, toma uma proporção maior à medida que a violência cresce. Mas é quando Miúdo aprende a ler, “– *P* com *i* dá *pi*, *p* com *a* dá *pa*, *pi*-*pa*, *pipa*, porra! *Pipa*! – soletrava Miúdo ao lado da mulher de seu novo parceiro de

---

<sup>152</sup> Cf. MATA, op. cit.

<sup>153</sup> Busca-pé é um dos poucos personagens que aparecem relacionados ao mundo do trabalho. No caso dele há vários episódios que mostram seu trânsito pelo mundo da ordem e da inserção pelo mundo do trabalho, tanto pela via formal, quanto informal.

Realengo” (CDII, p. 396), que comprovamos pela mudança da linguagem utilizada para representar o pensamento do personagem – agora pela voz não claramente envolvida do narrador –, o fator letramento como inclusão:

Agora realizava o sonho que tomara conta dele na cadeia, pois tinha sempre que pedir a alguém para ler as cartas que recebia e isso poderia ser perigoso, corria o risco de alguém descobrir algo a seu respeito. Já sabia assinar o nome, e, se encontrasse o tal doutor Violeta, que resolvia qualquer problema, poderia ter identidade e talão de cheque, coisa que também sempre sonhara ter. (CD II, p. 396)

Em parte o personagem-símbolo Busca-pé, uma espécie de *alter ego* de Paulo Lins, revela, não só pela propensão para o bem, um indivíduo que não se encaixa no protótipo do favelado. Vemos um personagem “estranho”, tudo nele se diferencia. Busca-pé é, em parte, “estrangeiro” naquele espaço. Gosta de MPB, rock, quer ser fotógrafo e é apresentado ao longo da narrativa como aquele cujos códigos culturais são mais vinculados aos critérios externos à favela e ao mundo do crime. Além disso, Busca-pé tem uma infância que o diferencia de todos os outros personagens e mais se assemelha à infância projetada como normal. Não sofre nenhuma grande perda, como acontece com Inho/Zé Miúdo e outros personagens. Em alguns momentos essa infância comum é apresentada na montagem, recurso muito utilizado, de elementos do quadro de infância.

Batman era um super-herói terráqueo, tinha de torcer por ele. Super-Homem era o mais forte de todos os super-heróis, mas se National Kid quisesse o derrubava mole, mole, pois o raio de sua pistola tinha criptonita e o caralho. Aquele tal de doutor Smith dos Perdidos no espaço é a maior bichona. Se aparecesse uma mulher gostosona, peladinha, aqui no bosque, o que você faria? Tudo o que falar tu fala guei. Carro guei, casa guei, rua guei, jaca guei. Se fizer um buraco e cavar, cavar, cavar, cavar, vai sair lá na China. (...) Pense num número, multiplica por dois, bota mais quatro, divide por dois, tira o número que você pensou. Deu dois.

Ficaram ali até o cair da noite. Na semana seguinte as aulas recomeçaram. (CDII pp. 82-83)

Mas é pela via do trabalho que descobrimos o nome oficial de Busca-pé, nos sonhos de inclusão de seu pai que, invariavelmente, viria pelo acúmulo vedado aos mais pobres:

Seu Braga não ponderou; tudo o que o filho pedia, ele fazia, não por ser um pai condescendente com os filhos, mas por ver nele o protótipo de um empresário bem-sucedido, e, sendo assim, teria muito dinheiro, dinheiro que nunca soubera como conseguir. Esse fato não impedia o pai de ser sensível e nem de amar Álvaro com toda a sua força. O filho seria aquilo que ele não foi, e, para isso, o ajudaria ao máximo. (CD II, p. 249)

Desse modo, mesmo as vias do trabalho e da educação, postas como solução são feitas de maneira a evidenciar o aspecto individual da mudança social. Nem uma nem outra são de fato sistemas de inclusão e, quando apresentam resultado positivo, ele vem pelo acaso da propensão dos indivíduos para o bem.

Como vimos até agora, o que se procurou fazer com essa análise das ligações entre bandidos rurais e urbanos, ordem e desordem, personalismo em contraponto como mundo do trabalho foi menos uma busca pelas semelhanças entre as formas de articulação do banditismo do que de se tentar compreender como esses vínculos se dão. Assim, o enfoque na reprodução de processos históricos que geram tais semelhanças permite ver o arcaico e o moderno como a marca desses processos que se perpetuam, mas que são historicamente condicionados.

E, aprofundando as ligações entre arcaico e moderno e, propriamente da literatura regionalista e o romance urbano de CD, passemos a uma breve análise do regionalismo para tentar compreender o que essa permanência do arcaico na obra de Lins diz a respeito da reprodução desses mesmos processos históricos e estéticos.

## FORMA REGIONALISTA E ATRASO SOCIAL: UMA INCÔMODA PERMANÊNCIA

*Na moral, na moral, na vida tudo é  
uma questão de linguagem  
(Pardalzinho, em Cidade de Deus)*

Tratar do regionalismo na literatura contemporânea pode soar como uma atitude crítica perigosa e anacrônica, sobretudo quando se trata de uma literatura cujo lócus de ação é urbano. Para entender a razão dessa abordagem para a linha condutora deste estudo, é preciso fazer um breve levantamento do que se convencionou chamar de literatura regionalista e da relação entre essa literatura regionalista e o regionalismo presente em CD.

Essa discussão, entretanto, passa pela inevitável relação entre a idéia de localismo e de cosmopolitismo que, compondo um movimento dialético, está no centro das questões relacionadas à idéia de uma convivência entre o mais arcaico e o mais moderno em nossa literatura. Segundo Candido, pode-se chamar de dialético o processo pelo qual se desenvolveram a literatura e o país, divididos entre duas tendências, localismo e cosmopolitismo, que se constituíram pela integração da “experiência literária e espiritual, por meio da tensão entre o dado local”<sup>154</sup> e “os moldes herdados da tradição européia”<sup>155</sup>. Essa integração é dialética, pois esses moldes foram os que nos serviram para, a partir de um meio letrado, representar a realidade local que, ao contrário de outros países na própria América Latina, não tinha uma forma escrita que se configurasse como representação literária particular.

Nossa literatura é, portanto, periférica já que subsidiária de uma forma literária de origem européia, em uma língua européia que, por isso, seria central,

---

<sup>154</sup> CANDIDO, Antonio, “Literatura e sociedade”, op. cit. 132.

<sup>155</sup> Ibidem.

uma vez que nos serve de modelo. O termo, portanto, não deve ser visto como algo que torna nossa literatura necessariamente menor, mas sem dúvida periférica. Essa terminologia atende aos pressupostos deste estudo, uma vez que, em CD, configura-se a periferia como temática cujos elementos constitutivos estão vinculados às marcas estéticas da formação da literatura brasileira no seu percurso de representação da realidade nacional por meio das matrizes estéticas européias e colonizadoras que foram, por sua vez, modificadas e adaptadas pelas circunstâncias particulares da matéria local. O termo *periférico* supõe, então, a profunda relação entre estética e política, entre forma literária e processo social, que, entre nós, foi produzida em relação de descompasso que, paradoxalmente, essa mesma articulação forma/ conteúdo ajudou a reproduzir.

Dentro dessa tensão dialética entre forma literária e matéria narrada, constroem-se os mecanismos que pressupõem uma tentativa de superação de um estado histórico de atraso. Essa tentativa de superação do atraso revela tensões especialmente quanto ao papel de um tipo de intelectual brasileiro que, em contato com as últimas novidades estéticas construídas em países centrais, associadas a outras realidades sócio-históricas, deve lidar com uma matéria que foge ao encaixe simples da forma.

É curioso pensar que retomar a temática do regionalismo<sup>156</sup> em tempos de predomínio de uma literatura evidentemente cosmopolita revele, senão uma aparente incoerência para quem o cosmopolitismo está à mão, uma referência mais direta de uma não superação, ou “sublimação”<sup>157</sup>, dos dilemas derivados da relação entre local e geral. Ou ainda, parafraseando em parte uma pergunta de Antonio Candido<sup>158</sup>, não seria esse momento de uma espécie de volta de formas específicas de regionalismo o momento mesmo de um certo cosmopolitismo que convém ultrapassar rapidamente? Ou ainda, essa literatura cosmopolita consegue, a despeito

---

<sup>156</sup> Além da abordagem que será tomada para a idéia de regionalismo relacionada a CD, convém lembrar de outros autores recentes cuja obra se vincula inclusive a uma idéia de regionalismo como no caso do Milton Hatoun ou Raduan Nassar.

<sup>157</sup> CANDIDO, Idem, p. 154.

<sup>158</sup> A pergunta em questão refere-se aos parnasianos. (Idem, p. 154).

do grande processo de urbanização, dar conta das extremas contradições que esse mesmo processo representa e que se perpetuam como uma continuidade do atraso, antes representado pela imagem do sertão, que também era uma representação política?

Sem ter a pretensão de responder a todas essas questões e contrariando um certo imediatismo universalista, sabemos que entre os autores brasileiros considerados “regionalistas” estão desde Graciliano Ramos e Monteiro Lobato a Guimarães Rosa e Érico Veríssimo, ou seja, de Norte a Sul, basicamente o grosso da produção literária nacional é também considerado parte do legado regionalista. E, se levarmos em conta a dialética local/ cosmopolita de que nossa literatura é processo inevitável, o termo torna-se quase redundante, embora preciso, pois toda nossa literatura pode ser considerada regionalista, uma vez que sempre há um “aqui” da produção literária. Logo, a terminologia assim tomada pode neutralizar o sentido de “regionalismo”, já que, em última instância, toda nossa literatura é regionalista.

No entanto, o recorte que faço para a análise do romance CD vem exatamente num momento em que, como já afirmei, a idéia do termo “literatura regional” é apontada como anacrônica pelos estudos literários (assim como vimos com a idéia de “banditismo social”). O termo, para este estudo, deve ser definido a partir da perspectiva estabelecida por Antonio Candido<sup>159</sup> de regionalismo como permanência e consciência do atraso, além da realização e continuidade dessa perspectiva na literatura brasileira contemporânea, que discuto logo em seguida.

Falar de literatura regional é antes falar de um espaço dominante. Esse espaço que outrora foi o sertão, o interior do Brasil, agora, em CD, é a periferia da cidade e sua contradição socioespacial, cuja representação conflituosa se mostra tanto na construção dos personagens, seu trânsito no espaço propriamente – moldando a estrutura narrativa –, como nos aspectos lingüísticos. Ademais, há no regionalismo uma tradição documental que se percebe, em CD, como a tentativa de propiciar um

---

<sup>159</sup> CANDIDO, idem.

quadro da realidade captando a história em movimento, bem como o cuidado com a recriação da linguagem local e do imaginário específico.

A capacidade de representação e de “criação” do real a partir da região se desenvolveu de forma tal em nossa literatura, que o regionalismo ganhou fama e, por vezes, foi relacionado às obras em que o desejo dos escritores de fixar a realidade social da região se efetivava de maneira a prejudicar a realização estética dessas mesmas obras. Assim, quando, logo no início, afirmei ser aparentemente anacrônico o termo regionalismo aplicado ao romance de Paulo Lins, o fiz pelo fato de existir uma associação parcialmente indevida entre a idéia de literatura regional e a de exclusão literária, ou de literatura menor, ou ainda de temática vinculada a uma realidade objetiva não urbana ou pré-urbanizada.

Importa aqui, no entanto, mostrar um quadro parcial<sup>160</sup> dos sentidos de regionalismo cujas definições ganham corpo e chegam a uma fecunda sistematização na crítica de Antonio Candido: a questão do regionalismo como consciência do atraso. E, a partir desse ponto, é que começo a formular a idéia de que CD é um romance em que se apresenta uma forma contraditória, ligada à dialética constitutiva da literatura e do país, que sintetizo no termo Regionalismo Urbano. Por isso, faço uma análise dessa terminologia, especialmente do termo regionalismo, para que possam ficar claras quais são as referências que tomo para análise do romance assim postulada.

## ***Os Regionalismos***

O termo *regionalismo* apresenta várias definições e análises nos trabalhos de crítica literária, mas há duas constantes que particularmente interessam ao presente estudo. A primeira aponta a idéia de que boa parte da literatura regionalista

---

<sup>160</sup> Não faço aqui um tratado sobre o Regionalismo, pois esse não é o intento da pesquisa, mas traço um panorama que permite acompanhar o pensamento que desenvolvo para a concepção da idéia de Regionalismo Urbano que aponto para o romance de Paulo Lins.

brasileira, especialmente a produzida até o começo da segunda metade do séc. XX<sup>161</sup>, baseava-se predominantemente na observação dos elementos narrados, e não propriamente na invenção estética, de forma que o regionalismo se propunha a uma espécie de documento da região. A segunda abordagem crítica observada é a contraposição entre a literatura produzida nos centros de difusão cultural, predominantemente urbana, e a literatura regional associada ao meio rural, sendo aqueles centros urbanos uma espécie de espaço nivelador ou difusor de um tipo de “identidade geral” que se contraporía ao local e ao específico representados pela matéria regionalista.

Segundo Lúcia Miguel-Perreira<sup>162</sup>, já se considerou regionalista toda obra que traduzisse peculiaridades locais de maneira intencional ou não, de modo que o alcance do regionalismo se tornaria restrito, pois o termo só pertence de pleno direito às obras cujo fim primeiro fosse a “fixação de tipos, costumes e linguagens locais”<sup>163</sup> sem os quais o conteúdo “perderia a significação”, de maneira que tais obras regionalistas se diferenciariam das que pertencem ao que ela chama de “civilização niveladora”<sup>164</sup>.

Assim, em estudo que trata de parte da literatura produzida entre 1870 e 1920, Lúcia Miguel-Pereira trabalha com os limites do regionalismo, que se estenderia até a geração modernista. E afirma:

[mesmo neste período] o regionalismo se limita e se vincula ao ruralismo e ao provincialismo, tendo por principal atributo o pitoresco, o que se convencionou chamar de “cor local”. Essa definição lhe indica por si só as vantagens e as fraquezas. Só no fim, com Lima Barreto, se faria também urbano.<sup>165</sup>

---

<sup>161</sup> Fato que coincide com o forte processo de urbanização pelo qual passou o Brasil, a partir do desenvolvimentismo dos anos 50 e intensificado nos anos 70.

<sup>162</sup> MIGUEL-PERIRA, Lúcia, *Prosa de ficção de 1870 a 1920*. (vol. XII de História da literatura brasileira). Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.

<sup>163</sup> Idem, p. 179.

<sup>164</sup> Ibidem.

<sup>165</sup> Idem, p. 179.



Como se vê, há uma clara oposição entre o urbano e o rural, o centro e o interior<sup>166</sup>. Mas essa oposição não parece ser suficiente para definir a presença do regionalismo na literatura brasileira. E, apesar de se valer da argumentação do local, o que por extensão poderia situar toda literatura que se conhece, uma vez que há sempre um lugar social de produção e formação do conteúdo literário, bem como da forma narrada, o regionalismo, ainda nesse momento, é posto claramente como o rural em oposição ao urbano, sendo este o centro de identificação - o que seria definidor de padrões e, portanto, a referência.

Há uma ampla associação entre a idéia de humano e de universal, de forma que esse “humano” configuraria um sentido de universalidade. É como se, em última análise, o local não fosse humano, ou como se o humano não estivesse relacionado a um local onde a construção social da realidade se desse. Assim, o local permaneceria como uma área exótica, que chama atenção por ser algo diverso do que é convencionalmente associado ao humano.

