

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

Wilson Sasso

Cidade de Deus

Os universos do *crime* e *não-crime*: do romance ao filme.

CURITIBA

2010

Wilson Sasso

Cidade de Deus

Os universos do *crime* e *não-crime*: do romance ao filme.

Tese apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Doutor em Letras – Estudos Literários, Curso de Pós-Graduação em Letras, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná.

Orientadora Prof.^a Dr.^a Patrícia Cardoso

**Curitiba
2010**



PARECER

Defesa de tese do doutorando WILSON RODRIGUES DA SILVA SASSO para obtenção do título de **Doutor em Letras**.

Os abaixo assinados PATRÍCIA DA SILVA CARDOSO, DENIZE CORREA ARAUJO, DENNISON DE OLIVEIRA, RENATA TELLES, e LUÍS GONÇALES BUENO DE CAMARGO arguíram, nesta data, o candidato, o qual apresentou a tese:

“CIDADE DE DEUS - OS UNIVERSOS DO CRIME E DO NÃO-CRIME: DO ROMANCE AO FILME”

Procedida a arguição segundo o protocolo que foi aprovado pelo Colegiado do Curso, a Banca é de parecer que o candidato está apto ao título de **Doutor em Letras**, tendo merecido os conceitos abaixo:

Banca	Assinatura	APROVADO Não APROVADO
PATRÍCIA DA SILVA CARDOSO	<i>Patrícia da Silva Cardoso</i>	<i>Aprovado</i>
DENIZE CORREA ARAUJO	<i>Denize</i>	<i>Aprovado</i>
DENNISON DE OLIVEIRA	<i>Den</i>	<i>Aprovado</i>
RENATA TELLES	<i>Renata Telles</i>	<i>Aprovado</i>
LUÍS G. BUENO DE CAMARGO	<i>Luís G B</i>	<i>Aprovado</i>

Curitiba, 05 de novembro de 2010

Maria José Foltran
Prof. Dr. Maria José Foltran
Coordenadora



Dr.^a Patrícia da Silva Cardoso


Dr.ª Denize Correa Araujo

Dedico este trabalho aos meus pais,
Sydney Rodrigues Sasso e Wilson da Silva Sasso.

AGRADECIMENTOS

Zália Sasso, Paula Sasso e Jonice Daher;
Odair Rodrigues, Ernani Schreiber e Maria José Foltran;
Luis Bueno, Renata Telles, Dennison de Oliveira e Denize Araújo;
e, especialmente, Patrícia Cardoso.

*por fim à realidade,
prima e tão violenta
que ao tentar apreendê-la
toda imagem rebenta.*
(Uma Faca só Lâmina,
João Cabral de Mello Neto)

RESUMO

O presente trabalho tem por objetivo identificar as relações entre os universos do *crime* e *não-crime*, em *Cidade de Deus*, o livro de Paulo Lins e o filme homônimo de Fernando Meirelles. Estas duas configurações são representadas nas obras como núcleos sociais, os *bandidos*, traficantes, estupradores e assassinos; e os *não-bandidos*, estudantes, trabalhadores e donas-de-casa, moradores do condomínio Cidade de Deus. Desta forma, confrontamos as duas obras e suas relações e representações destes dois núcleos sociais, como foram construídas narrativamente. O *crime* remetendo a um distanciamento e frieza do narrador literário enquanto que o *não-crime* ganha tons poéticos e conjunções autobiográficas. No filme, Meirelles cria o que se poderia identificar com o equivalente, no plano do discurso literário, a um narrador em 1ª pessoa, aproximando-se e ao mesmo tempo afastando-se do material narrado, mas mantendo sempre um ritmo crescente de envolvimento com o espectador com recursos de edição e filmagem com câmera na mão.

Palavras-chave: Cidade de Deus, cinema, literatura, criminalidade, violência.

ABSTRACT

Identifying the relationship between two universes – *crime* and *non-crime* – in *Cidade de Deus* (*City of God*), a book by Paulo Lins and homonymous film directed by Fernando Meirelles is the purpose of this study. Such universes are represented in the film/book as social nuclei: the *outlaws*, drug dealers, rapers and murderers; and the *non-bandits*, students, workers and house-wives, people who live in the condominium Cidade de Deus. We bring the two pieces face to face accordingly looking into their relations and representations within the two social nuclei as they were narratively built. *Crime* showing the literary narrator in a cold and distant position while as *non-crime* contemplates poetical tunes and auto-biographical hues. For the film Meirelles creates a screen equivalent for the literary discourse, a first-person narrator who comes closer to and simultaneously gets away from the narrated material, although keeping always within a growing pace of involvement with the spectator for what editing resources and a camera in hand are used.

Keywords: Cidade de Deus, cinema, literature, crime, violence.

SUMÁRIO

1. APRESENTAÇÃO.....	01
2. O ROMANCE CIDADE DE DEUS	06
2.1. RELEVANTE X RELACIONAL	07
2.2. TRÂNSITOS NO TEMPO.....	17
2.3. O NARRADOR CAMALEÔNICO	22
2.4. O ASSALTO AO MOTEL EM DOIS TEMPOS.....	24
2.5. O TRIVIAL E A EXCEÇÃO	30
2.6 A MORTE ZEN DE CABELEIRA.....	37
2.7. MONUMENTALIZAÇÃO	41
2.8. YING/YIANG.....	45
3. O LIVRO E O FILME.....	57
3.1. A HISTÓRIA DE DADINHO/ZÉ PEQUENO.....	59
3.2. MUDANÇA DE PARADIGMA.....	66
3.3. O FICCIONAL E O DOCUMENTAL.....	69
3.4. IMPROVISACÃO E OPORTUNISMO.....	78
4. CONCLUSÃO.....	88
5. BIBLIOGRAFIA.....	93
6. FILMOGRAFIA.....	98
ANEXO 1 – Letra Domingo no Parque, Gilberto Gil	99
ANEXO II – Letra Preciso me encontrar, Cartola	101
ANEXO III – Letra O Caminho do bem, Tim Maia	102
ANEXO IV – Reprodução de notícias de O Globo 11/11/1979	104
ANEXO V – Fotos da Cidade de Deus, 1968	106
ANEXO VI – Fotos da Cidade de Deus: 2002 e 2003	107
ANEXO VII – Ficha técnica do filme Cidade de Deus	108

1. APRESENTAÇÃO

O presente trabalho tem por objetivo identificar as relações entre os universos do *crime* e *não-crime*, em *Cidade de Deus*, o livro de Paulo Lins e o filme homônimo de Fernando Meirelles. Estas duas configurações são representadas nas obras como núcleos sociais, os *bandidos*, traficantes, estupradores e assassinos; e os *não-bandidos*, estudantes, trabalhadores e donas-de-casa, moradores do condomínio Cidade de Deus. Desta forma, cotejamos as duas obras e suas relações e representações destes dois núcleos sociais, e como foram construídas narrativamente: o *crime* remete a um distanciamento e frieza do narrador literário enquanto que o *não-crime* ganha tons poéticos e conjunções autobiográficas. No filme, Meirelles cria o que se poderia identificar com o equivalente, no plano do discurso literário, a um narrador em 1ª pessoa, aproximando-se e ao mesmo tempo afastando-se do material narrado, mas mantendo sempre um ritmo crescente de envolvimento com o espectador com recursos de edição e filmagem com câmera na mão.

