

Marginalidades
Marginalidades Literárias
Rumos Da Crítica
Crítica
Rumos Da Crítica
Marginalidades Literárias

Perversidade, fábula e utopia em Cidade de Deus, de Paulo Lins*

Maria Tereza Amodeo**
Gustavo Arthur Matte***

Resumo

A principal personagem do romance *Cidade de Deus* (2007), de Paulo Lins, é a própria favela ou, na definição do autor, a "neofavela". A obra é um verdadeiro exemplo de "revanche", tendo sido escrita por um negro, oriundo da própria favela, que se apropriou de técnicas do centro (técnicas sociológicas e etnográficas) para narrar a periferia a partir dela própria. Contudo, considerando a tripartição de Milton Santos sobre a globalização – dividindo a realidade em *perversidade* (como ela é), *fábula* (como nos fazem vê-la) e *utopia* (como ela pode ser) –, surge a questão: será possível encontrar no romance de Paulo Lins componentes que se sintonizem com esses três pontos de vista, ou que cumpram a função de realizá-los? O presente artigo se propõe a discutir essas questões.

Palavras-chave

Cidade de Deus; distopia; utopia

Abstract

The main character of the novel *Cidade de Deus* (2007) by Paulo Lins, is the slum itself or in the definition of the author, "neofavela". The novel is a true example of this "revenge" and was written by a black, arising from the shantytown, who used techniques from the center (sociological and ethnographic techniques) to narrate the periphery from itself. However, considering Milton Santos' tripartite division about globalization - dividing reality into wickedness (as it is), fable (as people are taught to see it) and utopia (as it may be) - the question arises: is it possible to find in the novel by Paulo Lins the components that will be tuned to these three points of view, or fulfilling the function of accomplishing them? This paper intends to discuss these issues.

Keywords

Cidade de Deus; dystopia; utopia

* Recebido em 22/09/2014 e aprovado em 01/12/2014.

** Doutora em Letras pela PUCRS, com Pós-doutorado na University of Ottawa, Canadá. Professora titular na Faculdade de Letras e docente permanente no Programa de Pós-Graduação em Letras da PUCRS.

*** Aluno de mestrado no Programa de Pós-Graduação em Letras da PUCRS. Bolsista CNPq.

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

Paulo Lins

1. Introdução

A crítica sobre *Cidade de Deus*, de Paulo Lins, tem se demonstrado relativamente homogênea ao considerar o romance como uma narrativa distópica. Se, por um lado, o caráter de advertência, de alarme, de crítica à(s) sociedade(s) do mundo real que as narrativas distópicas apresentam pode ser evidenciado no romance, o tom imaginativo, metafórico, *ficcional* - num sentido próprio das distopias -, não se evidencia, tendo em vista o realismo contundente da narrativa, que, inclusive, provoca discussões sobre seu caráter testemunhal.¹

No entanto, a realidade do romance - construída a partir de códigos muito próprios, em que o crime, a contravenção, a pobreza, a miséria são elementos constitutivos - escancara um universo até então pouco explorado pela literatura, evidenciando, no sentido próprio das distopias, a condição negativa da violência, em que não há uma saída para o caos instaurando naquele mundo. Mas será essa a única leitura possível? Se para as personagens – ou, pelo menos, para quase todas – não há saída, não haverá, no livro de Lins, espaço qualquer para uma utopia?

Por esticar o tecido do real e revelar seus poros, suas fissuras, os buracos dos quais ela é também feita, a literatura se abre em ao menos duas dimensões: a do texto e a da leitura. Se no mundo distópico o protagonista fracassa na tentativa de romper com o Poder, se suas habilidades e estratégias são insuficientes para pular os muros da totalização do sistema, ainda assim ela é projeção, e se fala sobre o agora, o faz através do depois, em ficção, textualidade. (NUNES, 2012, p.130)

É nessa perspectiva que o presente artigo vale-se do aporte do geógrafo brasileiro Milton Santos, que analisa o fenômeno da globalização sob o ponto de vista da periferia, apontando para a *perversidade*, a *fábula* e a *utopia* como elementos constitutivos dessa reflexão, que parecem trazer luz ao estudo do romance de Paulo

¹ Como é analisado no artigo de Sandro R. Barros, “Cidade de Deus: entre o testemunho e ficção” (2012).

Lins, com o qual há muitas aproximações.

Paulo Lins, autor do romance *Cidade de Deus*, e Milton Santos, que se notabilizou por seus estudos relacionados à globalização, embora desenvolvam atividades intelectuais diferentes, evidenciam pontos convergentes nas suas biografias. Para começar, ambos são negros, oriundos de regiões periféricas – seja a favela, no caso de Paulo Lins ou o sertão baiano, no caso de Milton Santos. Apesar disso, ambos frequentaram os bancos universitários e chegaram à condição de referência em suas respectivas áreas, tendo sua produção traduzida no importante veículo da contemporaneidade: o cinema. O livro de Lins foi transformado em filme em 2002, sob a direção de Fernando Meirelles; Milton Santos, com sua última obra *Por uma outra globalização*, foi retratado no documentário de Sílvio Tandler, de 2006, chamado *Encontro com Milton Santos: o mundo global visto do lado de cá*.

Os paralelos tornam-se verdadeiramente interessantes se – agora assim – focalizadas as similaridades entre suas produções. Milton Santos assumiu como prioritária a reflexão sobre o trabalho do geógrafo no terceiro mundo, tendo investigado o fenômeno da globalização a partir da perspectiva da periferia; Paulo Lins, por sua vez, escreveu um dos poucos livros da literatura brasileira em que a periferia urbana é retratada a partir de dentro, falando por si, abrindo caminho para tantos outros, tais como Ferréz, Marcelino Freire, Sérgio Vaz. Milton Santos previu a "revanche da periferia" – aquele momento em que a periferia tomaria do centro os instrumentos e os usaria a seu favor –, e Paulo Lins a protagonizou em *Cidade de Deus*.

É nesse sentido que, no romance, a própria favela se manifesta como a principal personagem. Não há uma única personagem humana que o protagonize. Alguns mais, outros menos, são absolutamente desimportantes perto do volume atingido pelo lugar periférico, que ganha movimento e vida, centralizando a narrativa. As pessoas que integram esse lugar periférico, por sua vez, entram e saem (geralmente mortos) da história num ritmo frenético, como se fossem dedetizadas – e, logo, substituídas.

Milton Santos foi um geógrafo utópico. Falou da *perversidade*, que seria a realidade, e traçou os caminhos da *fábula*, que consiste na forma como se recobre a realidade para torná-la possível. Mas, acima de tudo, vislumbrou e lançou sua própria *utopia* - um outro mundo possível. A hipótese que aqui se levanta é a de que Paulo Lins, de certa forma, participa da materialização das previsões utópicas de Milton Santos. Entretanto, em busca de um sinal de esperança no texto, identificando a *fábula*,

encarando a *perversidade*, mas, acima de tudo, buscando a *utopia*, convém examinar em que medida será possível encontrá-la, sem desmentir o sentido maior dessa obra.