Há nessa atitude, sobretudo quanto à terminologia do romance regionalista, algo do “turista ansioso por descobrir os encantos peculiares de cada lugar que visita, sempre pronto a extasiar-se ante as novidades e a exagerar-lhes o alcance.”<sup>167</sup> Vale adiantar que esse “pitoresco” da narrativa se estende à escolha e a parte da percepção, e recepção, também de romances da periferia<sup>168</sup>, especialmente na contemporaneidade, e isso inclui autores como Carolina Maria de Jesus e sua favela do Canindé, e outros mais recentes, como o próprio Paulo Lins e sua Cidade de Deus ou Ferréz e seu Capão Redondo.<sup>169</sup> Ainda em torno desses autores, tenta-se legitimar uma espécie de miopia social em que o espaço de representação literária só seria possível se, paradoxalmente, se desconsiderasse a literatura presente em seus

---

<sup>166</sup> Aqui é interessante lembrar um trecho de Euclides da Cunha em *Os Sertões*, em que ele faz um quadro de diferenciação entre o litoral e o interior e dá a ver uma noção corrente de que a miséria só estaria vinculada aos espaços não urbanizados, contrapondo “as cidades da costa” e “as malocas de telha do interior” que será retomado mais à frente. (“Fora da pátria”, em *Os Sertões*. Rio de Janeiro: Record, 2003, p. 499)

<sup>167</sup> MIGUEL-PEREIRA, Lucia. op. cit., p. 180.

<sup>168</sup> Uso o termo “literatura da periferia” em oposição ao termo “literatura periférica” que, como já vimos, se estende a toda nossa literatura.

<sup>169</sup> Os romances em questão são *Casa de Despejo* de Carolina Maria de Jesus, *Cidade de Deus* de Paulo Lins e *Capão Pecado* de Ferréz.

textos – vistos majoritariamente como relatos etnográficos<sup>170</sup>, postos de dentro do espaço de observação, mas não com *peso* (ou valor) literário.

Não discuto essa problemática, por enquanto, mas o enfoque regionalista de que é subsidiária, ou ainda, de literaturas que não contemplam plenamente os modelos cosmopolitas. Além disso, algumas diferenças como a origem do autor, o conflito entre forma narrada e modelo contemporâneo em relação ao tempo da produção, o espaço narrado e o espaço de formação do autor demonstram, de maneira ainda mais clara, uma série de tensões sociais internalizadas pela obra literária. A questão regional nesse caso exerce uma força que está no cerne das relações de classe numa nação periférica. Lúcia Miguel-Pereira salienta ainda que há limitação na “facilidade” aparente da definição do termo “regionalismo”, que estaria “entre os gêneros literários que maiores dificuldades e embustes apresentam.”<sup>171</sup>

Já, Franklin Távora, no prefácio de *O Cabeleira*, afirmava haver no Brasil duas regiões literárias: a do sul e a do norte, o que se assemelha ao conceito de comarcas de Angel Rama<sup>172</sup>. Segundo Rama, a delimitação espacial da matéria literária extrapola a noção de espaço nação. O que se tem são regiões fronteiriças, como, por exemplo, a que produz o imaginário e a correspondente literatura da região dos pampas, compreendendo Argentina, Brasil e Uruguai. A partir dessa conceituação, as regiões extrapulam o espaço nação conjugando com outras nações a idéia de região literária. É importante, no entanto, lembrar que o caráter de delimitação bem como de formação da literatura brasileira fez com que a questão regional, exatamente em suas particularidades, permitisse uma visão e construção de um todo nacional que pressupôs a própria consolidação da institucionalização da idéia de nacional. Ou seja, apesar de haver essa extrapolação fronteiriça da questão cultural, o fato é que a dimensão territorial foi contemplada pela dimensão literária de tal forma, que se pode afirmar que foi a literatura que conseguiu dar a ver e

---

<sup>170</sup> DELCASTAGNÉ, Regina. op. cit.

<sup>171</sup> Miguel Perreira, Op. Cit, p. 179.

<sup>172</sup> “Regiões, Culturas e Literaturas”. Em AGUIAR, Flávio & VASCONCELOS, Sandra T. (orgs). *Angel Rama: literatura e cultura na América Latina*. Tradução de Rachel La Corte e Elza Gasparotto. São Paulo: Edusp, 2001.

fortalecer a idéia de uma nação com amplas diferenças regionais, mas formando um todo, um mesmo.

Afrânio Coutinho<sup>173</sup>, por sua vez, trabalha com a idéia de regionalismo, ampliando as regiões para ciclos que ele classifica em nortista, nordestino, baiano, central, paulista e gaúcho. Coutinho chega a indicar um regionalismo carioca e afirma:

A esses [ciclos] se poderia juntar uma espécie de subciclo, constituído do Rio de Janeiro e zona suburbana, que é uma verdadeira pequena província literária, onde se abeberaram Lima Barreto, J.M. Macedo e até Machado de Assis.

Tal idéia mais ampliada de regionalismo se aproxima um pouco da proposta para o estudo da contemporaneidade do regionalismo em CD. Segundo Coutinho, há quem veja o regionalismo como algo ora medíocre, “aliado à estreiteza” e ao “provincianismo”<sup>174</sup>, ora como a concepção que reduz “o regionalismo a sinônimo de localismo literário, a literatura regional não passando da exploração e exposição do pitoresco”<sup>175</sup>. E apontando um trabalho de George Stewart, afirma que

podemos definir o regionalismo de duas maneiras. Num sentido largo, toda obra de arte é regional quando tem por pano de fundo alguma região em particular ou parece germinar intimamente desse fundo. Neste sentido, um romance pode ser localizado numa cidade e tratar de problema universal, de sorte que a localização é incidental. Mais estritamente para ser regional uma obra de arte não somente tem que ser localizada numa região, senão também deve retirar sua substância real desse local. Essa substância decorre, primeiramente, do fundo natural – clima, topografia, flora, fauna, etc, - como elementos que afetam a vida humana na região; e, em segundo lugar, das maneiras peculiares da sociedade humana estabelecida naquela região e que a fizeram distante de qualquer outra. Este último é o sentido do regionalismo autêntico.<sup>176</sup>

---

<sup>173</sup> COUTINHO, Afrânio e COUTINHO NETO, Eduardo Faria (co-autor). A Literatura no Brasil (vol IV) Rio de Janeiro: José Olympio; Niterói: UFF, 1986.

<sup>174</sup> Idem, p. 235.

<sup>175</sup> Ibidem.

<sup>176</sup> Ididi.

Mas é a partir do Realismo que o regionalismo reduz parte do aspecto pitoresco, aprofundando-se num “senso de realidade”, ainda com o local como ponto de partida para a realização do humano na ficção. Esse humano<sup>177</sup>, no entanto, daria a ver a linguagem nativa, os tipos de personagens constituídos de uma relação causal com o ambiente, com suas formas de conflito social e moral, enfim, criando um panorama humano a partir da região. O outro aspecto desse “senso de realidade” está na consolidação do romance documental entre nós e nas formas do regionalismo.

Com o Modernismo<sup>178</sup>, vêm a acentuação do conflito de perspectivas relacionadas à idéia de nação e os propósitos da representação do local na literatura, especialmente no choque entre os modernistas de São Paulo e os “tradicionalistas”, como os de Recife. Nesse caso, havia de um lado o grupo de São Paulo, “liderado” por Mário de Andrade; de outro, o grupo de Recife, em torno das idéias do sociólogo Gilberto Freyre e o *Manifesto Regionalista de Recife*. Nesse embate tornou-se possível perceber alguns conflitos que as idéias do regionalismo ensejavam e representavam. Apesar de ambos se postarem na áurea de construção e fortalecimento da nação, os dois movimentos se colocam aparentemente em pólos opostos.

A idéia da região aí se punha em relação à nação como duas formas de fortalecimento da identidade nacional. A primeira com olhos para fora, vislumbrando o futuro a partir da comparação com outras nações desenvolvidas, com uma forte tendência para o desenvolvimentismo. Na segunda, a região aparece como fortalecimento de uma identidade nacional que tem como marcas o tradicionalismo e o olhar voltado para o passado. A exemplo das concepções que se puseram nesse embate, Mário de Andrade refere-se ao regionalismo literário como composto por obras condenadas “ao beco que não sai do beco e se contenta com o

---

<sup>177</sup> Afrânio Coutinho usa o termo humano no sentido de universal.

<sup>178</sup> Não me aprofundo nessa temática, pois não é o enfoque do trabalho. Apenas aponto para mais um conflito nas discussões sobre o Regionalismo de maneira a evidenciar os problemas que essa nomenclatura suscita e as discussões sobre a questão da nação que dela surgem.

beco”.<sup>179</sup> Mas, ao contrário do que se imagina, não há ente as duas visões a separação completa entre o cosmopolita e o rural como uma correlação universal e regional. O que há são duas formas de regionalismo e dois projetos de nação em disputa. Cada um, a seu modo, partindo da visão da região para a visão de um todo nacional. O grupo de Recife, portanto, apesar de se vincular a uma tradição já congelada da aristocracia dos donos de engenho ou da formação colonial do Brasil, possuía um “tradicionalismo vivo” como manifestação político-cultural. E a expressão literária das idéias desenvolvidas pelo *Manifesto Regionalista de Recife*<sup>180</sup> se deu muito fortemente, por exemplo, na obra de José Lins do Rego. Já uma característica da visão modernista da região pode ser observada, por exemplo, no caso de *Macunaíma* do próprio Mário de Andrade, cujo traço regionalista está voltado para o centro, pois, ainda que de olho nas tradições regionais<sup>181</sup>, se compromete mimeticamente “com a centralização política e econômica”<sup>182</sup> de São Paulo. Mais tarde, o próprio Mário de Andrade refaz o seu juízo sobre o regionalismo reconhecendo as falhas relativas ao extremo otimismo com que a primeira geração congratulou a modernização a despeito de seus reais “vencedores” e “perdedores”.<sup>183</sup> Mas o Modernismo, ao se aprofundar na pesquisa da realidade brasileira, o faz “com a segurança e o equilíbrio que o colocarão além da exaltação e do desalento”.<sup>184</sup>

Em certa medida, o tempo uniu as propostas dos modernistas e dos regionalistas. Assim, afirma Alfredo Bosi:

---

<sup>179</sup> “Regionalismo”, em Diário Nacional (São Paulo, 14 fev. 1928). Apud CHIAPPINI M. LEITE, Lígia. Do Beco ao Belo: dez teses obre o regionalismo na literatura”. op. cit.

<sup>180</sup> Esse Manifesto foi idealizado por Gilberto Freyre e constitui as bases do Movimento Regionalista de Recife que se propunha a valorizar da comida à música da região. CHIAPPINI M. LEITE, Lígia. “A velha praga? Regionalismo literário brasileiro”. op. cit. p. 697.

<sup>181</sup> Basta lembrar que em *Macunaíma* a narrativa começa na Amazônia.

<sup>182</sup> CHIAPPINI, op. cit, p. 697.

<sup>183</sup> Sobre isso afirma Chiappini M. Leite: “Não por acaso, ao fazer o balanço maduro do movimento modernista, Mário de Andrade refaz o seu juízo sobre o regionalismo, numa autocrítica ao otimismo com que a primeira geração modernista saudou a modernização, endossando o gosto e os valores daqueles que lucravam com ela, sem atentar para as dores, desvalores e desgostos dos que com ela perdiam” (CHAPPINI, op. cit. p. 699).

<sup>184</sup> CASTELO, José Aderaldo. *José Lins do Rego: Modernismo e Regionalismo*. São Paulo: EDART, 1961, p.17.

O tempo foi depois aproximando poetas radicados no sul ou aqui nascidos, como Bandeira e Mário de Andrade, dos nordestinos até se formar, na década de 30, um clima em que se fundiriam as conquistas do modernismo estético e o interesse pelas realidades regionais.<sup>185</sup>

E, como a simples contraposição local/ universal não consegue por si só dar a dimensão daquilo que realmente grita nessa produção local, ou daquilo que realmente denuncia a peculiaridade do chamado regionalismo, é que parto da análise de Antonio Candido para evidenciar o que de fato se discute nessa dialética: o conceito de regionalismo como consciência do atraso.

Em seu ensaio “Literatura e subdesenvolvimento”,<sup>186</sup> Candido trabalha a perspectiva regionalista considerando três fases da produção literária brasileira em relação ao atraso da nação, tendo como eixo a perspectiva regionalista. Essas três fases coincidem com períodos da formação e consolidação do sistema literário e da nação, desde o pitoresco do Romantismo à literatura de Guimarães Rosa. Assim, os processos de formação da literatura e nação brasileiras são relacionados. O que se observa, especialmente quando se articula o resultado crítico desse artigo de Candido ao conjunto de sua obra e às reflexões de outros críticos da Formação, como Roberto Schwarz e Paulo Eduardo Arantes<sup>187</sup>, é que o sistema literário brasileiro se consolidou e, em parte, forjou uma espécie de identidade nacional, a despeito da nação não ter, de fato, se consolidado de forma livre e soberana. Nisso está a importância da região, formando um quadro de totalidade a ser evidenciado pela literatura.

---

<sup>185</sup> BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.

<sup>186</sup> Há duas versões desse estudo de Antonio Candido. Uma saiu numa publicação pela UNESCO/ Perspectiva em *América Latina em sua Literatura*. César Fernandes Moreno (coord.) São Paulo: UNESCO/Perspectiva, 1972 e a outra, mais recente, pela Ática - CANDIDO, Antonio. *A Educação pela Noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 2003. Trabalho com a mais recente.

<sup>187</sup> Sobre isso ver Schwarz, “Sete fôlegos de um livro”, em: AGUIAR, Flávio (org.). *Antonio Candido: pensamento e militância*. São Paulo: Perseu Abramo: Humanitas/ FFLCH/ USP, 1999], ou ainda o artigo de Arantes “Providências de um crítico literário na periferia do capitalismo”[em D’INCAO, Maria Ângela & SACARBOTOLLO, Eloísa Faria (orgs.). *Dentro do Texto, dentro da vida: ensaios sobre Antônio Candido*. São Paulo: Cia das Letras, 1992.

A primeira dessas três fases, segundo Candido, apontava para a grandeza da dimensão territorial e evidenciava ainda uma visão pitoresca ou “amena do atraso” da nação, pois se punha diante de um horizonte de progresso que visava ao futuro e à superação do atraso, mas resultante do mito burguês de acumulação e desenvolvimento e também da visão ilustrada. Desse modo, o atraso era um estágio a ser superado e a dimensão territorial fazia crer possível tal superação. A esse período correspondem as obras do regionalismo romântico e “a ideologia de país novo.”<sup>188</sup>

A partir da década de 30, mais especialmente após a Segunda Guerra Mundial, o regionalismo se encaminha para a expressão formal de uma consciência catastrófica do subdesenvolvimento<sup>189</sup>. Segundo Candido,

a consciência do subdesenvolvimento como mudança de perspectiva, (...) evidenciou a realidade dos solos pobres, das técnicas arcaicas, da miséria pasmosa das populações, da sua incultura paralisante. A visão que resulta é pessimista quanto ao presente e problemática quanto ao futuro.(...) [E] desprovido de euforia, ele é agônico e leva à decisão de lutar, pois o traumatismo causado na consciência pela verificação de quanto o atraso é catastrófico suscita reformulações políticas<sup>190</sup>.

Já a terceira fase corresponde ao que Antonio Candido chama de “consciência dilacerada do atraso”, em que o horizonte de perspectivas de superação já não se põe à vista e, por sua vez, a literatura se torna mais universal. Hermenegildo J. Bastos,<sup>191</sup> em um estudo intitulado *Antonio Candido: palavras-chave*, sintetiza essas três fases do regionalismo da seguinte maneira:

à primeira etapa da *consciência do atraso* corresponde o *regionalismo pitoresco*; à segunda, o *regionalismo crítico*; à terceira o *super-*

---

<sup>188</sup> CANDIDO, Antonio, op. cit, p. 140.

<sup>189</sup> São representantes dessa consciência obras como as de Graciliano Ramos, Raquel de Queirós, José Américo de Almeida. Nesse momento há uma direção sociogeográfica para o interior, para o sertão.

<sup>190</sup> CANDIDO, idem, p. 142.

<sup>191</sup> BASTOS, Hermenegildo. *Antonio Candido: palavras-chave*. Palestra apresentada na Universidade Nacional Autónoma do México, 2006.