Como aporte teórico, utilizei os conceitos de Magoroh Maruyama que categoriza a informação em universos: *classificador, relacional e relevante*¹. Maruyama explica que o *universo classificador* corresponde às informações que se originam da pergunta *o que?* O que é uma flor? A resposta, do Dicionário Eletrônico Houaiss, contempla o universo da *informação classificadora*: “estrutura reprodutiva das angiospermas que, quando completa, é constituída por cálice, corola, androceu (estames) e gineceu (pistilos) e, quando incompleta, deve apresentar, no mínimo, um estame ou um pistilo.”² A *flor*, sob o enfoque do *universo relacional*, contempla a pergunta: “Como isto se relaciona com

¹ Em artigo publicado em 1965, na revista *Cibernetica* nº 04, sendo posteriormente traduzida e compilada por Isaac Epstein em seu livro *Cibernética e comunicação*.

² HOUAISS, Antonio. *Dicionário Eletrônico Houaiss 2000*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, versão 1.0, 2009.

outras coisas?” É Magoroh Maruyama quem responde: “No universo classificador, ela pertence a uma determinada espécie de planta, subcategoria de uma divisão maior. (...) no universo relacional, decora o jardim, foi plantada pela filha da dona da casa, é parte de uma composição estética juntamente com o bosque que está ao fundo, atrai, insetos, que por sua vez atraem pássaros que agradam à vizinha, etc.”³ Para esse autor, o universo classificador “prevalece nas culturas de tradição greco-europeu-americana. (...) ...e consiste de *substâncias* materiais, espirituais ou de outra natureza”. As informações do universo classificador encontram-se, em sua maioria, em bibliotecas, organizadas hierarquicamente em categorias, subcategorias e supercategorias. À medida que descem na hierarquia se tornam de mais gerais para mais específicas. O *universo relacional* organiza as informações em suas relações, ou seja, se o universo classificador é orientado para a substância, o universo relacional se orienta para o evento; as interações mútuas e suas inter-relações é que definem as informações. Por último, o *universo relevante* “consiste no interesse ou no envolvimento dos indivíduos no mundo”⁴ e aborda desde as problemáticas de inserção e de adaptação sociais, aos questionamentos sobre a realização e a felicidade do ser humano. As informações relevantes respondem a questões como “Tenho valor para mim e para as outras pessoas?”, ‘Será que ela me ama?’, ‘Devo cometer suicídio?’, (...) ‘Deve haver alguém no mundo que está procurando alguém como eu para casar. Como achar essa pessoa?’ (...) Em nossa sociedade, a informação relevante é suprida pelos amigos íntimos, psiquiatras, padres, agências de casamento, etc.”⁵

Deslocando a *metaorganização da informação* para o universo literário de *Cidade de Deus*, encontramos estes três universos em constante interação,

³ MARUYAMA, Magoroh. *Metaorganização da Informação* in EPSTEIN, Isaac. *Cibernética e Comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1973, p. 158.

⁴ MARUYAMA, Magoroh. *Metaorganização da informação*. In EPSTEIN, Isaac, org. *Cibernética e Comunicação*. São Paulo: Cultrix, Editora da Universidade de São Paulo, 1973, p. 162

⁵ MARUYAMA, Magoroh. *Metaorganização da informação*. In EPSTEIN, Isaac, org. *Cibernética e Comunicação*. São Paulo: Cultrix, Editora da Universidade de São Paulo, 1973, p. 162

determinados pelo posicionamento do narrador em relação à narrativa: nas relações de aproximação e distanciamento entre as cenas e os personagens; e no maior ou menor envolvimento emocional. Podemos denominar, a princípio, de *narrador classificador*, o narrador que se mantém a certa distância do material narrado, como um observador que não interfere no que vê ou presencia. Ampara-se na descrição *isenta* e na categorização que pressupõe um sistema de organização e classificação das informações isentas e objetivas, como, por exemplo, o sistema ou método do conhecimento científico, e por extensão, e em termos de linguagem, os formatos documentais e jornalísticos. Por outro lado, o *narrador relacional* é o narrador que se envolve com o que vê como se o mundo fosse sua extensão, e mais que isso, sua *construção*. As relações aqui são extensas, emocionais e se configuram pela interação histórica entre os agentes: em nosso universo de análise, os personagens, a trama, o narrador, o leitor e o espectador. É através destas relações históricas e extensas que emerge a informação relacional. Ela não pre-existe, mas constrói-se à medida que fluem as interações. Continuando com o sistema de categorização de Maruyama, o terceiro narrador, que será denominado de *relevante*, é o mais difícil de identificar. Isso porque a informação relevante é na verdade uma destilação ou refinamento do universo relacional, como explica Maruyama: “O homem que procura arquivos de ‘ataques malévolos’ em política, por exemplo. Ele procura um político veterano e obtém a informação que não pode obter da biblioteca. O político veterano pode fornecer a informação porque ataques malévolos são relevantes para sua vida e ficam armazenados em sua mente de maneira a ter-lhes fácil acesso.”⁶ Desta forma, o universo relevante é um universo de terceira ordem, ou seja, existe a partir de um histórico de relações, a partir do universo relacional, quando é feita uma reavaliação, em que pese a experiência do autor, que seleciona e cataloga estas interpretações como algo *especial*. Ou, algo que

⁶ MARUYAMA, Magoroh. *Metaorganização da Informação*, in EPSTEIN, Isaac. *Cibernética e Comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1973, p. 163

possa ser especial para a utilização de si mesmo ou de *um outro*. Esta perspectiva, a valoração e utilidade da informação, seria fundamental para que se possa ultrapassar o âmbito pessoal e singular da experiência. Como arquétipos, a informação relevante se movimentaria pelos tempos e teria encaixe em outras entidades e situações. Auerbach, iluminadamente, define estas questões quando constrói a biotipia narrativa dos *seres históricos e lendários*:

O ser lendário é único, integral. Suas ações não podem ser reproduzidas em outros contextos porque foram feitas em um momento único, em que sua atuação ficou fixada ao contexto original. Em relação ao ser lendário só podemos admirá-lo ou temê-lo, já que não podemos destrinchar a sua ação, que está organicamente integrada à sua figura, à sua personalidade. A ação do ser histórico, ao contrário, é reproduzível em outros contextos, e assim podemos incorporar a sua ação a outras figuras e personalidades. O ser *histórico* atravessa os tempos quando se desloca em sua ação, que pode ser atualizada em diversos contextos; o ser *lendário* atravessa os tempos pela atualização de seu *flash-back*, pela recepção e reconhecimento de sua carga lendária.⁷

Relacionando com a teoria de Maruyama, o ser lendário *é um ser relevante em seu tempo*, enquanto que o ser histórico *é relevante em todos os tempos*. Como resultado desta última asserção, encontramos a recepção de sentido das parábolas bíblicas como arcabouços narrativos que se deslocam no tempo, enquanto que o lendário fixa-se ao entorno histórico que o originou.

O diálogo do aporte teórico de Marayama, com as duas obras, resultou em classificações, relações e relevâncias que emergiram principalmente do enfoque social das obras, na configuração do banditismo, na criação de um espaço de guerra em que os personagens se classificam uns aos outros, constróem relações sociais de oposição e conjunção, mantém entre os outros personagens sentimentos de ódio, ciúme, admiração e obediência, estabelecem relações de convivência, de domínio e destruição com o espaço social, representado pelo condomínio, depois bairro e favela, Cidade de Deus. Desta forma, a

⁷ SASSO, Wilson. *A Hora e vez de Augusto Matraga: da literatura ao cinema*. Dissertação de Mestrado, Departamento de Estudos Literários, UFPR, 2004, p. 13

sistematização proposta por Maruyama não se limitou à categorização das diversas instâncias narrativas, mas transformou-se em ferramenta de trabalho quando fez emergir da análise do texto um aspecto que não estava dado, mas que se revelou pelo diálogo intenso entre os instrumentos de análise e as obras. Também apresentamos, neste trabalho, “anexos” que têm a função de aporte material, como as referências textuais das letras das músicas *Domingo no Parque*, *Preciso me encontrar* e *O caminho do Bem*, além de reproduções de notícias do jornal *O Globo*, em que se encontram os nomes de muitos personagens que habitam o livro e o filme; e imagens do condomínio *Cidade de Deus*, sob perspectivas temporais distintas. Acreditamos que representam referências úteis para fomentar o jogo entre o ficcional e o documental, proposto pelas duas obras.