Este estudo parte da elucidação das relações entre centro e periferia no romance *Cidade de Deus*, de forma a esclarecer a posição e a perspectiva que ocupa nas dinâmicas do espaço urbano. Essa discussão parte da pressuposição de que há um conflito *no* espaço e *entre* os espaços, gerando uma dinâmica de identidade e alteridade baseada no lugar de onde se fala. Assim, parte-se do estudo das várias formas de presença no cotidiano urbano, num processo em que a favela se posiciona e afirma sua própria identidade, não mais submissa às descrições "de fora", buscando a relação que, no romance, ela estabelece com cada uma das formas de presença no urbano.

E, por fim, esses pontos esclarecidos, num contexto em que o conceito de *alteridade* é fulcral, buscam-se finalmente os elementos que, na narrativa, realizam cada uma das três formas de percepção do mundo da tripartição de Milton Santos em sua discussão sobre a globalização, procurando identificar onde estão – se é que existem – os elementos que denotam a *perversidade*, a *fábula* e a *utopia* em *Cidade de Deus*, e como se relacionam entre si.

2. Cidade, pobreza e violência urbana

2.1 "Todo mundo tem direito ao centro da cidade"²

A cidade, sem considerar as suas origens ou características históricas, organizou-se, ao longo do tempo, em espaços de alteridade – de acordo com as dinâmicas sociais específicas de cada lugar. O *critério*³ da divisão do espaço urbano pode, muitas vezes, ser étnico, como nos guetos judeus da Europa ou os bairros negros do *apartheid* em Joanesburgo, que deram origem à cidade de Soweto, na África do Sul. A isso, pode-se somar a existência de comunidades nacionais ou religiosas inscritas em lugares estranhos (às vezes hostis) à sua ocorrência. Mas, no caso do Brasil, e possivelmente da América Latina – e em muitas outras partes do mundo – o espaço urbano das metrópoles parece organizar-se, ou “ser organizado”, principalmente de acordo com a

² Depoimento de um sem-teto: "todo cidadão pobre também tem direito ao centro da cidade". (ENCONTRO, 2006).

³ Talvez este seja um termo inadequado. Se, grande parte das vezes, a organização do espaço urbano pode ser atribuída a uma vontade ou a um controle central, seja sua origem na administração pública, na iniciativa privada ou em sua associação, uma parte do processo de urbanização, ao menos no Brasil, não obedece às determinações de uma escolha centralizada, e sua dinâmica é, às vezes, impossível de ser controlada. No entanto – e as próprias origens da favela Cidade de Deus são um bom exemplo disso, a influência das fontes de poder no espaço não pode ser negligenciada ou considerada inocente.

lógica das alteridades socioeconômicas.

Não se pretende negar que, na maior parte das vezes, várias formas de alteridade se correspondem e, na cidade, coabitam. É óbvio (e estatísticas comprobatórias nem são necessárias⁴) que a favela brasileira é composta essencialmente por habitantes de baixa renda, que são - não menos essencialmente -, em sua maioria, negros; e que, se há um lugar na cidade onde ainda se pratiquem os cultos africanos, é para a favela também que se devem voltar os olhares. Os processos determinantes dessas condições, embora importantes e bastante discutidos por historiadores e pensadores da cultura, não serão aqui abordados, na medida em que o mais relevante a considerar é que, na cidade brasileira, articulada à globalização dos mercados, os habitantes da favela, independentemente de serem pretos, macumbeiros (ou qualquer outra designação), *não são consumidores* – ou o são em baixíssimo potencial.

O convívio com a alteridade socioeconômica no espaço é raramente pacífico, e a segregação de uma parcela da população – ou até, sua exclusão – pressupõe um verdadeiro conflito – que é violento –, abordado aqui como o conflito entre *aqueles que têm e aqueles que não têm*. Roberto Schwarz, em seu estudo sobre *Cidade de Deus*, recorre, para caracterizar os que não têm, ao termo “sujeitos monetários sem dinheiro” (SCHWARZ, 2007, p. 522), tomando a expressão de empréstimo de Robert Kurz, pensador marxista alemão. Essa expressão é bastante reveladora da natureza do conflito: segundo Milton Santos a globalização está ancorada na monetarização da vida e no consequente aumento das relações de dependência:

Se o dinheiro em estado puro se tornou despótico, isso também se deve ao fato de que tudo se torna valor de troca. A monetarização da vida cotidiana ganhou, no mundo inteiro, um enorme terreno nos últimos 25 anos. Essa presença do dinheiro em toda parte acaba por constituir um dado ameaçador da nossa existência cotidiana. (SANTOS, 2000, p. 44)

Assim, ainda acrescenta o autor, é que “o dinheiro regulador e homogeneizador agrava heterogeneidades e aprofunda as dependências” (SANTOS, 2001, p. 104); aparecendo o consumo “como o grande fundamentalismo do nosso tempo, porque alcança e envolve toda gente” (SANTOS, 2001, p. 49). Schwarz amplia essa discussão quando se refere ao “sujeito monetário sem dinheiro”, que são “multidões ‘modernizadas’, quer dizer, cujas vidas passam obrigatoriamente pelo dinheiro, que

⁴ Mas, se ainda forem, sugere-se consultar: <http://www.ipea.gov.br/retrato/apresentacao.html>

entretanto não têm salário, sem falar em cidadania plena" (SCHWARZ. Acesso em 07/07/2014).

À figura do "sujeito monetário sem dinheiro", uma das matérias primas do romance *Cidade de Deus*, é, portanto, negado ou restrito o acesso aos lugares mais intensamente monetarizados da cidade e da vida cotidiana - a não ser o de passagem para o trabalho, como é o caso das empregadas domésticas, engraxates e outros, sem qualquer possibilidade de estabelecer residência ou participar da vida local. As restrições, nesse caso, não são impostas por determinação legal – como no caso do *apartheid* –, mas pelo simples fato de que, no centro, a vida custa caro, e lhes faltam os recursos para interagir adequadamente nas dinâmicas de lá. Em tais casos, o sujeito monetário sem dinheiro busca estabelecer-se nas regiões periféricas da cidade, onde o custo (monetário) da existência é mais baixo, embora não menos sofrido.

Nos casos das comunidades populares que, no processo de velocidade absurda da urbanização brasileira, se tornaram a própria fronteira de um centro que se desejava expandir, entra em cena a parceria do Estado com a iniciativa privada, na construção de bairros populares isolados, o que, por vezes, envolve a remoção de favelados e a especulação imobiliária. A suspeita ocorrência de incêndios nesses locais desalojou centenas de favelados nos arredores da Zona Sul do Rio de Janeiro e obrigou sua remoção para os conjuntos habitacionais distantes e recém-construídos, dentre os quais está a Cidade de Deus.