*regionalismo*.<sup>192</sup> Este, como resultado do processo de *acumulação*, se define pela *universalização da região*.<sup>193</sup>

A forma de perceber essa condição, por sua vez, não se faz de maneira linear e, levando em conta toda acumulação literária de que dispõem as obras contemporâneas, tais formas de consciência podem ou não coexistir uma vez que a história não se dá de maneira “linear e evolucionista”.<sup>194</sup> Assim,

a ‘realidade econômica do subdesenvolvimento mantém a dimensão regional como objeto vivo’<sup>195</sup>, mesmo depois dessa dimensão ter perdido a vigência nas literaturas matrizes. Formas de agir, instituições sociais, maneiras de sentir e pensar e escrever que nos países centrais são anacrônicas continuam vivas por aqui. A dimensão regional deu substância a alguns dos maiores escritores latino-americanos modernos (...). Isso nos revela uma outra constante das nossas literaturas: a *dialética arcaico / moderno*. Não só a matéria dos romances de (...), Guimarães Rosa(...), Graciliano Ramos é arcaica, muitas vezes o são também as formas de expressão. Isso não significa que esses autores não são contemporâneos ou se colocaram à margem da evolução da literatura universal. Pelo contrário, todos eles dominaram e praticaram as formas literárias de vanguarda dos seus tempos. Mas essas formas são retrabalhadas a partir de um ponto de vista local.<sup>196</sup>

Quanto ao termo *atraso* aqui empregado, nele há várias facetas que, em tempos do “politicamente correto”, podem gerar desacordo ou a falsa idéia de preconceito. Mas, tendo por princípio que não somos uma forma econômica alternativa para o rolo compressor capitalista, como tal, somos um país subdesenvolvido; somos atrasados. Esse subdesenvolvimento não deve, no entanto, ser entendido como um estágio anterior ao desenvolvimento, o que outras nomenclaturas, como a de “país emergente”, podem fazer crer ou escamotear, mas, segundo Celso Furtado<sup>197</sup>, temos um tipo específico de desenvolvimento que atinge

---

<sup>192</sup> Os termos em itálico referem-se mais diretamente aos termos/ conceitos da crítica de Antonio Candido.

<sup>193</sup> BASTOS, Hermenegildo. op. cit.

<sup>194</sup> Ibidem

<sup>195</sup> As citações internas pertencem ao texto de Antonio Candido citado anteriormente, “Literatura e Subdesenvolvimento”.

<sup>196</sup> Ibidem

<sup>197</sup> FURTADO, Celso. *Mito do subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.



os países que passaram pelo processo de colonização. E é essa a dimensão que ora mais explicitamente, ora menos, a literatura vai trazer à superfície, deixando ver um quadro de nosso processo de formação.

Logo, a base da idéia de regionalismo, em nossa literatura, está intrinsecamente atrelada à condição de subdesenvolvimento que de alguma forma separa o central urbano, “em desenvolvimento” e vinculado às fórmulas centrais de “evolução” tecnológica e social - de seu contraponto: o espólio de um processo de formação colonial que não se superou. É esse regionalismo literário que diz respeito à clausura social, à lei que não existe, à ordem enviesada dos bandidos que trago à tona como a marca do arcaico no moderno, apontando na região sub-urbana, no caso do Rio, o que chamo de regionalismo urbano e que pretendo discutir logo a seguir.

Além disso, a literatura regionalista pode ser tomada como “termômetro das mudanças socioculturais dadas a sua generalidade e persistência”<sup>198</sup>. Essas narrativas, portanto, são narrativas de periferia, entendendo esse termo não só como a periferia localista, da cidade, mas a periferia em todos os termos: cultural, social e estética também; e se apresentam na formação de nossa literatura como contraponto da literatura central, de matriz européia. Mas o centro a que me refiro é também o da própria literatura brasileira como definidora de padrões e ideologias, e não apenas no contexto da produção literária mundial em que ela também é periférica. Ou seja, o centro aqui é visto como o lócus das configurações culturais dominantes dentro do espaço-nação e da delimitação de modelos em nossa literatura.

Parece paradoxal, então, chamar CD de uma obra regionalista, especialmente se levarmos em conta vários dos quesitos apontados. Pior ainda se lembrarmos que esse foi um romance modelar na literatura recente e, em certa medida, central. Como uma tendência, o regionalismo não se apresenta de forma estática; uma vez que é histórico, “atravessa e é atravessado pela história”<sup>199</sup>

---

<sup>198</sup> CANDIDO, op. cit. p.142.

<sup>199</sup> CHIAPPINI LEITE. “Do Beco ao Belo: dez teses sobre o regionalismo na literatura”. op. cit.

Assim, o regionalismo, ao contrário do que o imediatismo da referência ao tema pode fazer crer, é, na verdade, um fenômeno cultural da literatura brasileira que vem à tona exatamente com o processo de urbanização: é, portanto, um fenômeno urbano, uma vez que o regionalismo só se põe como questão estética no contexto da urbanização e industrialização, bem como na difícil inserção do país no contexto do capitalismo. O que parece um paradoxo significa na verdade trazer à luz duas faces de um mesmo processo, que é dialético e histórico. Lígia Chiappini Leite, referindo-se ao mal-estar causado ao pesquisador que se propõe, na atualidade, a lidar com a questão do regionalismo, faz referência a um dos motivos e, citando a mesma frase de Mario de Andrade, afirma:

Mas remar contra a maré sempre traz um certo mal-estar. E só recentemente eu percebi que esse mal-estar tinha muito a ver com uma divisão que o mesmo regionalismo provoca no pesquisador: entre o desagrado ante a maior parte das obras dessa tendência, porque estreitas, esquemáticas, pitorescas, superficiais e condenadas “ao beco que não sai do beco e se contenta com o beco”, no dizer de Mário de Andrade, e a atração que exercem sobre ele principalmente aquelas que conseguem superar as dificuldades próprias do projeto regionalista e que, com tal, ganham o estatuto de obras-primas tão ou mais significativas esteticamente do que qualquer romance ou conto urbano com pretensão cosmopolita.<sup>200</sup>

O que, na verdade, está em jogo quanto ao regionalismo é a tendência a que este se propõe. Se ao lado da preservação ou da denúncia. Se do conservadorismo, que pressuponha o pitoresco, colocando em pólos opostos aquilo que se tem como moderno e arcaico, ou expondo o que se apresenta como falhas de uma modernização problemática. Nesse sentido afirma Zenir Campos Reis:

a literatura é manifestação cultural e, por isso, histórica; a história é conflito, contradição, complexidade; na base do processo histórico está a atividade

---

<sup>200</sup> O texto de Mário de Andrade citado por Lígia Chiappini Leite é “Regionalismo”, publicado em Diário Nacional (São Paulo, 14 de fevereiro de 1928) segundo referências da própria autora e cuja imagem usei anteriormente.

material dos homens; o estilo é uma síntese dessas forças, a forma que assumem<sup>201</sup>

E, ainda com um dado curioso sobre a correlação entre o tema de CD e a literatura regionalista, veja-se o que diz Antonio Candido, em seu artigo “Jagunços mineiros de Cláudio a Guimarães”, associando a temática do banditismo ao regionalismo literário:

[Nessas áreas] onde a pressão da lei não se faz sentir, e onde a ordem provada desempenha funções que em princípio caberiam ao poder público (...) são geralmente menos atingidas pela influência imediata da civilização urbana, é natural que o regionalismo literário, que as descreve, tenha abordado desde cedo o jagunço e o bandido. Com efeito, o nosso regionalismo nasceu ligado á descrição da tropelia, da violência grupal e individual, *normais* de certo modo nas sociedades rústicas do passado.<sup>202</sup>

A despeito do urbano ali apontado como contraponto, os aspectos que geraram os jagunços e os cangaceiros não foram de fato superados, uma vez que junto com ele não vieram plenamente os princípios que diferenciariam a ordem, responsável pelo surgimento dos bandos de outrora, e cujo espaço público pudesse de pleno direito permitir o usufruto dos benefícios que, teoricamente, a urbanização traria. Pensando nessas contradições que permitem que uma literatura urbana, ainda que da periferia, possa retratar elementos de um mundo arcaico, fruto da não superação do atraso, é que passamos propriamente a compreender o regionalismo em CD.

### ***Regionalismo Urbano***

No capítulo anterior, o banditismo foi apontado como elemento de causalidade interna da literatura brasileira numa série de correlações que associam

---

<sup>201</sup> REIS, Zenir Campos. “O mundo do trabalho e seus avessos”. Em BOSI, Alfredo. *Cultura Brasileira: temas e situações*. São Paulo: Ática, 1987.

<sup>202</sup> Em *Vários escritos*. 3ª ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995, p. 147.

os traficantes aos bandidos sociais do mundo rural, espaço predominantemente relacionado à literatura regionalista. Ao considerar o regionalismo como elemento literário que permite dar a ver a condição de atraso a partir do local, ou a consciência do atraso da nação, passamos a uma análise do regionalismo em CD com base na proposta materializada no termo *regionalismo urbano*. Essa expressão, dialética na sua própria forma, une os contrários: uma matéria evidentemente urbana e cosmopolita explicita o que há de mais localista, porém de um localismo que traz à tona a lógica contraditória do nosso subdesenvolvimento.

Com a discussão da idéia de regionalismo urbano, proposta por esta pesquisa, procuro evitar uma atitude investigativa que se contente com a conciliação das forças em oposição, presentes em CD, por meio da solução burocrática de encaixar, em um compartimento teórico ou em uma nomenclatura, feixes estéticos e ideológicos que estão em disputa pelo espaço da forma do romance. O que se pretende ressaltar com essa formulação crítica de regionalismo urbano para a leitura de CD é o espaço de tensão criado pelas formas do romance. Tais formas, vinculadas à formação do sistema literário e à representação da nação, dão um corpo estético ao processo problemático da modernização em um país periférico como o nosso, cuja população pobre é parte do que deve ser expurgado do quadro de desenvolvimento conservador avesso a qualquer possibilidade de construção de um projeto popular de nação. Nesse processo, o lugar da literatura é contraditório e, por isso, a um só tempo, conservador e utópico. Por um lado, o texto literário ratifica, mesmo em CD, os elementos da cultura e da classe dominante, por outro, os expõe como alvo de crítica, denúncia e urgência de mudança na organização da vida social, política, histórica, econômica.

A expressão regionalismo urbano é, portanto, a tentativa de formalizar criticamente essa complexa relação entre arcaico e moderno que toma forma estética em CD e interioriza, à sua maneira, os conflitos de classe e as contradições históricas do país na própria composição da obra. Em CD, essa formalização estética dos dilemas da nação e da literatura se manifesta pela tensão entre os componentes

regionalistas, com a sua historicidade e permanência incômoda na configuração urbana recente, e as promessas de emancipação veiculadas pela modernização do espaço físico e do espaço do romance. Sendo assim, para esta pesquisa, a idéia de regionalismo urbano significa uma tentativa de sintetizar criticamente de que maneira o romance de Paulo Lins formula esteticamente a tensão entre a literatura nacional e o processo social brasileiro. Portanto, a reunião dos termos opostos não é proposta como solução, mas como problema estético, histórico e social. Enfim, não se trata de uma oposição pura e simples entre elementos associados ao atraso e outros, ao avanço. Trata-se, sobretudo, de evidenciar o quanto os elementos regionais, tão costumeiramente vinculados ao atraso, estão articulados aos elementos urbanos, que, em geral, fariam supor o horizonte de desenvolvimento. Regional e urbano, atraso e desenvolvimentos não se delimitam em campos opostos, antes fazem parte de uma totalidade contraditória e se produzem um ao outro.

É importante ressaltar, ainda, que a configuração de regionalismo urbano aqui proposta para a leitura de CD não se apresenta como categoria ou classificação de uma forma literária. A leitura crítica de CD a partir da perspectiva do regionalismo urbano, que aqui apresento, esbarra em uma discussão que diz respeito também à posição da crítica literária em relação ao sistema literário brasileiro. Assim, para além do problema do escritor e da obra, está posto também o problema da crítica que, com raras exceções, associa o termo regionalismo às regiões periféricas afastadas dos eixos de produção da cultura, da indústria, da economia e da política no Brasil, isto é, a região sudeste, especialmente São Paulo e Rio de Janeiro. As obras produzidas ou referentes às regiões que estão fora desse eixo são mais facilmente associadas à reprodução regionalista e, assim, freqüentemente, se vêem subtraídas de seus traços cosmopolitas ou universais, presentes, às vezes, como contraponto à forte adesão ao regional, outras vezes, como resultado de uma elaboração formal tão fecunda que é capaz de dar a ver que “o sertão é o mundo”, com em Guimarães Rosa, ou que *Vidas Secas* não está circunscrita ao apontamento dos problemas geofísicos e econômicos do país, mas alcança a lógica histórica

brasileira e, com tal relevância estética, que evidencia contradições relativas a toda humanidade.

A posição da crítica frente à produção literária, cujo local de produção e cuja temática ligam-se às regiões periféricas em comparação com os pólos de excelência do país, ratifica a divisão imaginária da nação em dois ou mais brasis. Tal polarização, apesar de evidente, atenua a força dessa contradição, uma vez que escamoteia os graus de dependência do progresso em relação ao atraso. A efetivação do projeto de nação e de desenvolvimento conservador e elitista que tem vingado no Brasil exige a polarização, produz o subdesenvolvimento e o atraso como condição para a formulação de um Brasil moderno.

A produção crítica acerca do regionalismo é perpassada por essa adesão ao projeto nacional das elites, do qual a literatura e a crítica são também um produto. Por outro lado, de diferentes formas, a literatura brasileira vem trabalhando esteticamente as contradições desse projeto ao qual está vinculada e que impossibilita a realização da promessa de formação da nação livre e soberana a que a literatura se conectou desde sua configuração. Quanto à crítica, nem sempre foi possível alcançar uma formulação capaz de dar conta das contradições da literatura, do país e, especialmente, da própria produção da crítica. Nesse terreno, a crítica da formação, especialmente a de Antonio Candido, constitui uma posição avançada, no sentido em que procura realçar as contradições, problematizá-las e não exatamente solucioná-las. Tal atitude crítica abre perspectivas de discutir as contradições e, portanto, de pensar o país, a literatura e a crítica sem desconhecer a materialidade dos problemas que, se foram ultrapassados, não foram de fato superados. Essa posição crítica resiste ao movimento de atropelar as contradições estéticas e históricas, cujo enfrentamento é condição essencial para formular alternativas de construção de um projeto outro de nação.

Na abordagem de Candido a respeito do regionalismo, a consciência do país e da literatura acerca de si mesmos considera as contradições históricas que formularam e foram formuladas pelo movimento da História em seu eixo dialético.

Ao articular o regionalismo à história em movimento, a crítica de Candido problematiza o percurso da expressão literária nacional, em cotejo com as forças da matéria local e das formas cosmopolitas. Assim, o regionalismo pitoresco, o regionalismo crítico e o super-regionalismo não são simples categoria, mas formas de sintetizar a relação entre as formas literárias e o processo social. Essa relação recusa o engessamento do regionalismo como forma exclusiva de um tempo, um lugar e uma estética delimitada, e, sem escorregar para o pântano da diluição do regional no universal, afirma a sua permanência, mas como estrutura dinâmica, que tanto anuncia o traço crônico dos problemas estéticos e sociais, quanto monta o quadro das alternativas seguidas e propostas no desenvolvimento da relação entre literatura e nação. Daí que, de regionalismo pitoresco, a literatura se produz em super-região, e, de consciência amena acerca do atraso nacional, passa ao enfrentamento dos paradoxos entre arcaico e moderno, índice da consciência dilacerada de nossos escritores e de suas obras em relação ao país e a sua produção literária.