2. O ROMANCE *CIDADE DE DEUS*

A estrutura narrativa do livro trabalha com cinco segmentos ou histórias, muitas vezes, entrelaçadas: 1. A história dos cocotas: Barbantinho, Busca-Pé, Angélica, Thiago e os Katanazaka; 2. A história de Cabeleira; 3. A história de Bené; 4. A história de Dadinho-Zé Pequeno e 5. A história do condomínio-bairro Cidade de Deus. O autor decidiu dividir o volume em “capítulos-histórias”: 1. A HISTÓRIA DE CABELEIRA, 2. A HISTÓRIA DE BENÉ e 3. A HISTÓRIA DE ZÉ PEQUENO. A história dos cocotas se inicia na abertura do livro, à página 9, e termina quando o narrador faz um sumário do destino final de alguns personagens, como Bastiana, Rodriguinho, Torneira e Busca-Pé, na página 544. “A história de Cabeleira”, apesar do título na página 9, inicia-se na página 24 e termina com a sua morte na página 202. A história de Bené começa na página 121, apesar do título se encontrar na página 203, e termina com a sua morte na página 385. A história de Dadinho-Zé Pequeno começa na página 59, com a primeira aparição do personagem quando criança e termina com a sua morte, na página 547, embora o título sobre a sua história esteja na página 387. A história de Cidade de Deus se inicia na página 16 com as origens agrícolas do condomínio, provavelmente no início do século XIX, e termina na última página do romance, 548. O fato dos títulos se deslocarem do efetivo início das histórias dos personagens, se, por um lado, tem efeito de espontaneidade e de liberdade em tecer os segmentos narrativos, por outro funciona como um aviso: a partir daquele momento inicia-se a contagem regressiva da *morte* do personagem e não do começo biológico ou narrativo de sua vida, aproximando o volume a *um extenso obituário*.

2.1.RELEVANTE X RELACIONAL

O romance *Cidade de Deus* tem dois começos. O primeiro ocorre na página 11, quando se inicia a narrativa propriamente dita⁸, com a cena inaugural dos garotos Barbantinho e Busca-Pé fumando maconha à beira do rio, e se estende até a página 22, quando ocorre uma interrupção, quando o autor⁹, no final do parágrafo adverte: “Mas o assunto aqui é o crime, eu vim aqui por isso...” A partir deste ponto, passamos a acreditar que o que surgirá pela frente será um relato sobre a violência e a criminalidade no Rio de Janeiro, como é explicado em *Nota e agradecimentos*, no final da obra¹⁰. Mas o assunto *não-crime*, que, por oposição, caracteriza a história dos garotos Barbantinho e Busca-Pé, apesar da advertência do narrador, é abordado extensivamente no romance, sendo responsável por boa parte do volume, ou seja, a continuidade da história dos garotos Barbantinho e Busca-Pé se estende até o final do romance. Em suma, coexistem em interação os dois núcleos narrativos, do *crime* e *não-crime*, e isso acontece a partir de dois personagens, Dadinho e Busca-Pé, cada um representando um dos núcleos principais. As trajetórias dos personagens são acompanhadas desde a infância e polarizam caminhos sociais antagônicos:

⁸ A “narrativa propriamente dita” se configura como o início do romance. Precedendo-a existe a capa e contra-capas com suas respectivas orelhas; uma página inicial com a identificação do autor, título, gênero e editora; outra com dados catalográficos; uma página de dedicatórias e outra constando o título do primeiro capítulo, contabilizando neste início 10 páginas não-numeradas. A narrativa se inicia na primeira página numerada, 11, e termina na página 548. As páginas finais numeradas, 549 e 550, são dedicadas à *NOTA E AGRADECIMENTOS*. Utilizei para esta análise a primeira edição e 1ª reimpressão do livro de Paulo Lins, de 1997, com um total de 550 páginas, numeradas de 11 a 550. Esta escolha se deve ao fato de que o filme, também objeto de análise, foi baseado na primeira edição do livro. A segunda edição foi revista pelo autor que modificou os nomes dos personagens e subtraiu alguns trechos da obra.

⁹ Fiz aqui uma classificação em relação às instâncias que envolvem o discurso narrativo literário: nomeiei de “autor” o narrador explícito, como acontece no trecho analisado; “Paulo Lins” é o *responsável* pela obra, pela elaboração do texto, sua edição e composição em volume literário; e “narrador” é a voz que conta a história. Em termos cinematográficos, “Fernando Meirelles” é o *responsável* pela obra, pela sua *direção* como um todo; “narrador-personagem” ou “Busca-Pé em voz off” é a voz que conta a história em primeira pessoa; o narrador cinematográfico é referido no texto através de sua *linguagem*: movimentos de câmera, iluminação, planos, enquadramentos, movimentos e diálogos dos personagens, efeitos sonoros e visuais, etc.

¹⁰ “Este romance se baseia em fatos reais. Parte do material utilizado foi extraído das entrevistas feitas para o projeto ‘Crime e criminalidade nas classes populares’, da antropóloga Alba Zaluar, e de artigos nos jornais *O Globo*, *Jornal do Brasil* e *O Dia*.”

Dadinho constrói uma carreira de crimes que começa a se delinear a partir do assalto ao Motel, no início do romance; na adolescência, muda o nome para Zé Pequeno, comete toda a sorte de crimes e assassinatos para se tornar o “dono da favela Cidade de Deus”; no final é morto por Tigrinho quando tenta retomar a sua antiga área de tráfico nos Apês. Busca-Pé¹¹ faz parte do grupo dos *cocotas*, como é chamado no romance, tem uma infância e uma adolescência não-criminosas, a despeito de algumas frustradas e cômicas tentativas de se aproximar do crime, e representa, em sua maior parte, o *assunto não-crime* do romance. Comparativamente, e em sua quase-totalidade, o *assunto não-crime* é tratado sob um tempo narrativo despretensiosamente extenso, sem pressa, com muitas relações estéticas e afetivas construídas pelo narrador, em contrapartida com o tempo intenso e impessoal do *assunto crime*.¹² A voz do narrador, em primeira pessoa (“eu vim aqui por isso...”) vai também caracterizar o assunto crime com uma *aura de verdade*, contribuindo para dar um *status documental* a esse núcleo narrativo, em oposição ao assunto não-crime, marcado pelo tratamento poético. Mesmo mantendo em mente o caráter *ficcional* da obra, já que Paulo Lins a definiu como um *romance*, o diálogo com o documental é constante: é o próprio autor quem afirma, em tempos diferentes, este aspecto¹³. Além disso, esta polarização entre crime e não-crime é mais uma forma de metaorganização teórica do que prática. As intervenções entre os núcleos são constantes. Os bandidos assaltam os moradores do condomínio, principalmente

¹¹ No final do romance, em um sumário que inventaria o destino de alguns personagens, o narrador conta que “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” (LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 544).

¹² Mas, alguns personagens transitam entre estes dois mundos, como uma interface entre um e outro, como Bené. Bené tenta tornar-se um *cocota* quando incorpora os traços culturais do grupo como as roupas, a linguagem e os hábitos.