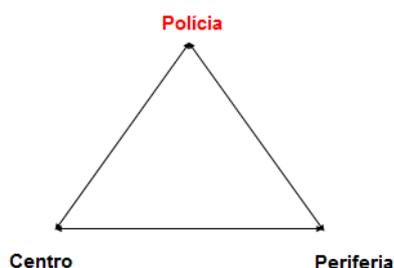
Com a impossibilidade de frequentar as regiões centrais e com o confinamento na periferia distante, surge um conflito de alteridades em torno dos meios e condições de consumo, que estão desigualmente distribuídos no espaço; o que se evidencia, na verdade, é um "conflito entre lugares". Uma das principais formas de manifestação desse conflito, que também se constitui em matéria prima para o romance *Cidade de Deus*, é a *violência urbana*.

2.2 Quem são os espaços-atores do conflito?

Em um primeiro momento, é muito fácil identificar dois atores principais questão protagonistas desse conflito: o centro e a periferia. Mas, em se tratando da violência urbana, outros espaços, que desempenham papéis igualmente importantes, não podem ser negligenciados. Um desses papéis parece ser aquele desempenhado pelo Estado, na condição de mediador de situações conflituosas no que tange à lei, à ordem pública e ao

crime. Tripartindo-o, grosso modo, o legislativo encarrega-se da questão produzindo leis e códigos de conteúdo penal – ou seja, o legislativo *proíbe* determinadas condutas, transformando em crime *futuras* contravenções; o judiciário, por sua vez, avalia os casos de crime – que já devem ter sido consumados e são, agora, domínio do *passado* – em seus tribunais, e decide pela inocência ou culpa – ele *julga*. Mas é o executivo, através de seu representante direto – a polícia – que se ocupa do crime em sua manifestação *presente e flagrante*, agindo no próprio “*front*”, vigiando a conformidade em relação à lei, ou seja, policiando o cumprimento da lei.

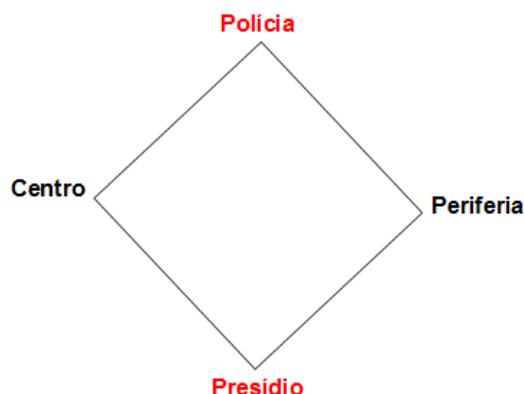
Se o legislativo é a norma (as “regras” do jogo), o judiciário é o juiz (que deve ser imparcial), mas os policiais são eles mesmos jogadores, estão direta e cotidianamente envolvidos no conflito em seus aspectos mais violentos, em sua dinâmica primeira, participando dele ativamente. A polícia, por encarnar o monopólio estatal da força, é ela mesma uma faceta da violência urbana. Além disso, – e possivelmente por causa disso – a polícia (como instituição) e os policiais são personagens corriqueiras na literatura sobre a violência urbana, o que, claro, também ocorre em *Cidade de Deus*.



A polícia, por certo, não é um espaço geográfico. No entanto, não deixa de ser um espaço institucional, que encerra determinadas práticas, ideologias, rotinas. A sua presença se superpõe aos lugares físicos, espalhando-se no território independentemente da presença física de seus agentes - os policiais -, pois, como polícia, podem (e devem!) estar em qualquer lugar, aparecer a qualquer momento, na forma de um *grande irmão* orwelliano, como ator pretensamente onipresente na totalidade do espaço urbano.

Além disso, o conjunto de práticas que gira em torno do crime e da atividade policial pressupõe a existência de um sistema penal e, com ele, ainda outro espaço importante na realidade e na ficção acerca da violência urbana: o presídio, espécie de “quarto de despejo” ao quadrado, que, assim como as regiões centrais, os bairros

periféricos e a polícia, também encerra um conjunto de hierarquias, práticas e rotinas que lhes são próprias e intransferíveis.



Eis o esquema bidimensional que representa o espaço encerrado pela junção dos pontos estabelecidos até aqui. A fim de esclarecer que esses não são apenas pontos aleatórios, no que pese certa dose de arbitrariedade, deve-se observar que cada um deles desempenha seu próprio papel importante no imaginário acerca do assunto. Basta ver que existem no Brasil exemplos de narrativas que assumem cada um dos pontos desse esquema.

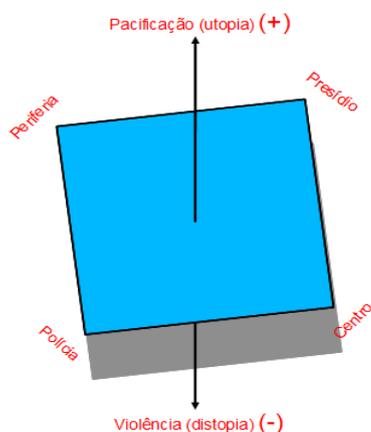
Além de *Cidade de Deus*, que, no caso do Rio de Janeiro, representa a periferia, podem-se destacar as obras de Ferréz, em São Paulo; a polícia encontra seu ponto de vista representado em *Elite da tropa* (2006), de Luiz Eduardo Soares, André Batista e Rodrigo Pimentel (o primeiro, antropólogo; os outros dois, membros ou ex-membros do BOPE); a partir do presídio, pode-se referir *Memórias de um sobrevivente* (2001), do, à época, presidiário Luiz Alberto Mendes; o ponto de vista do centro pode ser entendido de várias maneiras, desde suas diversas tentativas de lançar um olhar literário para os outros pontos do esquema – por exemplo, em *Estação Carandiru* (1999), do médico Drauzio Varella, que retrata o cotidiano do presídio –, ou mesmo aquelas obras que mostram o crime nos próprios bairros de classe alta. Nesse caso, é comum que as narrativas se aproximem do gênero policial, de investigação, como em *O silêncio da chuva* (1996), do ex-professor universitário, filósofo e psicanalista, Luiz Alfredo Garcia-Roza, que é ambientado principalmente nos bairros da Zona Sul e do Centro do Rio.

Outros tantos exemplos poderiam ser citados para exemplificar a configuração

proposta no esquema acima apresentado. No entanto, foram priorizados os que acompanham a passagem para o século XXI, por aproximarem-se, não apenas da época de publicação de *Cidade de Deus*, de Paulo Lins, mas também de *Por uma outra globalização*, de Milton Santos, analisados em paralelo neste estudo.

Nesse sentido, *Cidade de Deus* (como outros textos), pode ser analisado a partir da posição que ocupa no *interior* do esquema, como se aquele ponto estabelecesse o lugar de onde o romance fala a partir do ponto de origem, mas também todos os outros pontos e as relações que estabelecem entre si. Como *Cidade de Deus* aborda o conflito desde da perspectiva da periferia, esse é o lugar de onde se olha para todos os outros pontos e para as relações que estão sendo estabelecidas entre eles⁵.