Ao discutir CD na perspectiva de regionalismo urbano, busca-se aqui, nesta dissertação, uma inserção nessa perspectiva desenvolvida pela crítica materialista, histórica e dialética no Brasil. Entretanto, como veremos adiante, não é possível discutir a permanência do regionalismo em CD a partir do regionalismo pitoresco, como consciência amena do atraso, nem é adequado justapor o texto de Paulo Lins à consciência catastrófica do atraso, cuja expressão mais evidente foi o romance de 30 no Brasil, tampouco CD alcança a formulação do super-regionalismo de Guimarães Rosa. Como obra do sistema literário brasileiro e atrelada a espaço e tempo, onde e quando a questão nacional, o projeto de nação, parece não estar mais em pauta para os brasileiros, CD constrói uma outra relação entre arcaico e moderno.

Considerando esses elementos históricos estéticos, é que busco, na esteira da crítica de Antonio Candido, não exatamente as categorias, o que anularia o potencial crítico da formulação de Candido, mas o ponto de vista dialético, histórico e materialista que dá fundamento às articulações realizadas pela crítica formativa.

Mesmo levando em conta as altas exigências desse padrão de crítica, cuja tradição no Brasil e na formação escolar não foi de fato ainda assimilada, o que provoca lacunas que, de certo, permeiam meu esforço investigativo, considero que vale a pena buscar realizar esse exercício que me parece exigido ao leitor crítico de CD.

O livro de Paulo Lins demanda do leitor uma série de questionamentos. Por que razão um romance urbano mantém em sua forma traços regionalistas? Em que medida o Rio de Janeiro e Cidade de Deus são espaços do regionalismo, uma vez que regionalistas seriam os espaços periféricos e rurais do Nordeste, no Norte e, em alguns casos, do Sul? Até que ponto CD evidencia que regionalismo, atraso, modernidade e literatura urbana e cosmopolita mantêm uma ligação dialética? Enfim, como formular o que se dá na composição desse livro que é disputada por forças arcaicas e modernizadoras?

Pretendo desenvolver esses questionamentos sem cair na armadilha de respondê-los, mas buscando problematizá-los a partir do que chamo de regionalismo urbano, considerando especialmente sua faceta mais aparente em CD: os elementos arcaicos e modernos da forma que compõe o romance.

Tais elementos contrários estão ligados ao forte processo de urbanização e apartação social internalizado no espaço do romance. Essa urbanização, entretanto, ao contrário de indicar um processo de modernização no qual o espaço pusesse à disposição de sua população todos os benefícios do desenvolvimento econômico e social, pressupondo uma auto-suficiência, na verdade, expõe as falhas do nosso processo de desenvolvimento e expõe as fraturas de sua incompletude, o que acaba por criar regiões, fruto da guetização de populações inteiras, reproduzindo as características de um espaço outro de exclusão dentro da cidade, com as marcas representativas do atraso e do subdesenvolvimento, como avessos do avanço e do desenvolvimento.

Assim, comparativamente, as marcas que outrora eram representadas pela imagem do sertão estão agora no espaço “moderno” da cidade. CD, portanto, capta esse movimento contraditório que na verdade condensa, na forma literatura, a



realidade histórica de apartação e subdesenvolvimento, acontecendo concomitantemente à vigência de um alto grau de desenvolvimento do próprio sistema capitalista. Poderíamos nos perguntar até que ponto tal situação de apartação não é ela mesma uma propriedade do processo de autodestruição do sistema capitalista mundial e, portanto, inadequada à noção de região aqui proposta? Porém, até mesmo pelas peculiaridades do nosso processo de formação e do desenvolvimento do capitalismo no Brasil, essa realidade contraditória é captada pela literatura, de maneira que ficam mantidas, na forma, características já superadas pelas culturas das metrópoles, e tal aspecto depõe contra o imediatismo de não permitir uma análise que estenda às obras da contemporaneidade abordagens aparentemente superadas.

A questão da apartação social e do subdesenvolvimento, quando formalizada esteticamente pelo regionalismo, recebeu formas diversas, desde aquelas discutidas no capítulo anterior, referentes ao bandido social do cangaço até a composição de personagens, como o malandro Leonardo, de *Memórias de um Sargento de Milícias*; os representantes das regiões nacionais em José de Alencar (*O gaúcho* e *O Sertanejo*); os agregados, figuras constantes na nossa literatura; além do índio, como símbolo do passado heróico e da nacionalidade, criado pela literatura árcade e romântica; e do negro reificado, branqueado ou vitimizado em prosa e verso na literatura brasileira. Tais configurações dos personagens ainda guardam forte traço pitoresco e são produtos e produtoras de uma consciência amena do atraso.

A partir dos anos 30, no século XX, a constatação da impossibilidade de realização do destino mítico do “país novo” impõe o subdesenvolvimento como matéria literária insuperável, sempre retomada. Os escritores que produzem nessa fase da consciência catastrófica do atraso enfrentam não apenas a realidade subdesenvolvida como tema, mas têm que lidar, no contexto dessa consciência, com os habitantes do mundo subdesenvolvido. Descendentes dos personagens de *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, ou dos romances e contos de Lima Barreto ocupam o terreno da literatura: o brasileiro comum, os retirantes, os trabalhadores, as

mulheres, as crianças os loucos e os homossexuais.<sup>203</sup> Os escritores estão lidando com a configuração estética do seu outro de classe e sem a possibilidade de amenizar, pelo pitoresco, a diferença entre o mundo do que narra e o mundo do que é narrado. É preciso ressaltar que os elementos estéticos presentes nessas produções ainda guardam traços de pitoresco e exótico e, algumas vezes, a alteridade está excessivamente a serviço das exigências do projeto estético modernista<sup>204</sup> ou de uma causa ideológica, o que, em geral, tem como resultado a transformação da alteridade em identidade ou em artificialismo. Assim se configuram a língua nacional e a fala do povo, dos modernistas; os proletários de Jorge Amado; a infância e as memórias do engenho de José Lins do Rego. Entretanto, os traços pitorescos, exóticos, transfigurados pelo projeto estético ou ideológico, mesmo submetendo a alteridade à identidade ou ao artificialismo, não podem deixar de evidenciar a injustiça do projeto de nação das elites brasileiras e as contradições que ele produz. Se temos um Macunaíma, ele é o herói sem nenhum caráter, e os marginalizados, proletários e pobres habitam uma narrativa que se mostrou fundamental para que se formalizassem literariamente os *catrumanos* em *Grande Sertão: Veredas* de Guimarães Rosa, a família de Fabiano, em *Vidas Secas* e a Macabéia de Clarice Lispector.

A presença desses homens, mulheres e crianças na produção literária inaugurada pelo romance de 30 indica bem mais do que a inclusão definitiva, feita com alta eficácia estética, de personagens antes ausentes (ou transfigurados) de nossa literatura. A forma como esses personagens se apresentam, sua relação com as estruturas narrativas e, especialmente, a escolha do foco narrativo, em 1ª pessoa, como no conto *Meu tio, o iauaretê*, de Guimarães Rosa<sup>205</sup>, ou em 3ª pessoa, enfocando os limites e a aproximação entre narrador culto e personagem iletrado, como na relação entre o narrador de *Vidas secas* e o personagem Fabiano, evidencia

---

<sup>203</sup> Cf. BUENO, Luis. “Guimarães, Clarice e antes”. Em TERESA. REVISTA DE LITERATURA BRASILEIRA. São Paulo: USP – nº 2. São Paulo: Ed. 34, 2001, p. 249 – 259.

<sup>204</sup> Cf. LAFETÁ, João Luis. “Estética e ideologia: o modernismo de 30”. *A dimensão da noite*. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2004.

<sup>205</sup> *Estas Estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.

a consciência dilacerada do autor e da literatura brasileira. A região, o sertão, a selva, a caatinga, os centros urbanos tornam-se super-região, pois o autor e a literatura se tornam eles também personagens. A região é, portanto, a da literatura produzida em região periférica. A literatura, o ato de escrever literatura produzida em região periférica e a consciência dilacerada do autor frente ao seu outro de classe irremediavelmente distante passam a ser a matéria da narrativa, o terreno em disputa, em negociação e conflito entre o letrado e o iletrado, entre o mundo arcaico e moderno.

Com o enfrentamento desse problema estético, produziram-se obras capazes de representar, mais do que a realidade imediata e documental, a síntese de uma lógica contraditória, perversa e dissimulada, construída pelo projeto das elites para o país, que conseguiu manter nos limites da fabulação literária as alternativas de um Brasil outro, construído coletivamente e segundo os interesses populares. Além disso, que já é muito, a literatura produzida no contexto da consciência dilacerada do atraso alcançou algo praticamente inédito e extremamente essencial para a representação da realidade nacional: a possibilidade da elite olhar-se a si mesma sem total condescendência, como foi sempre a regra na organização da vida social, política, econômica e cultural na história do Brasil. É bem verdade que todos esses escritores são herdeiros do legado de Machado de Assis que, com *Brás Cubas* e *Bentinho*, apresentou um espelho para que o Brasil e a classe dominante pudessem se mirar. Como o que se vê é exatamente aquilo que não se quer ver – o caráter inviável do projeto nacional das elites –, foi necessário desfazer a síntese machadiana: separar claramente o romance regionalista e o romance urbano; o Brasil rural, atrasado, subdesenvolvido e a nação modernizada, cosmopolita, em desenvolvimento.

A lição de Machado, entretanto, reaparece em Graciliano, Rosa e Clarice, com a adição de um componente fundamental: a super-região, a consciência dilacerada. A literatura não apenas reflete os problemas da realidade, mas se apresenta ela própria como problema. Em CD, com veremos a seguir, a

configuração do problema composto pela literatura já é outra, pois supõe a relação entre um autor que escreve sobre uma realidade da qual ele faz parte: a favela Cidade de Deus. Por outro lado, o que pode parecer avanço é também um problema, já que a denúncia e a urgência que se fazem sentir no romance são produzidas em um contexto em que a perspectiva de totalidade e de nação parece já não estar mais no horizonte do Brasil

Contando com isso, vemos um quadro formado a partir das referências a um outro de classe cujos costumes, a forma de pensar o mundo, e mesmo as especificidades da linguagem são outros e que a obra de Paulo Lins tenta captar. Sobre isso é interessante ver como Lígia Chiappini observa, na idéia da permanência do regionalismo, como uma questão estética é, sobretudo, política:

É importante distinguir o regionalismo como movimento político, cultural e, mesmo, literário, das obras que decorrem deste direta ou *indiretamente*<sup>206</sup>. Muitas vezes programa e obra mantêm uma relação tensa, quando não se contradizem abertamente, exigindo uma análise das distintas mediações que relacionam a obra literária com a realidade natural e social. O regionalismo, lido como movimento, período ou tendência fechada em si mesma num determinado período histórico em que surgiu ou alcançou maior prestígio, é empobrecedor: um *ismo* entre tantos. O regionalismo lido como uma tendência mutável onde se enquadram aqueles escritores e obras que se esforçam por fazer falar o homem pobre das áreas rurais, *expressando uma região para além da geografia*<sup>207</sup>, é uma tendência que tem suas dificuldades específicas, a maior das quais é tornar verossímil a fala do outro de classe e de cultura para um público citadino e preconceituoso que, somente por meio da arte, poderá entender o diferente como eminentemente outro e, ao mesmo tempo, respeitá-lo como um mesmo: “homem humano”.<sup>208</sup>

Mas até que ponto a percepção desse outro assim postulado é possível na obra de Lins? Ademais, até que ponto, ao configurar literariamente esse outro de classe, como no caso da língua, não se acaba por representar mais uma forma de

---

<sup>206</sup> Grifo meu.

<sup>207</sup> Grifo meu.

<sup>208</sup> “Do Beco ao Belo: dez teses sobre o regionalismo na literatura”. op. cit., tese 8.

hegemonia<sup>209</sup> em que, menos do que respeitar e conseguir representar este outro, cria-se uma capa de diferenciação que, comprovando preconceitos, ratifica indiretamente uma distinção que, no final, é mais uma questão de classe formulada esteticamente?

Não à toa, o romance tenta dar um quadro amplo desse espaço social de apartação e de seus indivíduos, inseridos, mas não incluídos, no contexto da modernização. Esse quadro que se pretende amplo, entretanto, acaba por esconder o fato de que toda representação é parcial e reproduz uma ilusão de totalidade, de documento esteticamente formulado, conseguida pela extensão dos fatos e não por uma espécie de radicalização estética e de sentido. No caso de CD, a inserção desse “outro” se dá, entretanto, pela via da violência e da revolta que revelam os dois lados de uma *polis* cindida, na qual a região, assim como no sertão, é o espólio indesejado do processo de modernização conservadora na qual a capa de desenvolvimento apenas mostra a superfície das mudanças e expõe a permanência de estruturas arcaicas de poder que geram seus conflitos.

### ***Uma ficção geográfica***

Antes da análise propriamente das questões do regionalismo em CD, vale lembrar que vários elementos ligam o espaço do sertão ao espaço agora narrado em CD. O primeiro deles, e provavelmente o mais emblemático, é a própria associação entre a imagem da favela e as descrições do povoado de Canudos, revivendo o que, nos acampamentos, estabeleceu a dicotomia litoral x sertão na obra de Euclides da Cunha, *Os Sertões*<sup>210</sup>. Essa correlação corresponde, segundo Lícia do Prado

---

<sup>209</sup> Para a idéia de “hegemonia” tomo do conceito desenvolvido por H.J. Bastos, no artigo já citado “Formação e Representação”, em que hegemonia “é aquela forma de poder em que a classe dominante precisa do concurso das classes dominadas para se estabelecer e se reproduzir nesse sentido, ter a literatura brasileira veiculando os interesses populares pode também ser visto como um movimento na direção da hegemonia” (BASTOS, op. cit, p. 110).

<sup>210</sup> Em trecho de *Os Sertões* intitulado “Favela”, Euclides da Cunha usa o termo “morro da Favela” para designar a área aos arredores do arraial: “Porque o morro da Favela, como os demais daquele trato dos

Valladares, ao que depois se notabilizou como a dualidade “Cidade versus favela.”<sup>211</sup> E é no Morro da Favella<sup>212</sup>, antigo Morro da Providência, que vão se instalar os combatentes de Canudos na tentativa de “pressionar o Ministério da Guerra a pagar seus soldos atrasados.”<sup>213</sup> Mas antes ainda, eram os cortiços considerados o verdadeiro *locus* da pobreza, no século XIX, na cidade do Rio de Janeiro, uma vez que esses eram locais de moradia para trabalhadores, vagabundos, malandros, enfim todos os que eram considerados como “classe perigosas”, com vimos.<sup>214</sup>

Ainda nesse estudo, Valladares mostra o percurso da representação da favela a partir de diversos intelectuais que contribuíram para o estabelecimento de um “arquétipo da favela” em oposição à cidade; “um mundo diferente que emergia na paisagem carioca em contracorrente à ordem urbana e social estabelecida”<sup>215</sup>. Porém, é a obra de Euclides da Cunha que será a verdadeira fonte de conexão entre o imaginário do sertão e o da favela na construção da forma de representar sua população, bem como na semelhança dos aspectos socioespaciais entre as duas regiões. CD, por sua vez, narra o momento em que a favela se torna um problema irreversível e já se impõe, a partir da violência, nos espaços “ocupados”.

Estabelecem-se, portanto, muitas conexões entre as faces históricas do banditismo conjugadas no romance CD e no espaço da favela. O romance de Paulo Lins representa a face literária do banditismo que se forma ao mesmo tempo em que se consolidam os processos da modernização conservadora e suas conseqüências nos espaços urbanos. É impossível, portanto, não associar a situação do mundo rural à dos morros cariocas – pontos de exclusão social. Principalmente não associar a essa

---

sertões, não tem mesmo o revestimento bárbaro da caatinga. É desnudo e áspero. (...) Entretanto, embora desabrigado, quem o alcança pelo sul não vê logo o arraial, ao norte. Tem que descer, como vimos em suave declive, a larga plicatura em que se arqueia, em diedro, a montanha, numa selada entre lombas paralela.” (op. cit., p.380)

<sup>211</sup> VALLADARES, Licia do Prado. *A invenção da favela – Do mito de origem à favela.com*. Rio de Janeiro: FGV, 2005, p. 23.

<sup>212</sup> Essa é a grafia original, com dois eles.