¹³ *Cidade de Deus*, em sua segunda edição revista pelo autor, de 2002, traz na sexta página, não numerada, a seguinte afirmação: “Os personagens e situações desta obra são reais apenas no universo da ficção; não se referem a pessoas e fatos concretos e sobre eles não emitem opinião.” Já no final do volume, em “NOTA E AGRADECIMENTOS”, o autor afirma: “Este romance se baseia em fatos reais.” Este lastro de *realidade* permeia toda a obra e está explícito na primeira edição do livro em que os nomes dos personagens não foram trocados, o que ocorreu na segunda edição. Assim, Zé Pequeno, Mané Galinha e outros personagens do livro existiram realmente no cenário criminoso que caracterizou o condomínio Cidade de Deus na década de 70, como comprovam as notícias dos jornais reproduzidas no **Anexo III**.

no início do livro, quando a renda do crime estava circunscrita principalmente à prática do roubo. Com a implantação do tráfico, as relações continuam em outro plano, com a transformação dos moradores do condomínio em *clientes*, como Busca-Pé e Barbantinho, além dos consumidores de outras regiões. A morte por balas perdidas é outro quadro recorrente e trágico de interação entre os núcleos, além dos casos de estupros. Além disso, há os personagens, criminosos ou não, que atuam em ambos os núcleos, como Bené, que interage abertamente com o núcleo dos cocotas, com Busca-Pé, Barbantinho e seus amigos. Além destes casos, alguns personagens fazem a *passagem*, de um núcleo ao outro, como Alicate que abandona o crime para tornar-se um pregador evangélico da Igreja Batista. Em outra mão, do não-crime para o crime, Zé Galinha converte-se em bandido depois do estupro da namorada e morte do avô por Zé Pequeno. Desta forma, podemos dizer, de maneira geral, que o livro conta *principalmente* dois enredos narrativos, entrelaçados e fundados em um mesmo espaço-tempo: o condomínio Cidade de Deus durante a década de 70.

No primeiro trecho do livro, como vimos, a abordagem do assunto *não-crime* desconsiderou um aviso específico, como fez com o assunto *crime*, criando um clima relacional intimista entre o narrador e o leitor. Este pacto implícito e virtualmente co-existente com o leitor abre as possibilidades narrativas do relaxamento temporal, do tratamento lúdico e *autobiográfico*, em que o narrador parece cultivar um *tempo livre*, ocioso e que reverbera em múltiplos reflexos de pontos de vista a partir de um mesmo objeto inicial, característica da linguagem poética. Os elementos que caracterizam uma *autobiografia* são as descrições que remetem ao passado de quem fala. Em *Cidade de Deus* a voz em terceira pessoa do narrador não configuraria um discurso *autobiográfico*, já que a referência é sempre a um personagem, mas em certos momentos o tom de voz do narrador denuncia um compartilhamento, uma relação de contiguidade e justaposição com o personagem, como se *aquela história fosse também sua*. A moldura poética marca estas passagens que se

circunscrevem ao núcleo do *não-crime* e, especificamente, aos garotos Barbantinho e Busca-Pé. Um dado extra-texto que, entretanto, encontra-se na contra-capá da primeira edição, revela: “Surpreendente romance de estréia, escrito num ritmo sem trégua que envolve e carrega o leitor, *por alguém que cresceu junto com o inferno que descreve.*” (itálico meu) Podemos observar a presença autobiográfico da instância narradora nesta passagem:

Nuvens jogavam pingos sobre as casas, no bosque e no campo que se esticava até o horizonte. Busca-Pé sentia o sibilar do vento nas folhas dos eucaliptos. À direita, os prédios da Barra da Tijuca, mesmo de longe, mostravam-se gigantescos. Os picos das montanhas eram aniquilados pelas nuvens baixas. Daquela distância, os blocos de apartamentos onde morava, à esquerda, eram mudos, porém parecia escutar os rádios sintonizados em programas destinados às donas de casa, a cachorrada latindo, a correria das crianças pelas escadas. Repousou o olhar no leito do rio, que se abria em circunferências por toda sua extensão às gotas de chuva fina, e suas íris, num zoom de castanhos, lhe trouxeram flash-backs: o rio limpo; o goiabal, que, decepado, cederá lugar aos novos blocos de apartamentos; algumas praças, agora tomadas por casas; os pés de jamelão assassinados, assim como a figueira mal-assombrada e as mamoneiras; o casarão abandonado que tinha piscina e os campos do Paúra e Baluarte - onde jogara bola defendendo o dente-de-leite do Oberom deram lugar às fábricas. Lembrou-se, ainda, daquela vez que fora apanhar bambu para a festa junina do seu prédio e tivera que sair voado porque o caseiro do sítio soltara os cachorros em cima da meninada. Trouxe de volta ao coração a pêra-uva-maçã, o pique-esconde, o pega-varetas, o autorama que nunca tivera e as horas em que ficava nos galhos das amendoeiras vendo a boiada passar. Remontou aquele dia em que seu irmão ralou o corpo todo, quando caiu da bicicleta no Barro Vermelho, e como eram belos os domingos em que ia à missa e ficava até mais tarde na igreja participando das atividades do grupo jovem, depois o cinema, o parque de diversões... Recordou os ensaios do orfeão Santa Cecília de seus tempos de escola com alegria, subitamente desfeita, porém, no momento em que as águas do rio revelaram-lhe imagens do tempo em que vendia pão, picolé, fazia carroto na feira, no Mercado Leão e nos Três Poderes; catava garrafas, descascava fios de cobre para vender no ferro-velho e dar um dinheirinho a sua mãe. Doeu pensar na mosquitada que sugava seu sangue deixando os caroços para despelarem-se em unhas, e no chão de valas abertas onde arrastara a bunda durante a primeira e a segunda infância. Era infeliz e não sabia.¹⁴

Este longo trecho, além de dar voz ao lado não-criminoso e cotidiano do condomínio, traz os elementos narrativos que caracterizamos como

¹⁴ LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 12

autobiográficos, ou seja, de uma apropriação das instâncias biográficas do personagem pelo narrador.

Este envolvimento espontâneo em que predomina o universo relacional choca-se com o caráter *missionário*¹⁵ do assunto crime, dominado pelo universo classificador. Podemos observar estas questões na cena de abertura do romance:

Barbantino imaginava-se em braçadas por detrás da arrebentação. Poderia parar agora, ficar boiando com as retinas lançadas no azul, sentindo a água brincar em seu corpo. Espumas dissolveram-se no rosto, as mãos de Iemanjá sob sua cabeça e o olhar nos trajetos dos pássaros, enquanto se recuperava para voltar. (...) ¹⁶

O narrador constrói uma unidade narrativa *alongada*, nas palavras de Benedito Nunes¹⁷, compondo, a nosso ver, um *quadro* com nítido acabamento poético. Podemos percorrê-lo com o olhar ancorando a atenção nas *retinas*, nas *espumas* ou na figura de *Iemanjá*, a rainha do mar, que apara a cabeça de Barbantino como nos rituais de batismo e purificação. Como uma função metalingüística, é um momento de parar o mundo também para o leitor, de se desdobrar o tempo como o rio que se transforma em mar. Barbantino, também duplicado, se vê *lá*, estando *aqui*. A imaginação, provavelmente amplificada pelos efeitos da droga¹⁸, *torna-se mais vívida*, ou seja, a força da experiência virtual é análoga ao real, reproduzindo a gama de sensações corporais (tato,

¹⁵ Paulo Lins revela a sua missão: “Mas o assunto aqui é o crime, eu vim aqui por isso...” *Idem, ibidem*, p. 22

¹⁶ LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 11 e 12.

¹⁷ Benedito Nunes em *O tempo e a narrativa*, compõe uma categorização para as relações entre o tempo narrado e tempo dos acontecimentos na história: *sumário* quando o tempo narrado é menor que a história, *alongamento*, quando se dá o inverso; e *cena*, quando convergem o tempo narrado e os acontecimentos da história.