E, como esta análise pretende focalizar a possibilidade de a narrativa alinhar-se a uma utopia, inclui-se, no esquema prévio, um eixo vertical, que representa as dinâmicas polarizadas entre utopia e distopia. Esse eixo, conforme a figura abaixo, tridimensionaliza o esquema:



Nesse modelo esquemático, o conflito básico, travado entre o centro e a periferia urbanos, é atravessado pela presença e pela atividade de dois outros espaços: a polícia e o presídio. O plano resultante sofre um novo atravessamento, dessa vez, de um eixo vertical, que polariza a utopia e a distopia nas relações. Assim, quanto mais para baixo, mais violento e distópico; quanto mais para cima, mais pacífico e utópico é o ponto de vista. Dessa forma, ao localizar um romance em algum ponto da figura, estabelece-se sua posição em relação aos quatro pontos horizontais (centro, periferia, polícia e

⁵ O romance poderia ser analisado a partir, por exemplo, das relações entre a polícia e a periferia, mas sem desconsiderar que o ponto de onde se fala é que estabelece o campo de visão e a perspectiva da representação, sendo que, neste caso, o campo de visão se abre a partir do ponto da periferia – e não o contrário.

presídio), em especial às nuances utópicas ou distópicas que possivelmente retrate.

3. "Descolonizar é olhar o mundo com os próprios olhos"⁶

Essas trocas de novas tecnologias, que não fomos nós que criamos e nem fomos nós que fabricamos, vai ser o grande evento para os nossos povos.

Ailton Krenak

Em suas reflexões sobre a globalização, Milton Santos assume que, para escapar da crença de que o mundo, tal como se apresenta, seja verdadeiro, sem "admitir a permanência de sua percepção enganosa", deve-se, então, "considerar a existência de pelo menos três mundos num só": o mundo tal como nos fazem vê-lo (*fábula*); o mundo tal como ele é (*perversidade*); e, finalmente, o mundo como ele pode ser (*utopia*) (SANTOS, 2001, p. 18).

Assim, a dicotomia entre *cultura popular* e *cultura de massas* se redimensiona:

há também – e felizmente – a possibilidade, cada vez mais frequente, de uma revanche da cultura popular sobre a cultura de massa, quando, por exemplo, ela se difunde mediante o uso dos instrumentos que na origem são próprios da cultura de massas. Nesse caso, a cultura popular exerce sua qualidade de discurso dos “de baixo”, pondo em relevo o cotidiano dos pobres, das minorias, dos excluídos, por meio da exaltação da vida de todos os dias. (SANTOS, 2001, p. 144)

Dessa forma, o acesso cada vez mais facilitado às novas tecnologias da informação pela cultura popular tem papel preponderante no desvelamento da *fábula*, no combate à *perversidade* e na concretização da *utopia*. Os colonizados/periféricos/pobres podem divulgar seu próprio discurso, imprimindo identidade para si próprios e para seus espaços.

Nessa perspectiva, *Cidade de Deus*, embora não seja a primeira manifestação cultural da favela, muito menos a primeira manifestação a ganhar visibilidade fora da periferia, constitui-se numa expressão notável dessa "revanche".

A leitura de *Cidade de Deus* remete de imediato ao contexto de exclusão da escrita dos pobres e dos afro-descendentes no cânone da literatura brasileira. A fala dos segmentos subalternizados no processo econômico vem sendo, via de regra, recalçada em nossas letras. Com isso, nossa história literária expõe com nitidez a hegemonia social dos segmentos economicamente bem localizados, via de regra brancos e masculinos. Em *Cidade de Deus*, Paulo Lins dramatiza de dentro esse cotidiano. O rarefeito lugar dessa enunciação aponta, por si só, para a secular tradição que relegou os dramas dos excluídos a *matéria* para o trabalho do escritor-observador proveniente de outro estrato social. Dessa forma, a perspectiva interna continua soando para muitos como novidade, pois raros são os momentos em que os segmentos subalternizados alçam-se da situação, muitas vezes folclórica, de objeto da fala alheia para a de sujeitos da própria fala. (DUARTE, 2007, p. 597)

⁶ (ENCONTRO, 2006)

A escrita do romance teve por base o extenso material de pesquisa coletado por Paulo Lins durante os oito anos em que participou como assistente da pesquisa antropológica "Criminalidade nas Classes Populares", da antropóloga Alba Zaluar (conforme Arêas). Além disso, a narrativa de Paulo Lins se utiliza da “transposição de vários recursos da pesquisa sociológica, informações diretas, fichinhas etc. coladas em matéria literária” (ARÊAS, 2007, p. 576), e “convive e é invadida por outras formas, do relatório científico às fichinhas, passando pelas produções da mídia” (ARÊAS, p. 579). Assim, o romance é escrito por um negro, oriundo da própria favela, que se apropriou de técnicas do centro (técnicas sociológicas, etnográficas e literárias) para narrar a periferia a partir dela própria. Disso deriva o primeiro grande aspecto a ser destacado sobre o romance, que coloca a favela numa posição de destaque dentro da narrativa.

3.1 A favela como protagonista

Em muitos aspectos, *Cidade de Deus* constitui-se como uma narrativa fragmentária, sobretudo no que diz respeito à configuração das personagens. Alguns críticos ressaltaram o “trabalho em equipe” realizado na elaboração do romance, referindo-se aos agradecimentos, ao final do livro, a colaboradores que ajudaram com a revisão, a pesquisa histórica e a pesquisa de linguagem. Essa perda da aura do autor como “figura imperiosa e imperial” corresponde, na narrativa, “à fragmentação dos dramas e à ausência de um protagonista que norteie a intriga”, como afirma Eduardo de Assis Duarte (2007, p. 593).

De fato, Inho/Zé Miúdo é praticamente a única personagem que frequenta com mais assiduidade os três capítulos do livro, embora não se constitua como um protagonista. Daí se afirmar que as personagens entram e saem (geralmente mortas) da história num ritmo frenético, como se fossem dedetizadas. Nenhuma possui aquele poder de um protagonista para centralizar a narrativa. Gerações de bandidos se substituem e se sucedem no tempo: dos “bichos soltos” às primeiras quadrilhas de traficantes, e daí à “caixa baixa”. Mas, no fim das contas, o que subsiste como ponto de referência durante o romance inteiro é a própria favela, a Cidade de Deus. Diz Roberto Schwarz:

a cadência ampla do livro depende mais das mudanças de patamar, com alcance coletivo, que de pontos de inflexão na vida individual, embora estes tampouco faltem. Veja-se por exemplo um assalto de motel que toma rumo bárbaro, com muitas mortes e perseguição policial. Na mesma noite um homem se vinga da

traição da amada cortando em pedaços a criança branca que ela dera a luz. Noutra esquina um trabalhador decapita o rival com um golpe de foice. Não há ligação entre os crimes, mas no dia seguinte Cidade de Deus saía do anonimato e passava a figurar na primeira página dos jornais como um dos lugares violentos do Rio de Janeiro. (SCHWARZ, 2007, p. 565- 566)

Em sua “perspectiva interna e de classe” (conforme Schwarz) - que dá o tom de todo o romance – percebe-se, nessa passagem, a possibilidade de uma leitura irônica ao protagonismo dos espaços nas dinâmicas urbanas: se, até então, o protagonismo da periferia deveria estar restrito às páginas policiais ou à primeira página dos jornais, o romance, por sua própria existência, trata de apontar uma nova direção para a periferia, como um local capaz de viver seus próprios dramas e aventuras em outro tipo de veiculação - a literatura -, que sempre fora território de erudição exclusivista e de exclusão. E, no fim das contas, a necessidade de fazer-se ouvir e receber um papel central é tanta que o romance se desenvolve numa espacialidade bastante restrita. Novamente usando as palavras de Schwarz, “a ação move-se no mundo fechado de Cidade de Deus, com uns poucos momentos fora, sobretudo em presídios” (SCHWARZ, 2007, p. 567). No entanto, assim como a periferia e, em alguns momentos, os presídios, a polícia e o centro também têm sua participação.