<sup>213</sup> VALLADARES, op. cit., p. 26.

<sup>214</sup> Nesse mesmo estudo, Licia Valladares comenta vários trabalhos que apontam ainda essas formas de moradia como o a origem da favela.

<sup>215</sup> Idem, p. 28.

idéia a imagem da “ficção geográfica” que Euclides da Cunha usa para designar o que foi o encontro dos soldados com os “jagunços” de Canudos. Esse encontro se deu de maneira que os “[os novos expedicionários] sentiam-se fora do Brasil, a separação social completa dilatava a distância geográfica; criava a sensação nostálgica de longo afastamento da pátria”<sup>216</sup>. Aquelas pessoas eram “outra gente”, falando outra “língua mesmo, articulada em gíria original e pinturesca”<sup>217</sup>.

A partir da imagem construída por Euclides da Cunha é possível relacionar o romance a uma outra ficção geográfica: curiosamente, CD, não foi construída em um morro, nem poderia ser chamada propriamente de favela, uma vez que o termo “favela” designa agrupamentos irregulares e não urbanizados de habitações. Essa “neofavela”, inicialmente forjada para ser um bairro, torna-se uma forma plana das características das favelas estabelecidas nos morros. Cidade de Deus é, na verdade, um bairro que vem a substituir as antigas favelas, trazendo seus moradores para um ambiente legalizado, ou dentro de um status de legalidade, mas que não os tira de uma situação socioeconômica semelhante à da população favelada<sup>218</sup>.

Conjunto o quê? Favela! Isso mesmo, isso aqui é favela, nem água na bica, e aqui é tudo casa e apê, mas os pessoal, os pessoal é que nem na Macedo Sobrinho, que nem no São Carlo. Se é na favela que tem boca-de-fumo, bandido pra caralho, crioulo à vera, neguinho pobre à pamparra, então aqui também é favela, favela de Zé Miúdo. (CD II, p. 209)

O trecho revela mais do que uma “opinião” de Zé Miúdo, pois mostra uma percepção do espaço no que há de mais evidentemente social. O trecho serve também como apontamento das peculiaridades e tensões que mais adiante, nesta pesquisa, são reveladas pela ficcionalização<sup>219</sup> da linguagem deste “outro” de classe.

---

<sup>216</sup> Euclides da Cunha, op. cit, p. 499.

<sup>217</sup> Ibidem

<sup>218</sup> ZALUAR, Alba. “Teleguiados e Chefes: juventude e crime”. Em: RIZZINI, Irene (org.). *A criança no Brasil hoje: desafios para o terceiro milênio*. Rio de Janeiro: Editora Universidade Santa Úrsula, 1993.

<sup>219</sup> Uso o termo ficcionalização, pois o que Paulo Lins indica, inclusive nos agradecimentos, é que ele procurou formular uma ficção, mas com caráter de captar uma linguagem real, a partir das pesquisas sobre as gírias do período.

## *Civilizados e bárbaros*

Para compreender ainda melhor essa metáfora da ficção geográfica, atentemos para o vocábulo “bárbaro” associado aos bandidos. Nesse caso, seu contraponto, a civilização ou o excesso dela, deve ser entendido como “o desenvolvimento das forças produtivas, que são constantemente revolucionadas, como parte do processo de valorização e acumulação do capital”<sup>220</sup>. Dessa maneira, o que vemos é o conteúdo arcaico da destruição transbordando pelas formas mais avançadas da tecnologia.

Num estudo sobre a barbárie, Marildo Menegat analisa essa questão em vários níveis. Segundo esse autor, ainda na atualidade o uso comum dos termos bárbaro e barbárie estão associados à própria origem do termo na cultura grega antiga. Assim, eram considerados bárbaros para os gregos o “outro”, “diferente de si”, que na ocasião eram “todos os que viviam entre o mar Negro e a costa da península Ibérica”<sup>221</sup>. Esse estranho era assim posto principalmente por causa dos aspectos culturais que os diferenciavam. Menegat, em referência a obra de F. Buey<sup>222</sup>, ainda mostra que a idéia central na compreensão do termo bárbaro, como contraposto ao civil e político, apesar de se referirem ao homem como construtor de cidades, na verdade, indica um caráter político por excelência.

Desse modo, a idéia de barbárie no ocidente contemporâneo, aponta para uma questão política que já era possível de ser verificada na Antiguidade e que se torna ainda mais forte, uma vez que a presença deste “outro” da cultura inserido, mas não incluído, dentro do contexto da modernidade e nas próprias fronteiras nacionais, é a demonstração de que a “identidade abstrata” chamada “cidadão”, que numa sociedade de classes como a nossa não se configura como algo real, cria níveis de participação social e “níveis distintos de participação na cultura” que, em vez de “desenvolver e distribuir um conjunto de capacidades e possibilidades de formação

---

<sup>220</sup> MENEGAT, Marildo. *O olho da barbárie*. São Paulo: Expressão Popular, 2006, p. 31.

<sup>221</sup> Idem, p. 84.

<sup>222</sup> Buey, F. Apud MENEGAT, idem, p. 83.



individual”, o que tornaria todos aptos “a usufruir o bem-estar produzido pela vida em comum”, entre elas “a participação mas decisões do destino da *polis*”, acaba “fora do alcance da imensa maioria dos indivíduos que a constituem”.<sup>223</sup>

Não se pode estranhar que um mundo em que o acúmulo excessivo, passível de produzir tal ficção geográfica, possa conduzir a um convívio, para dizer o mínimo, não harmônico entre o extremo do acúmulo lado a lado com o extremo da pobreza. Daí, inevitavelmente, temos a barbárie e a cidade partida, usando o termo de Zuenir Ventura.<sup>224</sup>

É a partir dessa fronteira social que o regionalismo de CD toma corpo. Somos expostos a costumes, linguagem e mesmo a uma forma de pensar que apontam para diferenças entre o cidadão letrado e incluído no sistema das trocas simbólicas e o bandido analfabeto ou, ainda, o trabalhador pobre. Esse mundo “bárbaro”, como vimos, faz parte de uma lógica que permite a existência, a um tempo, da ordem e da desordem que se alimentam uma à outra. Mas a forma como esses “seres” que povoam a área desse outro de classe é apresentada acaba por focar a existência de regras próprias que, na verdade, são o sintoma dessa cidade partida, sem, entretanto, expor a ligação desse estado de coisa com as esferas de outros degraus sociais. Não há uma relação no sentido clássico de se descobrirem os opressores. Os bandidos matam-se uns aos outros, são seus próprios algozes. E no vazio da invisibilidade das articulações históricas entre as partes de um todo é que o quadro parcial se arvora em quadro total.

Mas essa tentativa de totalidade documental da região, que o romance parece querer proporcionar, contraria aspectos da literatura contemporânea que, mesmo em situações que mais tradicionalmente tenderiam a isso, como os romances históricos, acabam por apontar o direcionamento para a fragmentação, “para a percepção

---

<sup>223</sup> MENEGAT, op. cit., p. 84.

<sup>224</sup> VENTURA, Zuenir. *Cidade Partida*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

atomizada do mundo que caracteriza o homem de hoje, na medida em que o autor é um demiurgo que conta a sua versão de uma História possível”<sup>225</sup>.

### ***Tentativas de totalidade***

A idéia relacionada à da tentativa de totalidade está ancorada no caráter documental de CD. Esse é um dos fatores que apontam para o “outro” de classe representado nas formas do regionalismo urbano de aspiração realista e construído a partir de imagens coletadas de dados do real, disponíveis ao leitor do romance. Essa é também uma característica comum aos romances regionalistas.

Segundo Ligia Chiappini Leite<sup>226</sup>, em meados do século XIX, a tradição do regionalismo é retomada e passa “a viver da tensão entre o idílio romântico e a representação realista”. Assim, fica representada a tentativa progressiva de se dar espaço ao homem pobre do campo, paradoxalmente a partir da letra, destinada a tornar audível, para o leitor da cidade, a voz do seu outro. Essa tensão “entre idílio e realismo” corresponde a “outras constitutivas do regionalismo: entre nação e região, oralidade e a letra, campo e cidade, estória romanesca e romance; entre a visão nostálgica do passado e a denúncia das misérias do presente.”<sup>227</sup>.

Todas essas tensões estão concentradas em CD, na região representada pela forma cindida da cidade, disfarçando a questão de classe; na representação, pela via letrada, de um outro de classe iletrado, para um público letrado, é possível dar a ver esse outro, sem, no entanto, escapar totalmente às marcas sociais a ele associadas.

O romance de Paulo Lins é ficção construída em torno de fatos reais, de maneira que os processos de narrativa realistas parecem “ocultar” o caráter arbitrário da história. Isso só é possível dado o caráter de sobreposição de uma perspectiva

---

<sup>225</sup> PELLEGRINI, Tânia. *A ficção brasileira hoje: os caminhos da cidade*. REVISTA DE CRITICA LITERARIA LATINOAMERICANA. Año XXVII, Nº 53. Lima-Hanover, 1er. Semestre del 2001, pp. 115-128.

<sup>226</sup> CHIAPPINI. op. cit., tese 2.

<sup>227</sup> Idem.

mimética: “a literatura que se aproxima da idéia de uma verossimilhança realista, uma espécie de tentativa de se documentar através da ficção os dados da realidade sensível”<sup>228</sup>. A concepção de realismo, aqui visto em seu sentido amplo, “traduz uma concepção da arte e da sua relação necessária, não casual, com o mundo, a vida social, a história.”<sup>229</sup>. Mas também o fato de se narrar uma história de “bandidos” contribui para a escolha da linha realista. Partindo da comparação com o cangaço, que foi lançada no capítulo anterior, evoco um artigo de Temístocles Linhares, que trata da obra de José Lins do Rego, para comparar o aspecto documental de CD com a produção literária que trata do banditismo. Assim afirma Linhares:

(...) o cangaço é um fenômeno social por demais bárbaro, por demais agreste e brutal, para ser romanceado sem ressaltar em direção de caminhos perigosos, tais como o puro inquérito policial, as cenas de faca e rifles, destituídos de nenhuma proeza poemática.<sup>230</sup>

Dentro de uma idéia de acumulação que faz parte do sistema, não à toa Paulo Lins usa como referências as obras do regionalismo para construir o quadro da criminalidade de CD. É difícil também não perceber no romance de Lins o caráter documental que, por vezes, descamba para um certo determinismo, característica do naturalismo, e daí a comparação inevitável com *O Cortiço*. Obviamente diferentes no corte do tempo, ambos tratam do tema das comunidades afastadas do centro de decisões, ainda que inseridas no contexto urbano do Rio de Janeiro, fazendo parte da

---

<sup>228</sup> ARRIGUCCI JR, Davi *Achados e perdidos: ensaios de crítica*. São Paulo: Polis, 1979, p. 80. Neste ensaio, entretanto, Arrigucci trata do romance reportagem que na ocasião seguiam a estética da linha do romance “brutalista”. Mas Davi Arrigucci arremata o trecho afirmando que a impressão de fotografia ou cópia do real se dá *no lastro da tradição geral do romance brasileiro, desde a origem* (ibidem) E ainda sobre o fato da literatura documental não se dar ao tratamento alegórico, afirma: *Não creio que o fato de ser alegórico condene qualquer arte. O que eu noto é o seguinte: no impulso realista, o procedimento alegórico é problemático. Se eu construo de acordo com a ficção realista, eu tenho dificuldades para tratar de forma alegórica. A não ser que passagens alegóricas. Mas construir e ver de forma alegórica é incompatível com a visão simbólica do realismo.* (idem, p. 98)

<sup>229</sup> BASTOS, Hermenegildo J. “Formação e representação”. Em CERRADOS – REVISTA DO PROGRAM DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERTUARA. Nº 21/ Ano 15. Brasília: EdUnB, 2006., p. 95.

<sup>230</sup> Temístocles Linhares, no artigo “Vitória de um estilo”, que trata da obra de José Lins do Rego. Em COUTINHO, Eduardo F. & CASTRO, Ângela Bezerra de. *José Lins do Rego – Coleção Fortuna Crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; João Pessoa: FUNESC, 1990, p. 127.

dinâmica de sustentação do sistema socioeconômico. São narrativas que representam aglomerados urbanos de pobres, por meio dos efeitos de uma estética da pobreza, ou estética do grotesco. Nessas narrativas estão seres enclausurados pelo contexto socioeconômico, na maioria negros ou mestiços (ou outras categorias marcadas pela exclusão) que não conseguem sair da roda viva de um meio hostil e determinante(ista), formando a noção de multidão, que confunde uns e outros pela configuração do espaço comum da favela, como pensa Miúdo: “todo crioulo e todo nordestino se parecem” (CDII, p. 389).

Sobre a idéia de uma permanência do documental e, sobretudo, de um retorno de formas naturalistas, intimamente relacionados a nossa condição de atraso, Antonio Candido chega a afirmar que

o atraso nada tem de chocante, significando simples demora cultural. É o que ocorre com o Naturalismo no romance, que chegou um pouco tarde e se prolongou até nossos dias sem quebra essencial de continuidade, embora modificando as suas modalidades. O fato de sermos países que na maior parte ainda têm problemas de ajustamento e luta com o meio, assim como problemas ligados à diversidade racial, prolongou a preocupação naturalista com os fatores físicos e biológicos. Em tais casos o peso da realidade local produz uma espécie de legitimação da influência retardada, que adquire sentido criador. Por isso, quando na Europa o Naturalismo era uma sobrevivência, entre nós ainda podia ser ingrediente de fórmulas literárias legítimas, como as do romance social dos decênios de 1930 e 1940.”<sup>231</sup>

Flora Süssekind chega mesmo a indicar o naturalismo como um sistema, ou o “estrato mais persistente na cultura literária brasileira”, privilegiando o aspecto documental, “a literatura presa ao fato, a serviço da ‘verdade’, da pátria ou da ‘realidade’”,<sup>232</sup> apesar de afirmar que essa persistência também assume outras funções em seu “eterno retorno”. Usando a comparação básica de “tal origem, tal resultado”, costurando toda tese, Süssekind divide essa permanência sistemática em três fases bem definidas. A evolução das formas do naturalismo passa do determinismo biológico da primeira geração, ao determinismo social da geração de

---

<sup>231</sup> CANDIDO, “Literatura e subdesenvolvimento”, op. cit. p. 150.

<sup>232</sup> *Tal Brasil, qual romance? Uma ideologia estética e sua história: o naturalismo*. Rio de Janeiro: Achiamè, 1984, p. 12.

30, voltando através do romance-reportagem da década de 70. Nesta lógica poderíamos acrescentar uma espécie de exotismo etnográfico dos anos 90 que mistura todas as tendências já numa tradição e consolidação da literatura e, especificamente no caso de CD, na conflituosa posição de classe do autor. Nesse sentido, o que se sustentaria é quase uma radiografia da realidade; uma tentativa de revelar seus problemas, expondo seus sintomas. Mas a proposta reduz ao determinismo uma questão ainda mais complexa.

Portanto, essa “radiografia” deve ser vista com cuidado, pois o que se narra é o emblema. Não um retrato, que também em certa medida é superficial. O que na verdade se configura em CD é uma “redução estrutural”<sup>233</sup> dos elementos históricos que fazem deste bairro a mimesis da violência extrema a que a favela está exposta. O termo favelado/bandido foi plenamente incorporado pelo senso comum, imagem recarregada no imaginário pela figura do favelado como criminoso, o que faz com que se cultive a idéia do favelado como aquele sobre quem se pode jogar o peso da lei sem culpa.

O fato de ser favelado tem desqualificado o indivíduo da condição de habitante urbano, pois retira-lhe a possibilidade de exercício de uma defesa que se processa em torno da questão da moradia. Ocupante de terra alheia, o favelado passa a ser definido por sua situação de ilegalidade e sobre ele desaba o império draconiano dos direitos fundamentais da sociedade, centrados na propriedade privada, cuja contrapartida necessária é a anulação de suas prerrogativas enquanto morador. (...) Mas a favela recebe de todos os outros moradores da cidade um estigma extremamente forte, forjador de uma imagem que condena todos os males de uma pobreza que por ser excessiva, é tida como viciosa e, no mais das vezes, também considerada perigosa.”<sup>234</sup>

Com todas as ressalvas, tem-se, de certa maneira, uma ênfase no documental e a realidade de que a obra se quer “retrato”, satisfazendo-se um suposto “bom

---

<sup>233</sup> CANDIDO.. “A dialética da malandragem”, op. cit., p. 33.