¹⁸ Usuários de maconha relatam os efeitos psicológicos provocados pelo THC: “São comuns alterações na percepção do tempo, que parece passar mais lentamente. Emoções e percepções se intensificam, aprofundando a apreciação estética, lúdica e sensual. Em muitos casos, a percepção visual se enriquece, ganha cores mais vibrantes, diferentes contornos e nuances que se destacam com mais clareza do fundo, realçando a tridimensionalidade. Assim, elementos visuais sutis adquirem vivacidade, permitindo ao usuário enxergar com clareza, texturas, padrões, formas e estruturas complexas que não lhe seriam evidentes sem o uso da droga. (...) Sob o efeito da maconha o raciocínio muitas vezes adquire mais velocidade e fluidez, resultando em associações mais flexíveis de conceitos, idéias e emoções. Além disso, imagens mentais tornam-se mais vívidas. Se por um lado essas alterações favorecem a criatividade e a elaboração de metáforas, por outro, dificultam o raciocínio lógico e objetivo...” (*Mente & Cérebro*. São Paulo: Ediouro/Segmento-Duetto Editorial, número 180, ano XV, de Janeiro de 2008, p. 42).

paladar, olfato e audição) que vivenciamos no mundo empírico. O ponto de vista passivo e contemplativo à beira do rio cambia com a *performance* virtual no plano imaginário, como se fosse uma projeção cinematográfica.

O tempo, nesta passagem, deixa de ter a função de regulação sequencial, quando se abre e mostra o seu lado infinito. As combinações verbais e adjetivas revelam esse tempo solto e ao mesmo tempo marcado pelas relações de simultaneidade: *boiando, sentindo, dissolverem-se, enquanto*. A experiência é nitidamente *relacional*, o corpo e a água, os olhos e os pássaros, a espuma e o rosto, as mãos e a cabeça. Como *haicais*, cada relação revela uma interação significativa: brincadeira, liberdade, religiosidade, ascensão e principalmente, *mudança*, momentânea ou não, de uma realidade que se supõe dada, que existiria independentemente de um observador. Neste sentido, fumar maconha se torna um ato de liberdade, de *reconfiguração* da realidade que, através do olhar do observador modificado, transforma-se. Esta transformação ou visão momentânea, entretanto, sofre a força recorrente do meio que, em *Cidade de Deus*, é representado pela periferia das grandes cidades, onde a população encontra-se à margem dos recursos básicos de urbanização. Desta forma, o conjunto habitacional Cidade de Deus no livro apresenta diversos pontos em comum com o bairro *real*¹⁹ que existe na zona oeste do Rio de Janeiro, como a descrição geográfica, as principais avenidas e as condições de origem e estratificação social descritas nas páginas 16 a 20 e que abriga hoje mais de 300.000 pessoas. É sob esta ação mútua e recorrente, que faz o trânsito entre o real e o ficcional, que o narrador do romance se posiciona como um visionário, porque tem uma dupla e simultânea visão daquilo que descreve, quando aponta

¹⁹ A **Cidade de Deus** é um bairro desmembrado de Jacarepaguá oriundo de um conjunto habitacional situado na Zona Oeste da cidade do Rio de Janeiro. Foi construído em 1960 pelo governo do então Estado da Guanabara, como parte da política de remoção de favelas de outras áreas da cidade. Com as enchentes de 1966, foram ali abrigados os flagelados reunidos no Estádio Mário Filho, além de outros moradores que aproveitaram-se da ocasião para conseguir uma habitação. Enciclopédia eletrônica WIKIPEDIA, Disponível em: [http://pt.wikipedia.org/wiki/Cidade_de_Deus_\(Rio_de_Janeiro\)](http://pt.wikipedia.org/wiki/Cidade_de_Deus_(Rio_de_Janeiro)). Acesso em: 24 de agosto de 2008.

em sua narrativa para um lugar real e, ao mesmo tempo, constrói em seu texto um lugar ficcional, dando *corpo e alma* à sua criação:

Cidade de Deus deu a sua voz para as assombrações dos casarões abandonados, escasseou a fauna e a flora, remapeou Portugal Pequeno e renomeou o charco: Lá em Cima, Lá na Frente, Lá Embaixo, Lá do Outro Lado do Rio e Os Apês. Ainda hoje, o céu azul e estrelece o mundo, as matas enverdecem a terra, as nuvens clareiam as vistas e o homem inova avermelhando o rio. Aqui agora uma favela, a neofavela de cimento, armada de becos-bocas, sinistros-silêncios, com gritos desesperos no correr das vielas e na indecisão das encruzilhadas.”

O condomínio ganha vida quando o narrador lhe *dá a sua voz*, e se comporta como um organismo que se movimenta diminuindo a sua configuração nativa e renomeando os seus espaços originais. A transformação é urbanizadora, com o surgimento da “neofavela de cimento”, mas o narrador não abandona o tratamento poético: os *becos* tem *bocas* e gritam desesperos. No entanto, mesmo *transfigurado* pela poesia, a realidade é insistente e o “homem inova avermelhando o rio”:

A vermelhidão precedera um corpo humano morto. O cinza daquele dia intensificou-se de maneira apreensiva. Vermelhidão esparramando-se na correnteza, mais um cadáver. As nuvens apagaram as montanhas por completo. Vermelhidão, outro presunto brotou na curva do rio com um guaiamum devorando as suas tripas. A chuva fina virou tempestade. Vermelhidão, novamente seguida de defunto. Padre Júlio, prevendo Busca-Pé resgatando seus pecados, tratou de escondê-los. Sangue diluindo-se em água podre acompanhado de mais um corpo trajando calça Lee, tênis Adidas e sanguessugas sugando o líquido encarnado, e ainda quente.²⁰

Em contraste, e ao mesmo tempo, em estreita relação de complementaridade entre o tratamento poético e o prosaico o discurso do narrador trabalha com um jogo de cores e contrastes, em que os segmentos *vermelhos* se contrapõem aos *cinzas*, numa metáfora da vida lutando contra a morte. *Lutando*, porque, mesmo sabendo que os corpos estão mortos, ainda há

²⁰ LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997 p. 14.

vida neles, com o “guaiamum devorando as suas tripas” e “sanguessugas sugando o líquido encarnado”. Sobressai neste trecho uma *estética dos fluídos*, em que líquido vermelho (sangue) mistura-se hemorragicamente²¹ com o seu entorno: “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.” O caráter simbólico desta metáfora hemorrágica está representado pela figura que se destaca em primeiro plano, pela colisão de dois gerúndios em relação de simultaneidade, *diluindo-se* e *ainda quente*. Estamos neste momento acompanhando o fim de uma vida, num plano de detalhe de natureza visual: o líquido vermelho se dilui na água escura. A beleza estética e distante, associada a esta imagem, é contraposta pela relação direta de se sentir a temperatura do sangue e se descobrir que está *quente*. A sensação tátil, que o narrador compartilha, transporta a nossa percepção para *dentro* do ato, forçando-nos a compartilhar a morte de uma forma não-virtual e *não-banal*. A morte transcende a narrativa quando constrói a imagem de esvaziamento, de corrupção violenta, através da bala que rompe definitivamente o equilíbrio biológico do corpo humano. O sangue se esvai, numa metáfora da vida humana que se perde