3.2 A polícia, os presídios e a Zona Sul

São raras as cenas ambientadas no centro - Zona Sul -, sempre referida como “local de bacana”, onde estão os turistas, as madames, e os “pedestres com pinta de grã-finos”. Uma dessas cenas, bastante emblemática, é a investida de Zé Bonito e Fabiano no Baixo Leblon. Só estão lá com o propósito de cometer um assassinato na Cruzada:

Ficaram olhando as cores da noite que se dava ali, talvez aquilo fosse realmente a normalidade da vida, gente jovem como eles tomada por uma felicidade que eles havia muito tempo não sentiam. Os carros, as roupas, as luzes... Acharam que nada no mundo era pior do que a pobreza, nem mesmo a doença. Pararam num sinal e um menino negro ofereceu-lhes um jornal já de domingo, Fabiano balançou a cabeça negativamente, o sinal abriu e Fabiano só deu a partida depois que os carros de trás buzinaaram. Numa esquina, uma patrulha parada, de repente, a realidade deles estava ali presente, mas dessa vez de outra forma, o objetivo de eles estarem ali tomou corpo novamente quando viram o 38 na cintura do policial encostado à viatura. (LINS, 2007, p. 474)

São poucas também as lembranças de infância dos favelados nos bairros mais ricos, para onde iam acompanhando as mães, que eram empregadas domésticas, ou para engraxar sapatos, ou até mesmo para roubar. Trabalhar ou roubar são suas formas de acesso aos meios de consumo que se concentram no centro, escassos, pois, na periferia.

Dessa forma, a Zona Sul do Rio surge como o verdadeiro polo oposto à favela, mas que exerce, ao mesmo tempo, uma força centrífuga e centrípeta em relação ao resto da cidade: centrífuga, pois sua existência é excludente e seu acesso restrito, arremessando cada vez mais para fora e para longe as sobras de seu giro centralizador; e centrípeta, pois, apesar disso, não deixa de ser um polo de atração e referência para os habitantes da cidade na sua totalidade.

Essa dualidade - repelente e atraente - da Zona Sul em relação às periferias evidencia-se ao longo de toda a narrativa. Diferentemente da forma como outras comunidades surgiram no Rio de Janeiro, Cidade de Deus já teve, desde o início, essa intenção de reunir os desvalidos, os que estão à margem, os pobres, limpando a Zona Sul. Conforme Alba Zaluar (acesso em 07/07/2014), “o conjunto habitacional de Cidade de Deus foi idealizado para abrigar os favelados removidos da Zona Sul da cidade. (...) Além desses, receberia boa parte dos flagelados da enchente de 1966, apressadamente colocados nas casas de triagem, concebidas como provisórias (...)”. O lugar, antes da construção é assim retratado por Lins:

Antigamente a vida era outra aqui neste lugar onde o rio, deixando o coração bater em pedras, dando areia, cobra d'água inocente, risos líquidos, e indo ao mar, dividia o campo em que os filhos de portugueses e da escravatura pisaram.
Couro de pé roçando pele de flor, mangas engordando, bambuzais rebentando vento, uma lagoa, um lago, um laguinho, amendoeiras, jamelões enegrecendo a língua e o bosque de Eucaliptos. (LINS, 2007, p.18)

Com a ocupação da Cidade:

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, birosas, feiras de quartas-feiras e as de domingos, vermes vermelhos em barrigas infantis, revólveres, orixás enroscados em pescoços, frango de despacho, samba enredo e sincopado, jogo do bicho, fome, traição, mortes, jesus cristos em cordões arrebatados(...) (LINS, 2007, p.20)

A linguagem poética de Lins deixa entrever a nova configuração do local, que passa a receber aqueles que não cabem no Centro; aqueles que sobraram na Zona Sul.

Além das severas enchentes que atingiram as antigas favelas e geraram hordas de desabrigados, boa parte dos primeiros habitantes do novo bairro foram vítimas da especulação imobiliária nas antigas favelas do entorno da Zona Sul, locais cada vez mais valorizados, e mesmo em outros mais distantes, como nos demonstram as memórias da infância de *Inferninho*, personagem de Lins:

Lembrou-se também daquela safadeza do incêndio, quando aqueles homens

chegaram com saco de estopa ensopado de querosene botando fogo nos barracos, dando tiro para todos os lados sem quê nem porquê. (...) Um dia após o incêndio, Inferninho foi levado para a casa da patroa de sua tia. Tia Carmem trabalhava no mesmo emprego havia anos. Ficava entre o tanque e a pia o tempo todo e foi dali que viu, pela porta entreaberta, 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 (LINS, 2007, p. 27-28).

Ao mesmo tempo, apesar de removido (repelido), o favelado da neofavela não deixa de participar do sistema “globaritário”, na expressão de Milton Santos, e homogeneizante de consumo, cujas referências todas remetem ao centro, criando-lhe, assim, desejos que só serão saciados pela imitação do comportamento dos da Zona Sul, aqueles que têm acesso aos bens de consumo oferecidos pela sociedade capitalista. Há, dessa forma, o movimento de atração do centro: “Porra, qualquer coisa americana é melhor que a nossa, calça, patins, skate relógio e o caralho.”, afirma o cocota Marisol (LINS, 2007, p. 245).

Como Marisol, são exemplares no romance os “cocotas” da favela e, também, o traficante “mais simpático” de todos, Pardalzinho, que adota o estilo *playboy*, causando, no princípio, estranhamento entre seus colegas bandidos. Além disso, seu modo de vida passa cada vez mais – e, é claro, na medida do possível – a convergir em direção ao centro. A personagem frequenta boates, cinemas e shows de *rock*, numa clara interferência da cultura de massas no ambiente de cultura popular que era a favela até então, onde existiam as rodas de samba, o comércio local, os bailes no clube ao som do *Copa 7*, o jogo de ronda.

A polícia como instituição, representante do discurso oficial, não desempenha papel preponderante na obra. Seus agentes, no entanto, os policiais, aparecem em diversas situações, atuando de forma contraditória, demonstrando atitudes escorregadias e duvidosas.