<sup>234</sup> KOWARICK, Lúcio. *Trabalho e vadiagem – A origem do trabalho livre no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1987, pp 91-93.

senso” do leitor, que, “entusiasmado, vê a obra confirmar suas expectativas e então confirmar suas pressuposições”.<sup>235</sup> CD exerce parte dessa função. Cria um quadro do real. Como se fosse um “retrato fiel” suprimindo expectativas que pressupõem uma verdade histórica. Essa verdade parece estar dada a ver pela realidade objetiva, mas se põe de maneira ambígua, pois permite a sensação de real, escamoteando, a partir do recorte feito sobre a criminalidade, que a representação, ainda que permitindo uma visão de totalidade, é sempre parcial. Além de que, essa sensação de real o tempo todo à porta é, por sua vez, ideológica.

O uso da referencialidade mais direta é outro aspecto que contribui para reiterar o caráter documental do romance. Da marcação cronológica, pela via cultura de massa, “a onda agora era a discoteca, os bailes de rock’n’roll já estavam em estágio terminal” (CD II, p. 271), ou da Grande História, como no caso da Guerra das Malvinas (CD II, p. 327) – os episódios são dados de passagem, o que permite<sup>236</sup>, entretanto, focalizar uma dimensão de indivíduos postos à margem da História, uma vez que, para eles, os dados não constituem um plano de significado, a não ser quando reduzidos à própria idéia de mercadoria e inclusão, ou associados a algum elemento mais cotidiano, como no caso das Malvinas, com o desejo de ter as armas mais modernas do momento. Ou seja, o foco é reduzido à sobrevivência diária ou à estratégia de uma empresa do crime.

Constrói-se, assim, um quadro referencial para a narrativa, não à toa, a maioria dos trabalhos sobre CD, e este não se diferencia muito, transitam fortemente pelo viés sociológico que o texto parece reclamar. Há exemplo disso, em uma tese sobre a construção da imagem da favela, realizada por Paulo Roberto Patrocínio<sup>237</sup>, o romance é apontado como “um capítulo da história da formação da criminalidade

---

<sup>235</sup> SÜSSEKIND, op. cit. p. 12.

<sup>236</sup> Ainda como dado do documental, são elencadas referências mais diretas como lugares institucionais: Desipe, Secretaria de Segurança Pública; ou ainda a própria mercadoria como referência ao mundo reificado. Assim Vick Vaporub, Bonanza, Ted Boy Marinho, Rin Tin Tin ou as calças Lee conectam a narrativa ficcional ao que mais diretamente constitui um mundo factual.

<sup>237</sup> PATROCÍNIO, Paulo Roberto Tonani do. *Entre o morro e o asfalto: Imagens da favela nos discursos culturais brasileiros*. Dissertação de mestrado (Orientador Prof. Renato Cordeiro Gomes). Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2006.

nas favelas do Rio e não apenas como a história da formação de uma favela” (61)<sup>238</sup>. A referência aqui é da formação da Falange Vermelha que levaria ao Comando Vermelho. Essa ocasião apenas aponta o grau de articulação dentro da cadeia, o início do processo da organização; nela é narrado o momento em que a facção do Comando Vermelho se articula e o surgimento de seu lema “Paz, justiça e liberdade”. Contudo, na narrativa apagam-se os indícios do contato dos criminosos com os presos políticos de Ilha Grande<sup>239</sup>. Mais uma vez temos a narração de um mundo fechado em si. Essa omissão, não por acaso, tira o caráter político que o movimento originalmente forjava. Desconecta-se também a relação entre os torturados políticos, os presos políticos e os respectivos torturados sociais e presos comuns.

No entanto, por vezes nos deparamos com o traço pitoresco da vida na favela, revelada em pormenores que, considerando o caráter do romance contemporâneo inserido na era da imagem, seriam dispensáveis, a não ser para marcar esse mesmo caráter pitoresco do “outro” de classe. É o que acontece, por exemplo, no momento em que a “cearense” se prepara para receber o “peixeiro”, seu amante, em casa. Detalham-se as práticas “cosméticas” da periferia:

No outro dia, não saiu de casa. Fez compressas com ervas-de-santa-maria para curar os hematomas, passou abacate com gema de ovo no cabelo para que ele tomasse jeito, emplastou o rosto de mel com limão. Bom remédio para manchas, cravos e espinhas. (CD II, p. 108)

O que vemos, nesse trecho, é um dos mais problemáticos aspectos do regionalismo: a atribuição de um caráter pitoresco aos costumes populares como forma de atender à curiosidade de um suposto turista social.

---

<sup>238</sup> Idem, p. 61.

<sup>239</sup> Durante o período da ditadura, pós AI5, vários presos políticos foram postos juntos com presos comuns, na tentativa de desarticular o grupo de presos políticos. O que aconteceu, no entanto, é que esses conseguiram disseminar a idéia de união para luta. Obviamente o que de início teve um caráter político se diluiu por conta de vários fatores que vão desde a morte dos principais representantes do Comando Vermelho até a rotatividade muito grande dos bandidos. Segundo um dos representantes do próprio Comando, o Gordo, o que permaneceu na atualidade foi “só o mito” (Estas informações estão no documentário *Notícias de uma Guerra Particular*, direção de João Moreira Salles e Kátia Lund. Brasil: Videofilmes, 1999).

Também pelo fato de o romance estar imerso na era da imagem, torna-se desnecessário o detalhamento, por exemplo, na descrição de todos os espaços, pois se pressupõe que a imagem desses mesmos espaços da favela já é conhecida por todos, o que facilita a imposição de um ritmo mais acelerado à narrativa. Esse recurso é utilizado de forma que, em alguns momentos, a linguagem dos personagens apela mesmo a uma memória visual: “Aquela preta do rabo desse tamanho” (CD II 106). Ou ainda, dos pormenores evidencia-se o aspecto de barbárie, como no caso do extenso detalhamento do esquartejamento de um bebê, fruto do ciúme do pai do bebê com relação à mãe a partir das suspeitas fundamentadas na aparência da criança. Enfim, um Dom Casmurro bárbaro e sem “nome”. Mas à medida que os nexos da violência vão se perdendo, o ritmo cresce e também diminuem os detalhes, mesmo dos aspectos bárbaros que parecem fornecer a tônica da narrativa.

O início desse caráter de documento da região é demonstrado nas primeiras páginas do romance que, ao se descrever a população que veio a formar Cidade de Deus, o que se consegue é mimetizá-la numa enumeração aparentemente caótica que tende a um quadro total, trabalhado poeticamente:

Os novos moradores levaram lixo, latas, cães vira-latas, exus e pombagiras em guias intocáveis, dias para se ir à luta, soco antigo para ser descontado, restos de raiva de tiros, noites para velar cadáveres, resquícios de enchentes, biroscas, feiras de quartas-feiras e as de domingos, vermes velhos em barrigas infantis, revólveres, orixás enroscados em pescoços, frango de despacho, samba de enredo e sincopado, jogo do bicho, fome, traição, mortes, Jesus cristos em cordões arrebitados, forró quente para ser dançado(...)Levaram também as pipas, lombo para a polícia bater, moedas para jogar porrinha e força para tentar viver. Transportaram também o amor para dignificar a morte e fazer calar as horas mudas (CD II, pp. 16 – 17)

Portanto, a idéia de totalidade é dada pela aglutinação de elementos, ou seja, pela quantidade dos elementos, criando uma sensação de panorama narrado. Além disso, o papel do narrador contribui para forjar essa mesma idéia quando produz um efeito de simultaneidade. Como é o caso da transição do assalto no motel para o



assassinato de um bebê. As duas formas de violência, uma no espaço público, outra no nível privado, ocorrem simultaneamente e o narrador possibilita a visão dos dois acontecimentos. Essa técnica, em parte, corrobora para a idéia de totalidade. Desse modo, não percebemos a profundidade do que é posto na narrativa. A totalidade é conseguida pela extensão dos fatos narrados e não pelo aprofundamento. Talvez por isso a forma fuja a uma análise estritamente estética, o que nem seria desejado<sup>240</sup>. Mesmo esses novos elementos estéticos misturados a uma permanência do regionalismo representam um processo social em que o que era arcaico evidencia problemas que se intensificam e que a literatura encontra nestas formas o meio de representá-los.

### ***“Falha a Fala”***

O quadro de realidade é também reconstruído pela recriação da linguagem local e, com ela, do imaginário específico. No caso de CD, essa linguagem marca também o ritmo da narrativa. Entre os elementos que caracterizam alguns dos aspectos do regionalismo em CD, a base realista, como elemento constituinte da construção de um quadro documental da região, é dos fatos que mais imediatamente chama atenção. A linguagem referencial está, portanto, em primeiro plano. Paulo Lins utiliza, para isso, os dados relacionados a uma ampla pesquisa sobre as gírias da época.

Sabemos, portanto, que se constrói um quadro a partir de uma linguagem que não é oficial. Mas o regionalismo literário prima, por sua vez, por criar uma linguagem que tenta suprimir, “com verossimilhança a assimetria radical”<sup>241</sup>, as diferenças entre escritor / leitor, representante da classe média dos centros de

---

<sup>240</sup> Digo que nem seria desejado, pois uma análise puramente estética significa uma análise esvaziada de conteúdo histórico.

<sup>241</sup> CHIAPPINI, op. cit. Na ocasião, Ligia Chiappini trata da assimetria “entre o escritor e o leitor cidadão em relação ao personagem e ao tema rural e regional, humanizando o leitor em vez de aliená-lo em relação ao homem rural representado.”

produção cultural e personagem / tema da periferia, essa vista como outra região em face da idéia de *polis*, antes desenvolvida.

Assim, o outro da linguagem, porque outro da classe social, segue a linha discursiva programada por Paulo Lins: onde a “bala fala” é porque “falha a fala”, de acordo com a metáfora assertiva do romance. Mas a linguagem específica dos bandidos, por vezes, é a mesma de outros personagens não-bandidos, o que acaba contribuindo para a junção de bandidos e não-bandidos como parte de um mesmo plano discursivo.

Aos poucos ocorre uma contaminação do discurso do narrador pelo discurso dos personagens. Essa contaminação se dá principalmente pelo uso do discurso indireto livre em momentos cruciais e que permite a percepção das reflexões sobre a situação vivida pelos personagens. Isso, em parte, se dá porque o narrador, a partir de uma voz subsumida, incorpora seus discursos na formulação dessa mesma reflexão. Mas, ao usar desse recurso, o narrador expõe ainda mais fortemente a tensão entre classes na mediação pretendida, pois, mesmo parecendo incorporar a linguagem do outro, para fazer falar a voz desse mesmo outro, o que de fato as escolhas lingüísticas acabam por acentuar é o distanciamento entre os dois discursos ampliando a separação entre as classes.

Silva se calou, sabia que Japão falava a verdade. Seus interlocutores olharam-no firmemente por um tempo. O silêncio indicava-lhe a perda da consideração. Ali, esteve convicto de ter feito merda. Sua alma consternada revelava-se no corpo em arrepios escabrosos. E o pior de tudo: o infeliz do intruso caíra de bruços. Estava decidido a se entocar. Levantou-se do meio-fio sem jeito, caminhava devagar para casa quando avistou o parceiro e foi levado para a roubada. (CDII, p. 116)

No trecho é clara a distinção entre narrador letrado e personagem iletrado. Termos como “interlocutores” e “alma consternada” contrastam com “ter feito merda”, demonstrando, assim, a tensão simbólica de uma linguagem literária que, na voz do narrador-autor, às vezes, beira o arcaísmo; tensão que é símbolo de uma distinção literária, de pertencimento aos espaços simbólicos do intelectual que vem

da periferia em contraponto a uma linguagem que não se legitima nesse mesmo espaço literário. Ou seja, ao tentar dar voz aos excluídos, Paulo Lins acaba por revelar a tensão e a complexidade de seu posicionamento como escritor: vindo da periferia e, ao mesmo tempo, formado pela universidade. Na escolha da linguagem, narrador e personagens se distanciam. A forma da linguagem estigmatizada e demasiadamente carregada em suas cores também sugere a estigmatização dos sujeitos representados, ou seja, os moradores da favela. O autor, em contrapartida, adota uma linguagem que se aproxima do arcaico, de uma padronização “excessiva”. O tom de arcaísmo que aponto na composição do discurso padronizado do narrador deriva de, pelo menos, dois fatores: por um lado, o espaço discursivo em CD repete o gesto literário da tradição regionalista, que reproduzia a fala de personagens de espaço/classe social diversa da do autor, com a intenção estética de evidenciar as marcas da cor local, o que acabava por compor uma imagem estereotipada da região e deixava escapar a humanidade e a força da representação do personagem; por outro lado, o arcaísmo está também na erudição do discurso do narrador. Ainda que as expressões não sejam de fato arcaicas, os termos que evocam o tom literário (“Seus *interlocutores* olharam-no firmemente por um tempo”) parecem “envelhecidos”, tornam-se uma espécie de relíquia ou de ruína que se descola dos resíduos da fala que evoca o mundo da periferia. O compromisso estético de Paulo Lins com a realidade imediata que pretende representar na forma de romance escorrega para a descrição e mostra o quanto um autor “de dentro”, paradoxalmente, ao praticar o gesto violento da escrita literária em país periférico e subdesenvolvido, partilha, com a literatura, a condição de estar “de fora”.

Ainda sobre essa problemática questão que se estabelece em CD, percebemos outra padronização crítica com relação à nova narrativa: a incorporação da linguagem jornalística como linguagem média da população escolarizada. Isso implica em apontar como arcaica a utilização que Paulo Lins faz de expressões menos usuais nos textos que pertencem ao que chamei de contemporaneidade recente, pois nessas obras há predomínio do padrão médio dessa linguagem

jornalística (inclusive nos desvios da norma). Assim é possível encontrar, no discurso do narrador, preciosismos, como o excesso de uso do mais-que-perfeito, ou, ainda, de se deparar com uma “búlica”<sup>242</sup> em vez de “buraco” – “Uma réstia desse líquido [sangue] ainda se movimentou esguiamente e encheu a búlica onde Barbantinho e Busca-pé haviam jogado bola de gude pela manhã” (CDII, p. 74). Ou ainda sair com um “prófugo” em lugar de “fugitivo” (CDII, p. 342). Vemos, em contrapartida, as falas dos personagens, mesmo dos não-bandidos, representadas numa prosódia específica: “Porra! Você só pensa em matar, matar, matar, nunca *opita* por outra solução!”. A particularização do erro direciona o olhar do leitor, pois o autor não marca os verbos “matar” como “matá”, mas marca “opta” como “opita”. Nessa escolha há uma questão lingüística específica que libera das marcas orais os verbos, pois a eliminação dos *erres* é algo corrente e não diferenciador de classe social, mas a mudança de “opta” indica a relação de classe embutida na fala de Pardalzinho, protagonista da segunda fase. Em outros momentos as escolhas lingüísticas conseguem um efeito interessante com uma espécie de retórica cínica que toma conta do discurso: “Alisava o revólver como os lábios alisam os termos da mais precisa premissa, aquela capaz de reduzir o silogismo a um calar de boca dos interlocutores” (CD II, p. 65)

O que primeiramente se poderia questionar, entretanto, é como seria possível representar documentalmente a língua desse outro senão pelas marcas ali postas, sobretudo numa linguagem que, de fato, tem as suas peculiaridades e que foram tomadas de uma pesquisa antropológica em torno das gírias e das formas lingüísticas do período e do grupo? A questão, porém, extrapola a mera escolha do padrão, pois mais do que apresentar uma linguagem da região, dando veracidade ao discurso dos bandidos, o que, na verdade, se questiona é a diferenciação extrema entre os

---

<sup>242</sup> Segundo o dicionário *Caldas Aulete* (vols. 1 e 3. Rio de Janeiro: Delta, 1980), o sentido atribuído a *búlica*, por associação com o termo “gude” é, entre outros, o de “jogo infantil com bolinhas de vidro que geralmente os jogadores deve fazer entrar em buracos/ bolinha usada em tal jogo, outrossim *bola de gude* (brás.) e *belinde* (port.)”. Segundo o dicionário *búcara* ou *búlica* seriam as versões do termo *gude* no Rio de Janeiro. Já no Dicionário on line: [http://www.priberam.pt/dlpo/definir\\_resultados.aspx](http://www.priberam.pt/dlpo/definir_resultados.aspx), o termo originalmente designa espécie de “tripeça móvel em que os escultores põem as suas obras para as irem aperfeiçoando”. Porém, pela leitura do texto, deduz-se que se trata de fato do “buraco” que faz parte da brincadeira com as bolas de gude.

discursos do narrador e dos personagens. Em CD, diferentemente de *Os Sertões*, não há mais as aspas separando a fala de cada uma das partes, mas há outras formas de distinção discursiva delimitando muito claramente o espaço do narrador e o dos personagens, de forma que, mesmo quando há uma contaminação dos discursos, o que se evidencia ainda mais é a tentativa de opor as duas formas, a do narrador-autor-letrado e a dos personagens-iletrados, ou ainda, de se opor a classe letrada aos analfabetos bárbaros da periferia.