²¹Em dois outros momentos é recorrente esta composição hemorrágica, como o assassinato de Francisco, o alcagüete: “A voz de Cabeleira ordenando que ele rezasse uma Ave-Maria o fez suficientemente macho para pular em cima de Cabeleira visando seu revólver. O assassino esquivou-se e mandou bala na testa do trabalhador. Deu mais três tiros naquele corpo que se estrebuchava à dor da morte; os olhos reviraram-se, os braços debatiam-se. O sangue desceu pela testa. A narina esquerda sugara alguns mililitros de sangue em sua última inspiração.” (LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997 p. 63) e a morte da avó que tem em seus braços o neto morto por uma bala perdida durante uma perseguição da polícia e julga que o assassino foi Cabeção: “A avó, com o cadáver daquele menino de cinco anos, seguia seus passos como quem dissesse: ‘Toma aqui, agora ele é teu’, O policial tentava se livrar da velha andando para os lados. O sangue jorrava da nuca, formava arabescos no chão e respingava nos pés da velha. Não demorou muito para um camburão parar e tirar o policial daquele inferno. Ao bater a porta da viatura o povo vaiou, apedrejou. A velha via tudo rodando, seus poros se abriam vagorosamente. O chão foi sumindo de seus pés, queria falar, chorar, correr para o passado e tirar Bigolinha da rua. Seu sangue ganhava velocidade nas retas de suas veias, acumulava-se nas curvas, às vezes saltava-lhe da boca, escapava pelo ânus. Não via mais nada, tudo transformara-se naquela luz que brilhara somente o tempo de um instante brilhar. Assim que a luz se calou, cobriram os corpos com lençol branco, acenderam velas. (LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997 p. 123) As narrativas relacionam-se com *encanamentos*, em uma composição *hidráulica*, em que o líquido percorre as tubulações e finalmente escapa “pelo ânus” (a velha) ou é sugado em “alguns mililitros” pela narina esquerda “em sua última inspiração” (o alcagüete). O narrador, além do ponto de vista fisiológico, descreve as cenas com um tom que varia do irônico ao *fantástico*, revelando ao mesmo tempo um transgressor intimista e ao mesmo tempo um distanciamento cruel e frio do anatomista frente ao seu objeto de dissecação; e se redime no final com o tratamento poético.

sem sentido. Esta cena, em uma primeira leitura, sugeriria ao leitor que um único corpo desce o rio, sob formas literariamente diferentes, em um recurso retórico de intensificação, pela repetição, do horror da morte. Mas, trata-se, na verdade, do sêxtuplo assassinato praticado por Zé Pequeno, momentos antes, nas Últimas Triagens (página 224 a 226), quando assassinou César Veneno, o homem que esfaqueou Bené, dois traficantes e seus dois amigos:

O primeiro dos três deitou-se debaixo de porrada e tiros. Diversos tiros explodiram sua cabeça. Pequeno empurrou com os pés o corpo, que ainda estrebuchou dentro do rio, O primeiro assassinato emudeceu os outros dois prisioneiros da quadrilha de Pequeno. O homem que esfaqueou Bené desfaleceu antes de levar tiro por todo o corpo. Foi empurrado para dentro do rio também estrebuchando. Subitamente, o último pulou dentro do rio, ficou embaixo d'água procurando se agarrar em alguma coisa. Quando voltou à tona para buscar ar recebeu um tiro da pistola de Pequeno na parte esquerda do crânio. Antes mesmo de desencatilhar a arma, surgiram, de um beco, dois amigos dos traficantes executados, vinham pedir que os poupassem. Ao verem os corpos boiando, perguntaram a Pequeno o que estava acontecendo. Veio fazer pedido, veio fazer pedido? Não tem pedido, não! Não tem pedido, não! Tá de ferro aí? Tá de ferro aí? Perguntou Pequeno. Tamo, mas vinhamos numa de paz. Paz é o caralho, rapá! Me dá os ferro aí! Me dá os ferro aí! Os dois entreolharam-se, colocaram a mão direita na parte de trás da cintura, olhavam firme nos olhos de Pequeno, que ao escutar o engatilhar de uma das armas passou fogo nos dois e berrou para Camundongo Russo: - Joga lá no rio, joga lá no rio!²²

O tempo, neste trecho, se caracteriza pela duração do discurso narrativo que se encaixa no desenrolar da ação dos bandidos, em uma formatação estanque, ou seja, em estreita correspondência entre o tempo de leitura e o tempo da ação. Experimentamos um verdadeiro corpo-a-corpo com os personagens numa relação de *causa-e-efeito* imediatos: a ação dos personagens e o ponto de vista colam-se à *performance* de Pequeno que domina a cena e a nossa atenção. Não temos, como leitores, tempo para passear o nosso foco visual para um ou outro detalhe do quadro. Aliás, não existe mais o *quadro*, mas um *tour de force*, em que nos posicionamos em um e outro evento sequencialmente. A escala é a de um plano aberto com alguns detalhes - tiro no olho esquerdo, o ruído do engatilhar de uma das armas, mas a cena mantém-se a certa distância,

²² LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 225

mesmo porque, como analisamos, o tempo aqui é estanque, não tendo sobras para outras perspectivas ou facetas dos personagens, num efeito *chapado*, bidimensional. O narrador se encarrega de descrever o assassinio de Zé Pequeno de forma impessoal, mantendo-se friamente à distância. Mas, é o caráter *trivial* da cena que vai nos chocar.

Tudo começou com a convocação de Pequeno: “Era meio-dia em ponto quando ordenou que todos o seguissem. Uns iam de bicicleta, outros a pé, correndo com olhos arregalados, dentes trincados, mirando os lugares possíveis e imaginados, numa ação de plantar o terror nos olhos de quem Pequeno quisesse.” O que caracteriza a ação cotidiana não é o fato de que Pequeno estar armado e o grupo também, mas como os bandidos agem, de que *forma* se preparam para a matança, ou seja, sem nenhum planejamento ou outra prévia elaboração. A ação surge de uma ordem de Pequeno que poderia ser, em outro contexto, um convite para um churrasco ou uma pescaria. Esta informalidade da ação vai desencadear as cenas grotescas à beira do rio, em que Pequeno tem de se desvencilhar dos corpos mortos e o rio surge como a melhor maneira para realizar isso. A improvisação é também das vítimas, “o último pulou dentro do rio, ficou embaixo d’água procurando se agarrar em alguma coisa. Quando voltou à tona para buscar ar recebeu um tiro da pistola de Pequeno na parte esquerda do crânio.” Desta forma é o *banal* que se reveste do trágico, por levar o leitor a se encarnar ambigualmente em uma postura corriqueira que no final está a serviço da desenvoltura assassina do personagem. Ou seja, que se traveste de base para a matança brutal; ou ainda, que transmuta o tempo cotidiano que conhecemos fazendo coisas do dia-a-dia, em veículo para a barbárie. Este deslocamento do arcabouço da ação cotidiana e corriqueira para um preenchimento violento e cruel tem consequências imediatas como a banalização da morte e a dessensibilização e domesticação do que deveria ser entendido como *exceção criminosa*, como já vimos nas reações de Barbantinho e Busca-pé ao encontrarem os corpos descendo o rio. As relações com o crime,

transitam, desta forma, do universo relacional²³ *indireto*, já que os personagens não têm contato direto com a cena do crime, até o classificador, ou seja, a transformação gradativa do *emocional* para o *racional*. Desta forma trabalha-se com o distanciamento, como se o universo do crime acontecesse em *outra dimensão*. Essa *perda da sensibilidade* é explicada por Maria Rita Kehl, quando fala especificamente da violência no cinema:

A exposição exaustiva de nossa sensibilidade a cenas de horror, à visão do sofrimento de nossos semelhantes, à contemplação de corpos maltratados, feridos, destroçados, termina por nos tornar relativamente indiferentes. Cria-se um círculo vicioso: na medida em que nos acostumamos com a exposição às cenas mais tenebrosas, a indústria cinematográfica apela para efeitos espetaculares mais violentos, mais assustadores.²⁴

2.2. TRÂNSITOS NO TEMPO

O narrador literário de *Cidade de Deus* imprime à sua narrativa saltos temporais como um *viajante no tempo*, mantendo com o material escrito uma liberdade cronológica que se aproxima da produção literária contemporânea. Por exemplo, o tempo nestas duas cenas anteriores, “a matança dos cinco” e “à beira do rio”, se constrói por vias distintas. Em *Barbantino* e *Busca-Pé* é o tempo imaginado que recomeça ritmicamente a cada baforada do baseado de maconha, como uma *viagem* em que o tempo se estende na variação dos eventos sequencialmente. Na outra, é o ritmo das matanças que desenrola, como um *leitmotiv*, a continuidade temporal. Em termos de espaço, existe um choque entre as duas formas de viver, dos adolescentes e dos bandidos, em que os

²³ As relações emocionais com as *consequências* dos atos criminosos: pelo entorno imediato (os corpos no rio), pelo comentário de outros moradores que revelam as mortes e estupros cometidos no condomínio, pela mídia, etc.