Devendo agir como policiais, por vezes confundem-se com os bandidos. Embora sejam o terror dos *verdadeiros* bandidos, são também violentos e corruptos, não raro fazendo justiça com as próprias mãos. Sobre os policiais, Grande - “bandido famoso em todo o Rio de Janeiro pela sua periculosidade e coragem, pelo prazer em matar policiais” (LINS, 2007, p.212) - manifesta sua reflexão, consistentemente argumentada, que evidencia convicção e firmeza no que se refere ao sentimento de inferioridade e de injustiça dos negros/pobres em relação aos brancos. Ele:

matava policiais por achar a raça mais filha-da-puta de todas as raças, essa raça que

serve aos brancos, essa raça de pobre que defende os direitos dos ricos. Tinha prazer em matar branco, porque o branco tinha roubado seus antepassados da África para trabalhar de graça, o branco criou a favela e botou o negro para habitá-la, o branco criou a polícia para bater, prender e matar o negro. Tudo, tudo que era bom era dos brancos. O presidente da República era branco, o médico era branco, os patrões eram brancos, os ricos eram brancos, as bonecas eram brancas e a porra desses crioulos que viravam polícia ou que iam para o Exército tinha mais era que morrer igual a todos os brancos do mundo. (LINS, 2007, p. 212)

A observação de Grande em relação aos policiais, que também são pobres, mas defendem os ricos, sugere que eles incorporam o discurso do opressor, o que pode ser explicado pelo conceito de *mimese da apropriação*, que Patrick Imbert (2008) explicita, tomando-o emprestado de René Girard⁷, e que “tem por objetivo controlar o objeto de desejo, que é representado como o que é externo ao discurso humano”⁸ (p.21). Assim, há uma adoção do discurso daquele que representa o poder, como forma de assumir a sua posição, já que isso é impossível na realidade. Então, “aquilo que é externo ao discurso ganha significação ao ser integrado no mundo dos homens por meio da mimese (p.21)”.

A violência da polícia na favela, tal como é retratada em *Cidade de Deus* – atirando sem se importar com quem quer que esteja na frente, e não raro fuzilando crianças ou passantes desavisados – por mais que alguém consiga justificá-la, é um passo adiante da segregação para a exclusão, na acepção de Eric Landowski (2002). Segundo o semioticista francês, *exclusão* é a rejeição da presença do outro, "a negação do Outro enquanto tal" (p. 9), sua "triagem e eliminação" (p. 10); ao passo que *segregação* é "reconhecer o Outro, a despeito de sua estranheza, como parte integrante de si e, por isso mesmo, aceitá-lo ao seu lado, bem pertinho de si" (p. 16), sem, no entanto, integrá-lo ao Nós, mas também sem implementar a exclusão absoluta. Assim, para os policiais de *Cidade de Deus*, o local já não é apenas um espaço à margem (segregado), mas sim um espaço onde se aglomeram pessoas e práticas indesejadas, cuja morte, se não é desejada ou bem-vinda, é ao menos indiferente para o Estado, que dá de ombros, sem nunca se manifestar a respeito.

Quando a polícia não os assassina, os bandidos são presos – às vezes torturados até confessarem dezenas de crimes que nem cometeram. O presídio aparece algumas vezes no romance, habitado exclusivamente por uma grande diversidade de favelados. Há, inclusive, certa semelhança entre a representação da favela e a do presídio, em

⁷ GIRARD, René. *Des choses cachées depuis la fondation du monde*. Paris: Livre de Poche, 1978.

⁸ Tradução dos autores do artigo.

Cidade de Deus. Boa parte das personagens não é retratada fora da favela, como se esta fosse uma verdadeira prisão – dividem, inclusive, em suas cenas, o inexorável império da violência: “Lá em Cima os traficantes (...) não faziam quase nada, nem saíam do conjunto, nem ficavam na boca, já que tinham matutos para trazer e vapores para vender a droga”. (LINS, 2007, p. 216)

Percebe-se, na representação literária do presídio, no romance de Paulo Lins, uma heterogeneidade nas formas de “ser bandido” e de participar das relações de poder que se estabelecem naquele ambiente. Há, ali, também, dominadores e dominados – os que comandam e possuem regalias e os que precisam prestar favores sexuais e domésticos – limpar a “casa”, fazer comida etc., como verdadeiras “mulherzinhas” de uma sociedade patriarcal.

Além disso, nas breves descrições que o narrador de Paulo Lins apresenta sobre o ambiente penitenciário, pode-se perceber a maneira como seus “habitantes” se integram ao macrocosmo da violência urbana, segregados e, ao mesmo tempo, excluídos – nos termos de Eric Landowski já descritos acima –, na medida em que deveriam estar sob a tutela do Estado, mas que, ao contrário, estão abandonados à própria sorte – para matar ou morrer, mandar ou servir – nesse universo social distinto que é o presídio.

Tal é o tom do romance: a realidade da favela – e também as relações que estabelece com os outros “espaços” de presença no cotidiano urbano traçados no esquema proposto por este artigo – é completamente distópica: a exclusão e a violência imperam, vindas de todos os lados.

4. Uma distopia incontornável?

No intenso debate gerado pelo lançamento de *Cidade de Deus*, a crítica salientou seus aspectos distópicos. Independente do que possa ocorrer na história, o quadro de relações não se modifica na narrativa: “o pior malfeitor do romance morre sumariamente com um tiro na barriga”, conforme Roberto Schwarz, o “que não restabelece a justiça nem reequilibra o mundo” (2007, p. 571). Na lógica das “exigências sem perdão” da guerra do narcotráfico, “a alegria da vida popular e o próprio esplendor da paisagem carioca tendem a desaparecer num pesadelo, o que é um dos efeitos mais impressionantes do livro”, continua o crítico (p. 572).

Da mesma forma, Vilma Arêas nota que, apesar de intenso, o movimento do

romance não leva a lugar nenhum: “não há nenhuma transformação efetiva ou estrutural das situações, a não ser seu exacerbamento e a multiplicação de suas instâncias de degenerescência” A ascensão social do favelado é sempre neutralizada, de tal forma que, mesmo “quando conseguem algum ou muito dinheiro, nada se transforma estruturalmente” (ARÊAS, 2007, p. 586). Acrescenta a autora:

Existe portanto um neutralizador de esforços legais ou ilegais para a posse de qualquer bem à disposição na sociedade – dinheiro, poder ou sexo –, o que mantém o equilíbrio das classes inalterado. Dessa lógica pouquíssimos “revoltados” escapam (...), mesmo que tenham consciência da miséria, da segregação, do abuso. (ARÊAS, 2007, p. 586 e 587)

A violência cresce de forma evidente, sem, no entanto, atingir o clímax, que é sempre antecipado e interrompido por acontecimentos de cruel realidade, tão frequentes que se tornam normais – o que por si já comporia uma distopia. Contudo, algumas considerações sobre o termo *distopia*, que forçosamente se relaciona a *utopia*, devem ser abordadas⁹.