Outra questão que já foi sugerida nos exemplos apresentados é a repetição sistemática de termos designando espécies de “supercategorias” que indicam fatores de caracterização externa dos personagens. Assim, o uso de termos como “o nordestino”, “a grávida”, “a cearense”, “o viciado”, “a vítima”, “a mulher”, “o agressor” reduzem os indivíduos às marcas sociais que, em geral, os desqualificam. No plano geral, os personagens só têm existência pelo caráter externo, e mais grave, pela barbárie. Desse modo, somos apresentados a indivíduos que sequer têm nome, mas dos quais identificamos imediatamente a função, o histórico, o tipo. Vemos, portanto, a passagem de um termo geral à categoria de símbolo.

Aliás, a questão dos nomes também delimita espaços sociais, uma vez que só os cocotas, alguns trabalhadores e pessoas de fora da favela têm nomes sociais e, em alguns casos, sobrenomes. Os bandidos e boa parte dos outros favelados têm apelidos. A exceção é o caso, já mencionado, de Busca-pé. Outro emblema é denominação dos policiais chamados de “samangos”, palavra de origem africana e que significa “homem preguiçoso, indolente, descansado”; “indivíduo maltrapilho”; também sinônimo de “malandro”<sup>243</sup>. É emblemático, pois expõe a ironia de uma ordem enviesada.

Há também, como marcas do espaço criminalizado da periferia, a incorporação do discurso de boletim policial à narrativa. Assim, aparecem no texto expressões que, em princípio, causam estranheza, mas que são plenamente incorporadas pela narrativa: “(...) um segundo antes de receber um tiro no peito

---

<sup>243</sup> Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001, p. 2506.

disparado do revólver do Silva. Rodopiou e caiu lentamente em decúbito frontal.” (CDII, pp. 104-105) ou “Sem pestanejar atirou em Verdes Olhos (Jorge Gato). Tentou novamente, mas o segundo projétil não deflagrou.” (CD II, p.229).

Amalgamam-se linguagem policial, poesia e linguagem sociológica, todas moldando o quadro da favela. O leitor não tem uma percepção dos personagens como indivíduos, pois a fragmentação excessiva, a repetição de determinadas características e o excesso de ações reduzem a complexidade desses mesmos personagens e transferem ao campo social, pelas teias relacionais, a imagem do espaço criminalizado de Cidade de Deus.

### *Até que ponto super-regionalismo?*

CD entra para a literatura como uma obra que põe à luz da contemporaneidade o mais arcaico em convívio com o mais moderno, indicando que, em plena contemporaneidade, o velho atraso, com o qual tiveram de lidar os nossos primeiros escritores, não foi, de fato, superado. A obra, no entanto, inserida no contexto da produção mundial, apresenta linguagem que abarca as novidades narrativas derivadas da hegemonia da indústria na produção cultural, mas, casando-se com elementos arcaicos, modula também o convívio com resíduos de caráter pitoresco. O resultado é que CD atualiza a contradição básica da constituição da literatura e da nação: a dialética local / cosmopolita. A atualização, porém, não aponta alternativas para o enfrentamento dos problemas resultantes do processo contraditório de nossa formação; processo que, nesse momento, se tornou ainda mais agudo, de tal forma que a própria produção artística se mostra ainda mais pressionada pelas exigências da lógica mercantil a que estão submetidas as relações de produção em todos os níveis. Se antes a literatura brasileira produziu formas exóticas voltadas para a exportação do Brasil que os europeus queriam ver, agora, a favela, o tráfico e a violência se transformam em espetáculo capaz de entreter

turistas, de todas as classes letradas do mundo. O caráter mais problemático dessa questão está no fato de que ela apresenta os aspectos perversos do capitalismo como se fossem um elemento específico daquela região.

O romance, portanto, aponta para uma espécie particular de regionalismo, que nasce em um momento em que a perspectiva de superação do atraso pela construção de um projeto popular de nação soberana e justa já não está mais no horizonte. A literatura, como fruto de uma acumulação literária não só do autor, mas do próprio sistema já consolidado, tornou-se ainda mais cosmopolita, porém, talvez menos capaz de formular uma síntese dialética e totalizante da relação contraditória que sempre separou e uniu os destinos da nação e da própria literatura.

Sendo assim, CD não pode simplesmente ser encaixada em uma modalidade, seja como obra do super-regionalismo, seja, no extremo oposto, como configuração da consciência amena do atraso. O romance transita entre esses pólos, provando que essas vertentes podem coexistir não só no mesmo tempo e em várias produções de uma época, mas dentro de uma mesma obra. O problema estético de abordar a matéria local em forma literária de relevância universal, que esteve sempre presente na produção da literatura brasileira e, de certa forma, norteou a produção regionalista, assume outra feição em CD. Essa feição é modulada pela urgência que, certamente, não era a mesma dos escritores que produziram o regionalismo pitoresco, o romance social de 30 ou o super-regionalismo. A urgência, em CD, se faz sentir na vida dos personagens, na matéria narrada que ata o texto à realidade por ele representada e, talvez, seja também a urgência que impulse o próprio gesto de escrita do autor que viveu de perto a realidade narrada. Essa urgência é a da demanda pela possibilidade de fala e de resolução de problemas sempre postergados, mas é também a urgência da ideologia dominante, a urgência da mercadoria e do capital. O regionalismo urbano condensa o arcaico e o moderno também nesse sentido, isto é, na medida em que formula e veicula uma forma que reúne, na estrutura do romance, traços estéticos marcados pela dinâmica da mercadoria e do espetáculo e resíduos do regionalismo pitoresco.

O regionalismo urbano de CD, portanto, se assemelha e se diferencia das produções regionalistas anteriores. Assemelha-se na medida em que, mesmo distante do sertão ou do interior geográfico, mesmo no tempo da velocidade frenética dos avanços tecnológicos, não pode deixar de se “regionalizar”. O romance não pode deixar de evidenciar a polarização entre ricos e pobres, bichos-soltos e bacanas, engraxates e ilustrados. Essa polarização, que traz consigo os traços estéticos problemáticos do regionalismo pitoresco, se diferencia deles, quando a forma do romance, marcada pelo localismo enclausurado no chão social do crime e da violência, representa esses mesmos traços problemáticos em uma mesma região: a urbana. Os dois Brasis de Euclides da Cunha tornam-se, bem ao gosto da mercadoria, “dois em um”. Nessa relação de proximidade e distância com a produção regionalista anterior, o regionalismo urbano de CD ainda veicula algum fôlego empenhado, uma vez que dá a ver que o projeto modernizador e as políticas de inclusão cabem no mote de CD: onde “falha a fala, fala a bala”.

Esse fôlego, no entanto, ao não conseguir se afastar da superfície no ato de representação da realidade, não alcança a profundidade de uma síntese totalizante. É preciso ressaltar, para concluir, que a síntese totalizante que a literatura é capaz de formular não pode excluir o questionamento de sua própria capacidade de representar. Ao problematizar a própria representação, como fizeram Machado, Graciliano, Clarice, Rosa e tantos outros escritores, maiores e menores, a literatura brasileira pôde construir uma síntese do Brasil que parece não estar mais disponível.

CD, apesar de estar inserida, e como um acontecimento, na história da literatura nacional, parece não poder se desvincular da matéria narrada a ponto de sintetizar a lógica histórica que rege tanto a composição do romance quanto a realidade a que obra está colada. Talvez porque não exista mais uma efetiva separação entre a obra como espetáculo e a vida bruta como espetáculo. Mas a obra de Paulo Lins veicula ainda uma grande questão que, enquanto estiver posta, manterá o pulso de nossas contradições e reclamará a necessidade de enfrentá-las:



entre arcaico e moderno, entre representação e realidade, entre o projeto de nação das elites e o crime organizado, o que sobra?

## CONCLUSÃO

Nessa dissertação procuramos mostrar que, a natureza temática e estética de CD permite unir essa obra contemporânea por excelência a um universo ficcional que dá a ver um mundo arcaico, representado por uma forma de literatura regionalista, um regionalismo urbano como vimos, de forma que sua matéria insiste em mostrar as marcas da não superação do atraso. Tais marcas revelam o caráter, por vezes, superficial de se atribuir à contemporaneidade a posição de avanço como um eterno contraponto ao arcaico. Mas o que esta pesquisa tentou discutir é que o que se propõe como contemporâneo acaba superficialmente soando apenas como recente, ao passo que o arcaico, apenas como longínquo. Por outro lado, percebendo o caráter superficial pertencente à noção de contemporaneidade, é importante ressaltar que afirmar que a contemporaneidade é apenas uma continuidade, também não é correto, uma vez que permanências e mudanças são sobretudo articulações históricas e dialéticas e, como tal, se, de algum modo, permitem apresentar semelhanças, também apresentam sua alteridade.

No caso de CD, e de maneira geral na literatura brasileira, o que vemos, portanto, antes de uma oposição simplesmente entre matéria arcaica e forma moderna – ou, por vezes, o inverso – o que se tem é uma condição em que elementos que parecem ser pontos opostos são duas faces de um mesmo mundo que se auto-alimentam. O arcaico, portanto, é uma condição para o moderno, como, na macronarrativa do capitalismo, o extremo da pobreza corresponde ao extremo do acúmulo, bem como a desordem é pressuposto da ordem.

Desse modo, CD, mais do que um emblema da contemporaneidade que revele a não superação do atraso – reiterando a formulação teórica de Antonio Candido–, permite também ver os dilemas de uma literatura periférica, fruto de uma outra tensão produzida pela dialética local/ cosmopolita. Essa tensão parece agravada quando a literatura periférica adensa as contradições dessa produção literária quando convertida em literatura da periferia.

No fim das contas, CD não aparece como uma expressão contemporânea de um todo histórico que cobra agora o preço do peso da modernização conservadora, mas acaba por sugerir-se como uma “novidade” narrativa de uma situação específica que parece “nova” aos olhos urbanos e se põe como recente, porque contemporânea e viva no cotidiano desse mesmo urbano, especialmente na figura moderna do resquício do banditismo social; ao contrário dos velhos cangaceiros e jagunços da literatura brasileira. Contudo, até que ponto é possível dizer que essa nova literatura conseguiria radicalizar aquilo que, como no caso de Graciliano Ramos, por exemplo, significou trabalhar a questão do papel da literatura e a derrocada dos projetos de modernização nacional?

Não creio que tal possibilidade radicalizadora esteja no horizonte da produção cultural de agora. De qualquer forma é interessante pensar que a tentativa de construir um quadro da criminalidade como um quadro da favela tenha vindo pelas mãos de quem dela saiu. A posição de Paulo Lins nessa contradição representa o conflito do autor que, mesmo sendo da periferia, não consegue escapar às formas tradicionais de representação do outro de classe, ainda que compartilhe com este outro a experiência social. Isso acaba por contribuir com parte da construção de uma voz hegemônica na representação da favela, uma vez que acaba por aprofundar ainda mais as contradições, pois cumpre com expectativas de uma representação estanque do outro de classe, no final das contas, sem voz. É igualmente revelador que o romance se vincule à tradição regionalista e do romance documental e que tudo tenha se conjugado para dar a ver uma matéria de urgência de uma periferia urbana na forma da inclusão perversa pelo espetáculo da barbárie.

Desse modo, vemos que o arcaico é uma das faces do moderno propriamente e que, na verdade, a idéia de um tudo-ao-mesmo-tempo-agora do quadro contemporâneo acaba por escamotear o resultado do fracasso do projeto da modernidade numa nação periférica como a nossa. O mundo arcaico de CD é fruto de um processo pelo qual este estágio do capital pressupõe, pela sua própria lógica, a falência dos projetos de inclusão e de nação.

Diante dessas tensões, a literatura brasileira convive ainda hoje com questões que, se não estivessem ainda vigentes, não se poderiam pôr como matéria viva dessa mesma literatura. O que se percebe, portanto, é um agravamento das questões que já foram postas à luz em obras de autores como Guimarães Rosa, Graciliano Ramos e Euclides da Cunha e que agora teimam em mostrar-se vivas na contemporaneidade de uma obra como CD. Porém, se em um momento as questões já puderam apontaram para uma possibilidade de construção de projeto de nação, agora o que resta é o espólio de um projeto abandonado e fantasmático que teima em trazer à tona o fruto de seu fracasso, especialmente na era por excelência da globalização da miséria e privatização cínica dos acúmulos de riqueza.

A matéria de CD é um aviso que se torna não mais uma prévia mas um lamento bárbaro do fracasso da modernidade e os frutos do abafamento de todos os projetos revolucionários que, ao que parece, tem vida longa. Esse fim anunciado pode ser irreversível, especialmente se permitirmos a morte – como no exemplo da criminalização dos movimentos sociais – de todos os projetos que apontam para outros caminhos. Especialmente aqueles que possibilitem evitar a confirmação de uma máxima presente no *Manifesto comunista* de que na história da luta de classes, “opressores e oprimidos, em oposição constante, travaram uma guerra ininterrupta” que “acaba sempre pela transformação revolucionária de toda a sociedade, ou *pela destruição das duas classes em oposição.*” A primeira foi abafada. Resta a dúvida se ainda é possível escapar à segunda.