²⁴ KEHL, Maria Rita. *Imagens da violência e violência das imagens*. Página na internet, Artigos e Ensaios, 2004. Disponível em: <http://www.mariaritakehl.psc.br/conteudo.php?id=5>. Acesso em 05 de julho de 2010.

primeiros sofrem as conseqüências praticadas pelos segundos, e nesta seqüência: como as *Últimas Triagens* se localizam em topologia superior do condomínio, os corpos jogados ao rio desceram para a parte baixa, o local onde se encontravam Busca-Pé e Barbantinho. Portanto, e depois de conectarmos as cenas anacrônicas, descobrimos que foram os cinco cadáveres exterminados por Zé Pequeno que desceram o rio de formas distintas, configurando uma continuidade, do espaço e do tempo, em que a barbárie penetra, perturba e insiste em mudar a paisagem local. No final do trecho dos assassinatos, a chuva cai, lava “as manchas de sangue na beira do rio” e apaga as velas colocadas em torno do corpo de César Veneno por sua mãe. “E, mais que tudo, as águas desceram para chorar por Busca-Pé e Barbantinho nesse dia em que saíram do casarão mal-assombrado e fumavam um baseado na beira do rio à altura do bosque dos Eucaliptos”²⁵. Volta-se assim, neste ponto quase-central do livro, à referência do início. Outro *link* (página 178) fará conexão também com este trecho: “quando ganharam a saída principal da fazenda e saíram na Estrada do Gabinal já crescidos, secundaristas iniciantes, ali fumando maconha enquanto cadáveres boiavam no rio.” Assim, as primeiras linhas da cena de abertura do livro, “Segundos depois de terem saído daquele casarão mal-assombrado, Barbantinho e Busca-pé fumavam um baseado à beira do rio”, dá seguimento à experiência *alucinatória* que tiveram na casa mal-assombrada (página 180), quando empreendem uma verdadeira viagem ao passado:

Viam os negros trabalhando nos engenhos de açúcar, nas fazendas de café. O chicote repenicava no lombo. O bosque de Eucaliptos avolumou-se, tinha agora um ar imperial. Lá na altura da praça Principal surgiu uma fonte onde dezenas de negras lavavam roupa. No casarão da Fazenda do Engenho D'Água, observaram o entra-e-sai na cozinha de sinhá Dolores nos preparativos da festa de aniversário da esposa do barão da Taquara. (...) **Podiam atravessar paredes, voar e ver através das coisas**, descobriram eles entre atônitos e maravilhados. Era uma viagem ao passado em plena lua cheia do casarão mal-assombrado. ²⁶ (negrito meu)

²⁵ LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 227.

²⁶ LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 178

Como um verdadeiro portal do tempo, a casa mal-assombrada desencadeia a experiência do passado como um background ou lastro para a viagem ao futuro, para a transformação em jovens adolescentes, com efeito de auto-referencialidade, em metáfora da performance do narrador como um *viajante do tempo*²⁷. Em seguida, são os personagens que empreendem um *flash-forward* ou um salto temporal no futuro: “Iam perdendo terreno quando ganharam a saída principal da fazenda e saíram na Estrada do Gabinal já crescidos, secundaristas iniciantes, ali fumando maconha enquanto cadáveres boiavam no rio.”²⁸ A visão alucinatória ou fantástica presenciada pelos garotos, no entanto, está descarregada de uma conotação delirante ou psicótica *individualizada*: o fato dos dois personagens presenciarem um mesmo evento configura um status de verosimilhança, de veracidade às visões e experiências vivenciadas. Houve uma preparação para esta alucinação, os garotos tinham temor em entrar na casa, como o temor que envolve o fenômeno do crescimento, o desconhecido em se tornar algo que se não é.

Um *presente* narrativo parece marcar a cena dos corpos boiando; não um presente absoluto, mas um lugar, um evento fundador, que se alicerça para que se originem outros desdobramentos narrativos, como um lugar privilegiado que se liga em múltiplas conexões com os outros, criando a multi-temporalidade mencionada anteriormente. Os desdobramentos ou reverberações desta cena se multiplicam ritmicamente em ondas: dois *links* sob o ponto de vista dos *cocotas* nas páginas 229²⁹ e 233³⁰, e outros dois relacionados a Zé Pequeno nas páginas

²⁷ A viagem no tempo sempre foi um dos temas caros da ficção científica, como o livro *The Time Machine*, de H.G. Wells, escrito em 1895. Na década de 70 fez muito sucesso o seriado *Túnel do Tempo* em que dois jovens cientistas eram transportados para diversas épocas da história mundial.

²⁸ LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 178.

²⁹ Daniel ainda pensou em comprar uma trouxinha no Bloco Sete, mas logo, logo desistiu, quando Marisol lembrou que seria arriscado. A polícia deveria estar atrás de Pequeno nos Apês, pois fazia pouco tempo que sua quadrilha havia **assassinado seis pessoas**. Manso! olhou em volta, notou que tudo estava deserto. Eles eram os únicos transeuntes daquela madrugada. Uma sensação de medo se instaurou em todos imediatamente. - Pequeno matou os cara ontem-ontem e hoje mesmo, de manhã, tava de vapor lá na boca do Sete na tremenda alegria... Toda vez que ele mata, ele dá uma de vapor, distribui maconha de graça pra todo mundo que ele conhece... (grifo meu)

240³¹ e 242³². A *matança dos seis* torna-se desta forma o início da hegemonia do poder de Zé Pequeno na “favela” Cidade de Deus³³ e só será ameaçada quando surgir aquele que se tornará o seu maior inimigo, Mané Galinha, à página 398. A *matança dos seis* também tem outros desdobramentos que nos são mostrados através do jogo de *ocultar/revelar* praticado pelo narrador quando induz o leitor, e os outros bandidos de seu bando, a acreditar que a operação fora realizada de forma eventual ou ao acaso; mas, no momento certo, esclarece o contrário, ao detalhar o plano que Pequeno fizera com antecedência, revelando o talento e astúcia de Zé Pequeno em manipular pessoas e situações:

Na verdade, não matara os seis só por vingança; aproveitara o episódio com Bené para tomar a atitude que planejara havia muito tempo. Aproveitara-se da situação para não ter de convencer os parceiros da necessidade daquela empreitada. Achou melhor assim, pois não se veria obrigado a dar participação a ninguém em nenhuma das bocas que agora eram suas e de Bené. Por isso tinha decidido não avisar a ninguém que iria matar, de uma só vez, os traficantes lá de Cima, e nem deixara que ninguém os matasse. Estava certo de que os parceiros imaginariam ser somente vingança o motivo da chacina, pois parceiro que é parceiro tem que vingar o outro.³⁴

Esse domínio narrativo em manipular os eventos está explícito na abertura do romance, quando o narrador joga com a cronologia dos acontecimentos com efeito anacrônico e espetacular. Como uma substância esponjosa, *à la* Cortázar, a narrativa de Lins agrega diversos *wormholes*, buracos-de-verme³⁵ ou minhoca,

³⁰ O sol esquentava mais o clima ainda arisco pela **morte dos seis bandidos**.(grifo meu)

³¹ Depois de **eliminar as seis pessoas** que planejara e dar as ordens a Sandro Cenoura, Pequeno ainda comemorou, com uma saraivada de tiros, o bom resultado da investida em frente ao Bloco Sete, onde ficou de vapor até meio-dia. Em seguida, dispersou a quadrilha e entocou-se no apartamento do irmão mais novo, que fora viajar com a mulher.(grifo meu)

³² As raias da violência, para ele era tão natural, tão fácil, tentava pegar no sono, como se **matar seis pessoas** de uma só vez fosse algo a ser feito antes de dormir para o sono ser tranquilo. (grifo meu)

³³ Seu sonho de ser o dono de Cidade de Deus estava ali, vivo, completamente vivo, realizado, com extrema saúde ao seu lado no sofá. Sabia que os próprios parceiros lhe tinham medo e era bom que sempre tivessem, para que nunca se metessem a engraçadinhos e sempre lhe obedecessem. O negócio agora era botar tóxico bom e barato em suas bocas-de-fumo, ter sempre brizola para quem quisesse, porque, apesar de não vender muito, a cocaína era cara, rendia um dinheirinho bom.