A passagem do século XIX para o XX, com o “aburguesamento” dos sonhos utópicos, o horror da Guerra (1914-1945) e planificação da consciência (diz Marcuse unidimensional, diz Adorno maquínica, coisificada) imputou na literatura utópica a necessidade de se diversificar, fragmentando-se: Eutopias, que projetam bons lugares, *eu-topoi*; e as que sonham pesadelos, maus lugares, *dis-topoi*, as Distopias (...) (NUNES, 2012, p.124)

Se as narrativas utópicas dos últimos séculos não conseguem mais falar aos leitores contemporâneos, as distópicas¹⁰ parecem funcionar como uma grande paródia dos modelos totalitários utópicos, trazendo a experiência de coletividades que vivem em uma aparente harmonia – organizados em castas, categorias ou tipos de indivíduos – às custas da falta de liberdade, do controle sobre o livre pensar. Entretanto:

O pensamento utópico [...] surge e retorna a realidades políticas contemporâneas. Tal como vejo, essa contradição define o projeto utópico: ele participa ao mesmo tempo das escolhas limitadas do hoje e das possibilidades ilimitadas do amanhã. Abre duas zonas temporais: a que nós habitamos agora e a que pode existir no futuro. Sequer isso é extraordinário na história do utopismo. Ao menos desde a Utopia de More, as crises contemporâneas motivam o autor utópico que sonha com um outro mundo. (JACOBY, 2007, p.214)

De longe, sem poder ser considerada uma utopia, na acepção tradicional, *Cidade de Deus* também não pode ser definido como uma distopia, no sentido que a tradição das narrativas distópicas construíram no século XX. Entretanto, na trilha da tríade de

⁹ Não se pretende aqui discorrer sobre os dois termos, sobre os quais existem muitos trabalhos, mas apenas situar em que sentido se concebem tais conceitos no presente estudo.

¹⁰ *Admirável mundo novo* (Aldous Huxley), *1984* (George Orwell) e *Fahrenheit 451* (Ray Bradbury) são exemplos disso.

Milton Santos, a sondagem acerca do romance de Paulo Lins passa pela busca dos elementos que evidenciem a *realidade perversa* representada na obra, a *fábula* e a esperança – por mínima que seja – de uma *utopia*, num sentido muito próprio, construído no romance.

5. Perversidade, fábula e utopia

O ponto de vista distópico, em *Cidade de Deus*, relaciona-se ao retrato da violência crescente, frenética e absurda que é oferecido. Atitudes geram respostas desproporcionais, como a vingança de Zé Miúdo às agressões sofridas por Pardalzinho - vingança fria e com resultados práticos, que levam o traficante a assumir o controle de grande parte das bocas de fumo e, conseqüentemente, ser o bandido que comanda a favela.

Um conflito interessante que se estabelece no interior dessa lógica é aquele entre o “trabalhador” e o “bandido”. Os trabalhadores, que nunca são o foco da narrativa e aparecem apenas para compor a paisagem geral da trama, sem participar da ação, são vistos pelos bandidos como “otários”, pois se submetem a uma vida sofrida, aceitando uma condição de quase escravos. O bandido Martelo

[...] tinha medo de amanhecer com a boca cheia de formiga, mas virar otário na construção civil, jamais. Essa onda de comer de marmita, pegar ônibus lotado pra ser tratado que nem cachorro pelo patrão, não, isso não. Recordou-se de quando trabalhara nas construções da Barra da Tijuca. O engenheiro chegava sempre depois do meio-dia com o maior mulherão no carro e nem um bom-dia dava para a peãozada. Saía dando esporro em todo mundo só para crescer na frente da mulher, e o babaca do encarregado, só porque arrumara uma merrequinha a mais, vivia puxando o saco do maldito. (LINS, 2007, p. 145)

Sendo esses os termos, o(a) trabalhador(a) da favela seria, assim, aquele que aceita a *fábula*, a realidade criada, mentirosa – ou que, ao menos, não se revolta contra ela. Acredita no discurso dominante e na promessa de que a ascensão social e espiritual se dá através do trabalho, da religião e da moralidade – o que se comprova na cena da transformação sofrida pelo próprio Martelo por conta de sua conversão religiosa:

O cristão mudou-se, sem se despedir dos amigos, um mês depois da visita dos religiosos. Largou baralho, canivete, o revólver, os vícios. De uma vez por todas deixou de lutar contra o azar. (...) Conseguiu um emprego na empresa Luís Prateado, onde foi explorado por muito tempo, mas não ligava. A fé afastava o sentimento de revolta diante da segregação que sofria por ser negro, desdentado, semi-analfabeto. Os preconceitos partiam dessa gente que não tem Jesus no coração. (LINS, 2007, p. 160)

Os bandidos, por outro lado, ao não aceitarem esse tipo de vida e não possuírem

a fé necessária para afastar o sentimento de revolta, encaram a realidade tal como ela é, como *perversidade*: Inferninho “criara consciência de que o único espaço físico que lhe pertencia era o seu corpo” (LINS, 2007, p. 172). Na ótica desse tipo de personagem, a fábula é percebida como mentira, pois para ele não há possibilidade de ascensão social e vida digna através do trabalho - a pobreza é sua própria identidade. Assim, sua verdadeira guerra é, num primeiro momento – antes das possibilidades lucrativas do tráfico – a guerra por ser “livre” (livre das amarras do trabalho quase escravo), o que se reflete, inclusive, na designação autoestabelecida de “bichos soltos:

Depois que sua avó morreu, Inferninho resolveu que não andaria mais duro, trabalhar que nem escravo, jamais; sem essa de ficar comendo de marmitta, receber ordens dos branquelos, ficar sempre com o serviço pesado sem chance de subir na vida, acordar cedo para pegar no batente e ganhar merreca. (...) seguiria o caminho que para ele não significava escravidão. Não, não seria otário de obra, deixava essa atividade, de bom grado, para os paraibas que chegavam aqui morrendo de sede”. (LINS, 2007, p.54)

Conforme Eduardo de Assis Duarte: “Entre a Cidade de Deus e a Cidade Maravilhosa ergue-se o abismo que separa os que têm daqueles que só terão algo se conseguirem ‘sabargar’ muitos ‘otários’ ou ‘rebentar a boa’. Os ‘bichos soltos’ assaltam para garantir nada mais que a vida sem trabalho (...)” (2007, p. 595). E, no meio desse conflito entre o caminho do trabalho e o caminho do crime, algumas personagens encontram-se perdidas, não trabalham, tampouco têm disposição de se tornarem criminosos; adolescentes inconsequentes, maconheiros que são retratados sempre pelas esquinas queimando fumo. Gente assim pipoca no romance e, volta e meia, aparece numa relativa posição de destaque.