## BIBLIOGRAFIA

- AGUIAR, Flávio. *Antonio Candido: pensamento e militância*. São Paulo: Perseu Abrano: Humanitas/ FFLCH/ USP, 1999.
- \_\_\_\_\_. & VASCONCELOS, Sandra T. (orgs). *Angel Rama: literatura e cultura na América Latina*. Tradução de Rachel La Corte e Elza Gasparotto. São Paulo: Edusp, 2001.
- ALBUQUERQUE JR. Durval Muniz de. *A invenção do nordeste e outras artes*. Recife: FJN, Massangana; São Paulo: Cortez, 1999.
- ARRIGUCCI JR, Davi. *O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa*. Novos Estudos Cebrap, São Paulo, n. 40, pp. 7-29, nov. 1994.
- \_\_\_\_\_. *Achados e perdidos: ensaios de crítica*. São Paulo: Polis, 1979.
- AZEVEDO, Aluísio. *O Cortiço*. São Paulo: FTD, 1993.
- BASTOS, Hermenegildo José. *Antonio Candido: palavras-chave*. Palestra apresentada na Universidade Nacional Autônoma do México (UNAM), 2006.
- \_\_\_\_\_. *Literatura e Colonialismo: rotas de navegação e comércio no fantástico de Mutilo Rubião*. Brasília: EdUnB, 2001.
- \_\_\_\_\_. “Formação e Representação”. CERRADOS – REVISTA DO PROGRAM DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERTUARA. Nº 21/ Ano 15. Brasília: EdUnB, 2006.
- BAUMAN, Zygmunt. *O Mal-estar da Pós-Modernidade*. Tradução de Mauro Gama e Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*, vol. I. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- BERGER, Peter e LUCKMANN, Thomas. *A construção social da realidade – Tratado de Sociologia do Conhecimento*. Tradução de Floriano de Souza Fernandes. Petrópolis: Vozes, 2005.
- BÔAS, Rafael Litvin Villas. “Considerações sobre a poesia engajada”. Artigo

- escrito para disciplina *Correntes Críticas da Literatura Brasileira*, ministrada pelo professor Hermenegildo Bastos, oferecida pelo Departamento de Pós-graduação em Literatura da Universidade de Brasília, 2º semestre de 2006.
- BOLLE, Willi. *Grandesertão.br*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2004.
- BOSI, Alfredo. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- \_\_\_\_\_. *História concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Cultura Brasileira: temas e situações*. São Paulo: Ática, 1987.
- BOTTOMORE, Thomas B. *Dicionário do pensamento marxista*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- BOURDIEU, Pierre. *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Trans. R Nice. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1984.
- BUARQUE, Cristovam. *O que é apartação: o apartheid social no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1999.
- BUENO, Luis. “Guimarães, Clarice e antes”. Em TERESA. REVISTA DE LITERATURA BRASILEIRA. São Paulo: USP – nº 2. São Paulo: Ed. 34, 2001
- BRUNACCI, Maria Izabel Ferreira dos Santos. *Graciliano Ramos: um escritor personagem*. Tese (doutorado) Universidade de Brasília, Departamento de Teoria Literária e Literaturas, 2005.
- CANDIDO, Antonio. *A Educação pela Noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Formação da Literatura Brasileira*. Vols I e II. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.
- \_\_\_\_\_. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas cidades, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Várias escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970.
- \_\_\_\_\_. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. São Paulo: Editora Nacional, 1965.
- CASTELLO, José Aderaldo. *José Lins do Rego: Modernismo e Regionalismo*. São Paulo: EDART, 1961.

- CHAUI, Marilena. *Brasil: mito fundador e sociedade autoritária*. Coleção história do Povo Brasileiro. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Convite à Filosofia*. São Paulo: Ática, 1997
- \_\_\_\_\_. *Conformismo e Resistência: aspectos da cultura popular no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- CHIAPPINI M, LEITE, Lígia. *O Foco Narrativo (ou A polêmica em torno da ilusão)*. São Paulo: Ática, 1999.
- \_\_\_\_\_. “Velha praga? Regionalismo literário brasileiro”. Em PIZARRO, Ana (org.). *América Latina: palavra, literatura e cultura*, vol 2 (Emancipação do discurso) São Paulo: Memorial; Campinas: UNICAMP, 1994.
- \_\_\_\_\_. “Do Beco ao Belo: dez teses sobre o regionalismo na literatura”. Comunicação do II Simpósio Luso-Afro-Brasileiro, Universidade de Lisboa, abril de 1994. Em <http://www.cpdoc.fgv.br/revista/arq/170.pdf> .
- CORRÊA, Ana Laura dos Reis. *Na “Estrada do Acaba Mundo” . Fantasmagoria, coleção e máquina na negatividade da obra de Murilo Rubião*. Tese (doutorado). Universidade de Brasília, Departamento de Teoria Literária e Literaturas, 2004.
- COSSON, Rildo. *Romance-reportagem: o gênero*. Brasília: Universidade de Brasília; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2001.
- COSTA, Deane M. Fonsêca de Castro e. *O nervo exposto da literatura: o escritor e a experiência literária periférica em A Rainha dos Cárceres da Grécia*. Tese (doutorado). Universidade de Brasília, Departamento de Teoria Literária e Literaturas, 2004.
- COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*, Vol II. Rio de Janeiro: Sul Americana, 1955.
- COUTINHO, Eduardo F. e CASTRO, Ângela Bezerra de. *José Lins do Rego – Coleção Fortuna Crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; João Pessoa: FUNESC, 1990.

- CUNHA, Euclides da. *Os Sertões*. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- DaMATTA, Roberto. *O que é o Brasil?*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DELCASTAGNÉ, Regina. “Uma voz ao sol: representação e legitimidade na narrativa brasileira contemporânea”. ESTUDOS DE LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA. Nº 20. Brasília: julho/agosto de 2002.
- DIAS, Ângela Maria e CLENADEL, Paula (Orgs.). *Estéticas da crueldade*. Rio de Janeiro: Atlântica, 2004.
- D’INCAO, Maria Ângela & SACARBOTOLO, Eloísa Faria. *Dentro do Texto, dentro da vida: ensaios sobre Antônio Candido*. São Paulo: Cia das Letras, 1992.
- DINES, Antônio. *Espaço e romance*. São Paulo: Ática, 1994.
- FARIA, Vivianne Fleury de. *Um fausto cambembe: Paulo Honório*. Tese (doutorado). Universidade de Brasília, Departamento de Teoria Literária e Literaturas, 2007.
- FERREIRA, Luís Antônio. *Roteiro de Leitura: O cortiço de Aluísio de Azevedo*. São Paulo: Ática, 1997.
- FERREIRA, Tailze Melo. *Tessituras da violência em Cidade de Deus, de Paulo Lins*. Dissertação (mestrado). Minas Gerais: PUC/MINAS, 2003.
- FERRÉZ. *Capão Pecado*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.
- FREDERICO, Celso. *Lukács: um clássico do século XX*. São Paulo: Moderna, 1997.
- FURTADO, Celso. *O mito do desenvolvimento*. (Coleção Leitura) Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. *As Formas do Falso. um estudo sobre a ambigüidade no Grande Sertão: Veredas*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- GIL, Fernando. *O romance da urbanização*. Porto alegre: EDIPUCRS, 1999.
- GUIMARÃES, Antônio Sérgio Alfredo. *Classes, raças e democracia*. São Paulo: Fundação de Apoio à Universidade de São Paulo; Ed. 34, 2002.



- GUIMARÃES, Gilberto Passos. *As Classes Perigosas: banditismo urbano e rural*. Rio de Janeiro: Graal, 1981.
- HESS, Bernard Herman. *O Escritor e o Infante: uma negociação pra representação do Brasil em Infância*. Tese (doutorado). Universidade de Brasília, Departamento de Teoria Literária e Literaturas, 2007.
- HOBBSAWM, E. J. *Bandidos*. Tradução de Donaldson Magalhães Garschagen. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1975.
- \_\_\_\_\_. *Rebeldes Primitivos: estudo sobre as formas arcaicas dos movimentos sociais nos séculos XIX e XX*. Tradução de Nice Rissone. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1970.
- HOLANDA, Sergio Buarque de. *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.
- HOUAISS, Antônio & VILLAR, Mauro Salles. *Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- JAMESON, Fredric. *O inconsciente político: a narrativa como ato socialmente simbólico*. Tradução de Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Ática, 1992.
- KOWARICK, Lúcio. *Trabalho e vadiagem – A origem do trabalho livre no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- LAFETÁ, João Luis. *A dimensão da noite*. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2004.
- LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Traduções de Irene Ferreira, Bernardo Leitão e Suzana Ferreira Borges. Campinas, SP: UNICAMP, 1996.
- LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. 2ª edição revisada pelo autor. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Cidade de Deus*. 1ª edição. São Paulo Companhia das Letras, 1999.
- \_\_\_\_\_. “Sem medo de ser”(Entrevista). CAROS AMIGOS. Ano VII, nº 74. São Paulo: Casa Amarela, 2003.
- \_\_\_\_\_. “O autor do romance *Cidade de Deus* fala de sua formação

- literária” (Entrevista). Rio de Janeiro, 16 de maio de 2001.  
[http://www.quixote.com.br/index.php?option=com\\_content&task=view&id=21&Itemid=35](http://www.quixote.com.br/index.php?option=com_content&task=view&id=21&Itemid=35)
- LUKÁCS, Georg. *Ensaio sobre Literatura*. Coordenação de Leandro Konder  
Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- MARX, Karl. *O Capital*. Em [www.dominiopublico.gov.br](http://www.dominiopublico.gov.br).  
\_\_\_\_\_ & ENGELS, Friedrich.. *Manifesto comunista*. Rio de Janeiro: Paz e  
Terra, 1998.
- MASCARENHAS, Sérgio. *Raízes e Perspectivas do Brasil*. Campinas: Papyrus,  
1985.
- MATA, Anderson Luís Nunes da. *O silêncio das crianças: representações da  
infância na narrativa brasileira contemporânea*. Dissertação (mestrado).  
Universidade de Brasília, Departamento de Teoria Literária e Literaturas,  
2006.
- MELO, Patrícia. *Inferno*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- MENDONÇA, Nadir Domingues Mendonça. “Contemporaneidade: conceito e  
questões”. *CONHECIMENTO INTERATIVO*, São José dos Pinhais, PR, v.  
2, n. 1, p. 127 – 138, jan./ jun. 2006.
- MENEGAT, Marildo. *O olho da barbárie*. São Paulo: Expressão Popular, 2006.
- MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. *Prosa de ficção (de 1870 a 1920)*. Coleção História da  
Literatura Brasileira vol. XII – 2ª ed. – Rio de Janeiro: José Olympio, 1957.
- MORENO, Cesar Fernandes (coord.) *América Latina em sua Literatura*. São  
Paulo: UNESCO/ Perspectiva, 1972.
- NASCIMENTO, Carvalheira André. *Imagens da Periferia: representação da  
periferia no cinema brasileiro contemporâneo*. Dissertação (mestrado):  
Universidade de Brasília, 2004
- NEPOMUCENO, André Matias. *Retrato em movimento. Crítica cultural e dialética*

- no Brasil: uma abordagem da obra de Roberto Schwarz*. Tese (doutorado). Universidade de Brasília, Departamento de Teoria Literária e Literaturas, 2006.
- NETO, Frota. *Os novos subversivos: marginalidade e poder, Estado e sociedade*. Brasília: Senado Federal, 1985.
- ODALIA, Nilo. *O que é violência*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- PACHECO, João. *O mundo que José Lins do Rego fingiu*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1958.
- PATROCÍNIO, Paulo Roberto Tonani do. *Entre o morro e o asfalto: Imagens da favela nos discursos culturais brasileiros*. Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2006.
- PELLEGRINI, Tânia. “As vozes da violência na cultura brasileira contemporânea” Em: CRÍTICA MARXISTA. Nº 21. Campinas: Revan, 2005.
- \_\_\_\_\_. *A imagem e a Letra: aspectos da ficção brasileira contemporânea*. Campinas, SP: Mercado de Letras; São Paulo: Fapesp, 1999.
- \_\_\_\_\_. *A ficção brasileira hoje: os caminhos da cidade*. REVISTA DE CRÍTICA LITERARIA LATINOAMERICANA. Año XXVII, Nº 53. Lima-Hannover, 1º Semestre de 2001, pp. 115-128.
- PERLMAN, Janice E. *O mito da marginalidade: favelas e política no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.
- PIZARRO, Ana (org.). *América Latina: palavra, literatura e cultura*, vol 2 (Emancipação do discurso) São Paulo: Memorial; Campinas: UNICAMP, 1994.
- QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. *Os Cangaceiros*. São Paulo: Duas Cidades, 1997.
- RAMOS, Graciliano. *Vidas Secas*. Rio, São Paulo: Record, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Viventes das Alagoas*. São Paulo: Martins, 1976
- REGO, José Lins do. *Fogo Morto*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Cangaceiros*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.

- RIBEIRO, Ana Maria Motta & IULIANELLI, Jorge Atílio S. *Narcotráfico e violência no campo*. Rio de Janeiro: DP & A, 2000.
- ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- \_\_\_\_\_. ROSA, João de Guimarães. *Estas Estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.
- ROUANET, Sérgio Paulo. *Mal-estar na Modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- RUFFATO, Luiz. *Eles eram muitos cavalos*. São Paulo: Boitempo, 2001.
- SADER, Eder. *Marxismo e Teoria da Revolução Proletária*. São Paulo: Ática, 1991.
- SANT'ANA, Affonso Romano de. *Análise Estrutural de Romances Brasileiros*. Petrópolis: Vozes, 1973
- SANTIAGO, Silviano (coord.). *Interpretes do Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000.
- SCHOLLHAMMER, Karl Erik. "Os cenários urbanos da violência na literatura brasileira. Em PEREIRA, Carlos Alberto Messeder; RONDELLI, Elizabeth; SCHOLLHAMMER, Karl Erik & HERSCHMANN, Micael. *Linguagens da violência*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- SCHWARZ, Roberto. *Seqüências Brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Que horas são*. São Paulo: Duas Cidades, 1998.
- \_\_\_\_\_. (org.). *Os pobres na Literatura Brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- \_\_\_\_\_. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.
- SILVA, José Fernando da; LIMA, Ricardo Barbosa de & ROSSO, Sadi Dal (orgs). *Violência e Trabalho no Brasil*. Série Violência em Manchete. Vol. IV. Goiânia: UFG, 2001.
- SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *Identidade e Diferença: A perspectiva dos Estudos Culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000.

- SODRÉ, Nelson Werneck. *Formação histórica do Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1973.
- \_\_\_\_\_. *O Naturalismo no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- \_\_\_\_\_. *História da Literatura Brasileira: seus fundamentos econômicos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.
- SOUSA, Germana Henriques Pereira de. *Carolina Maria de Jesus: o estranho diário da escritora vira-lata*. Tese (doutorado) - Universidade de Brasília, Departamento de Teoria Literária e Literaturas, 2004.
- STAM, Robert. *Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa*. São Paulo: Ática, 2000.
- SÜSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, qual romance? Uma ideologia estética e sua história: o naturalismo*. Rio de Janeiro: Achiamè, 1984.
- TÁVORA, Franklin. *O Cabeleira*. São Paulo: Ática, 1977.
- VALLADARES, Licia do Prado. *A invenção da favela – Do mito de origem à favela.com*. Rio de Janeiro: FGV, 2005.
- VENTURA, Zuenir. *Cidade Partida*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- WHITE, Hayden, *Trópicos do discurso – Ensaio sobre a Crítica da Cultura*. (Ensaio de Cultura 6). Tradução de Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: EDUSP, 1994.
- ZALUAR, Alba. *Integração perversa: pobreza e tráfico de drogas*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.
- \_\_\_\_\_. *A Máquina e a Revolta: as organizações populares e o significado da pobreza*. São Paulo: Brasiliense, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Um debate disperso: violência e crime no Brasil da redemocratização* (entrevista). São Paulo: <http://www.scielo.br/scielo.php>, 1999a
- \_\_\_\_\_. “A globalização do crime e os limites da explicação local”. Em

- SANTOS, José Vicente Tavares dos (org.). *Violência em tempo de globalização*. São Paulo: Huitec, 1999b.
- \_\_\_\_\_. & ALVITO, Marcos. *Um Século de Favela*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Da revolta ao crime S/A*. São Paulo: Moderna, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Condomínio do Diabo*. Rio de Janeiro: UFRJ/Revan, 1994.
- \_\_\_\_\_. “Teleguiados e Chefes: juventude e crime”. Em RIZZINI, Irene (org). *A criança no Brasil hoje: desafios para o terceiro milênio*. Rio de Janeiro: Editora Universidade. Santa Úrsula, 1993.
- ZIZEK, Slavoj (Org.). *Um Mapa da Ideologia*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.

### **FILMOGRAFIA CITADA**

- Notícias de uma Guerra Particular*. Direção de João Moreira Salles e Kátia Lund. Brasil: Videofilmes, 1999
- Cidade de Deus*. Direção de Fernando Meireles. Co-direção Kátia Lund. O2 Filmes, 2002.

### **DISCOGRAFIA CITADA**

- CHICO-SCIENCE E NAÇÃO ZUMBI. *Da Lama ao Caos*, Sony Music, 1994