Entretanto, com um pé em cada um desses mundos, a personagem Busca-Pé merece atenção especial: nem “cocota” nem “cult”, transitando entre a favela e o Méier, o jovem também curte um baseado e as festas da cocotada, ao mesmo tempo em que se relaciona com o pessoal mais esclarecido do colégio onde estuda, no Méier. Seu sonho é ser fotógrafo, mas não possui dinheiro para comprar uma máquina fotográfica e, nessas condições, oscila entre a iniciação fracassada na vida do crime e o trabalho em um supermercado. Vilma Arêas resume assim a trajetória dessa personagem, saudando-o como uma figura que exemplifica “o difícil caminho para fora do mundo marginal”:

Busca-Pé, que consegue “se destacar”, ser fotógrafo, depois de militar muitos anos no Conselho de Moradores e na política, participando de passeatas no Primeiro de Maio etc. ‘Todo mundo que anda com ele é de faculdade’, comentam Daniel e Rodriguinho na abertura do Livro segundo, quando a narrativa dá um balanço do destino de vários personagens (...). Na verdade Busca-Pé tentara assaltar,

desesperado com as dificuldades materiais, mas nas três tentativas desistira, porque as pessoas escolhidas para o assalto acabavam se revelando “legais pra caramba”. (ARÊAS, 2007, p. 584)

Se a utopia de Milton Santos passa pela realização da “revanche da periferia”, com sua apropriação das tecnologias de massa para fins populares, então, apesar de parecer haver possibilidades para utopias em *Cidade de Deus*, é Busca-Pé quem, de certa forma, assume esse papel. Ele é o militante político, o artista fotográfico, o grande representante da cultura popular contra o pensamento de massas.

Se, de certa forma, é perdido e ofuscado entre o imenso número de personagens que povoam o romance, na adaptação cinematográfica (2002) Busca-Pé recebe destaque especial – o que não deixa de ser importante, pois, após o lançamento do filme e de seu grande sucesso, torna-se impossível pensar na recepção do livro sem a interferência da adaptação cinematográfica. Assim, ao ser alçado (no filme) à condição de narrador e protagonista, sua câmera torna-se dotada da possibilidade de acesso, pelos “de baixo”, a um recurso técnico que é próprio da cultura de massas; e da possibilidade de usar esse mesmo recurso para produzir seu próprio discurso, o discurso popular, retratando a vida na periferia. É ele quem mira sua lente, focaliza e dispara o botão, tornando a favela visível para o mundo.

O romance traz toda essa potencialidade, que é, certamente, explorada – amplificada - no filme, por meio das cenas, por si mesmas, e tem, por consequência, a valorização de uma personagem, no bom estilo das narrativas imagéticas. O romance é, efetivamente, na sua totalidade, essa fotografia dos “de baixo”, a partir do olhar legítimo de quem conhece esse mundo de dentro e o traduz na linguagem literária, potencialmente articulada para ser transformada em “linguagem de máquina”, na acepção de Jean Lyotard (1993) - como legitimação do saber em tempos de globalização cultural.

Ratificando essa posição, cabe recuperar a referência de Vilma Arêas à observação feita por Fernando Gabeira poucos meses antes do lançamento do livro de Lins, afirmando que o Brasil estava então “no limiar de uma sensível transformação cultural, bastando para isso multiplicarmos câmeras invisíveis e lances de criatividade”. Ao que a crítica acrescenta: “o livro de Paulo Lins funciona como uma dessas câmeras invisíveis solicitadas pelo jornalista” (ARÊAS, 2007, p. 574).

Nessa perspectiva, tendo em vista essa distopia arrasadora de *Cidade de Deus*,

que atrai o olhar e o remete para fora do contexto ficcional, para o mundo real - aquele muito conhecido pelas notícias de jornal e pelas posições dos do centro, dos de fora - a narrativa incomoda, desacomoda, perturba, atingindo, pois, o efeito esperado de uma manifestação artística, no seu sentido pleno.

Este olhar que se volta para o mundo da *perversidade*, como pontua Milton Santos, a partir das lentes dos de dentro, provoca uma desestabilização dessa *fábula*, que se impõe como única verdade aos olhos dos de fora. E ao leitor restam duas possibilidades: manter-se na *fábula*, negando e, por isso, rejeitando a *perversidade* da ficção/realidade ou voltar-se para uma *utopia*, em que os inevitáveis encontros/desencontros contemporâneos possam ser repensados, “sensibilizados”, assumindo, assim, a arte o sentido pleno de exercício da alteridade e – quiçá – da ação.

Referências

ARÊAS, Vilma. Errando nas esquinas da Cidade de Deus. In: LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. 2. ed., São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 573-589.

BARROS, Sandro R. Cidade de Deus: entre o testemunho e a ficção, *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, n.40, jul./dez. 2012, p. 135-149.

CIDADE de Deus. [Filme-vídeo]. Direção: Fernando Meirelles, Co-direção: Kátia Lund, Produção: Andrea Barata Ribeiro e Maurício Andrade Ramos, Co-produção: Walter Salles, Donald K. Ranvaud, Daniel Filho, Hank Levine, Marc Beauchamps, Vincent Maraval, Juliette Renaud. Rio de Janeiro: O2 Filmes e VideoFilmes, 2002, DVD. (disponível em: <http://cidadededeus.globo.com/>)

DUARTE, Eduardo de Assis. Sertão, subúrbio: Guimarães Rosa e Paulo Lins. In: LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. 2. ed., São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 590-597.

ENCONTRO com Milton Santos: o mundo global visto do lado de cá. [Filme-vídeo]. Direção: Silvio Tendler, Produção: Ana Rosa Tendler. Rio de Janeiro: Caliban Produções Cinematográficas, 2006, DVD.

GIRARD, René. *Des choses cachées depuis la fondation du monde*. Paris: Livre de Poche, 1978.

IMBERT, Patrick. *Theories of inclusion and exclusion in knowledge-based societies*. Ottawa: Université d'Ottawa, 2008.

JACOBY, Russell. *Imagem imperfeita*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

LANDOWSKI, Eric. *Presenças do outro: ensaios de sociosemiótica*. Tradução Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Perspectiva, 2002.

LYOTARD, Jean François. *O pós-moderno*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993.

LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. 2. ed., São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

NUNES, Diogo Cesar. Da Literatura como (particip)ação política: modernidade, utopia e ficção distópica, *Revista de História Comparada*, Rio de Janeiro, 6 – 2: 113-137, 2012.

SANTOS, Milton. *Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal*. 6ª ed. São Paulo: Editora Record, 2001.

SCHWARZ, Roberto. Cidade de Deus (ou: Uma aventura artística incomum). In: LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. 2. ed., São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 563-572.

Internet

ZALUAR, Alba. *Cidade de Deus e condomínio do diabo: criado para abrigar ex-favelados, conjunto habitacional reproduz, no plano horizontal, a violência do tráfico e todas as mazelas sociais dos morros cariocas*. Disponível: <<http://www.revistadehistoria.com.br/secao/capa/cidade-de-deus-e-condominio-do-diabo>>. Acesso em 07/07/2014.

SCHWARZ, Roberto. *Desapareceu a perspectiva de um progresso que torne o país decente*. Entrevista para a Folha de São Paulo, São Paulo, 11 de agosto de 2007, Folha Ilustrada, p. 08-09. Disponível em <<http://acervo.folha.com.br/fsp/2007/08/11/21>>. Acesso em 07/07/2014.