³⁴ LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 241.

³⁵ Em física, um buraco de verme ou buraco de minhoca, é uma característica topológica hipotética do continuum espaço-tempo, a qual é em essência um "atalho" através do espaço e do tempo. Um buraco de verme possui ao menos duas "bocas" as quais são conectadas a uma única "garganta" ou tubo. Se o buraco de verme é transponível, a matéria pode "viajar" de uma boca para outra passando através da garganta. Embora não exista evidência direta da existência de buracos de verme, um contínuum espaço-temporal contendo tais entidades

que conectam eventos não alinhados cronologicamente. À página 14, como uma aparição, surge Mané Galinha “com o diabo do seu coração batendo forte, pela rua lá da Frente, levando uma tocha de fogo nas mãos para incendiar a casa do assassino de seu irmão”. Mané Galinha se insere na narrativa a partir da página 399, quando Zé Pequeno estupra a sua namorada. Esta *aparição* só terá sentido para o leitor na página 489, onde encontrará o episódio, com *começo-meio-e-fim*, plenamente desenvolvido. A multi-temporalidade ou a organização de cenas anacronicamente é uma das marcas da narrativa de Paulo Lins e se articula como *hyperlinks* que conectam o material do presente narrativo com eventos à frente ou atrás, construindo uma rede de pontos interligados de forma não-linear. Esta construção tem como consequência imediata a *expansão e a fragmentação do tempo*: um mesmo fato narrativo é desmembrado em outros eventos distintos: é o caso da cena em que os personagens Busca-Pé e Barbantinho presenciam cadáveres descendo o rio em duas situações diferentes, logo no início do romance, à página 14 quando fumavam maconha, e na página 93 quando aparavam objetos boiando no rio. Na primeira, já são adolescentes e a reação à visão trágica não é a mesma da infância: “Busca-Pé e Barbantinho foram para casa em passos obtusos, sem darem lágrimas ao vento como daquela vez quando ainda eram crianças.”³⁶; e “Largaram os aparadores. Sem calçarem os chinelos, saíram correndo, dando ao vento as lágrimas que tantos olhos prometeram.”³⁷ Na primeira reação dos personagens, o leitor tem uma indicação de que houve um acontecimento semelhante (“como daquela vez”), mas neste trecho da narrativa o evento a que se refere o texto fica em suspenso, como fica em suspenso a cena de Zé Galinha. Neste sentido, o trabalho do leitor na atribuição de sentido da obra é o trabalho de um *re-contador* que, uma vez terminada a leitura do texto integral, reorganiza mentalmente os pedaços que pareciam

costuma ser considerado válido pela relatividade geral. Enciclopédia eletrônica WIKIPÉDIA, disponível em: http://wapedia.mobi/pt/Buraco_de_verme. Acesso em: 09 de novembro de 2007.

³⁶ LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 14.

³⁷ LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 93.

perdidos no caminho. Entretanto, o efeito espetacular, a que nos referimos logo no início deste capítulo, mesmo originando-se no anacronismo, alcança a sua plenitude de expressão nas estratégias e recursos de linguagem das mídias televisivas, cinematográficas e publicitárias, como é o caso do *teaser* e da *chamada*.³⁸ Ambos são recursos de linguagem que têm a função de *antecipar* ao leitor/espectador algo que ocorrerá num tempo posterior. No momento do evento, entretanto, o *teaser* ou a chamada contam com a passividade do leitor que absorverá estas imagens como *monopólio da aparência*³⁹:

O espetáculo apresenta-se como algo grandioso, positivo, indiscutível e inacessível. Sua única mensagem é «o que aparece é bom, o que é bom aparece». A atitude que ele exige por princípio é aquela aceitação passiva que, na verdade, ele já obteve na medida em que aparece sem réplica, pelo seu monopólio da aparência.⁴⁰

2.3. O NARRADOR CAMALEÔNICO

A cena da matança empreendida por Zé Pequeno tem, assim, duas implicações principais sob o ponto de vista da instância narrativa, e especificamente, do discurso do narrador. Uma é a linguagem *factual e distante* que caracteriza as descrições das cenas criminosas e a outra a linguagem *poética e afetiva* que caracteriza as cenas não-criminosas, principalmente as relacionadas com os garotos Barbantinho e Busca-Pé. A descida dos corpos do rio representa uma *transição* em que os personagens não-criminosos observam

³⁸ *Teaser* é o “flash de uma notícia a ser divulgada, em detalhes, instantes mais tarde.”(jornalismo) e também, num anúncio, “título atraente que leva o consumidor a se interessar pela mensagem publicitária” (publicidade). E a *chamada* é o “anúncio de programa a ser apresentado brevemente pela própria emissora, ou a atração a ser apresentada por um determinado programa”. (HOUAISS, Antonio. *Dicionário Eletrônico Houaiss* 2000. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, versão 1.0, 2009).

³⁹ Uma pergunta, entretanto, assaltará o leitor atento: Quem é Mané Galinha e o que faz correndo com uma tocha na mão?

⁴⁰ DEBORG, Guy. *Sociedade do Espetáculo. Edição em PDF* Digital base, disponível em www.terravista.pt/IlhadoMel/1540 p. 12. Acesso em: 15 de janeiro de 2008.

os corpos assassinados por Zé Pequeno anacronicamente, depois do ocorrido. O tratamento poético, neste trecho, não é totalmente abandonado, mas subsiste nas metáforas como “e o homem inova avermelhando o rio”⁴¹ e “a chuva fina virou tempestade”⁴². Se, como dissemos, na descrição dos atos criminosos o narrador é distante e factual, no momento dos corpos descendo o rio, que envolve a recepção desses atos criminosos, emerge um narrador *crítico* e *contestador*, que se empenha em deixar as suas marcas no discurso narrativo. Assim, Lins poderia ter descrito a mesma cena como: *naquela tarde cinza de chuva, de repente, cinco corpos sem vida flutuavam no rio*. Mas, não foram simplesmente cinco corpos, mas *cinco presuntos* que *avermelharam o rio, trajando calça Lee e tênis Adidas*, enquanto *eram sugados ou devorados por sanguessugas e guaiamuns*. A dramatização encontra ressonância na construção hiperbólica, na crítica da sociedade de consumo e suas grifes da moda, e de tudo que um bandido deseja a partir de um vasto imaginário, e que, em poucos segundos, como a outra face da moeda, extingue-se como *presunto* carcomido na corredeira do rio. Desta forma, dramatizar é uma estratégia para se aderir à memória:

Não se retém senão o que foi dramatizado pela linguagem; qualquer outro juízo é fugaz.⁴³ Sem fixação falada, expressa, dramatizada, a recordação não pode relacionar-se à sua localização. É preciso que a reflexão construa tempo ao redor de um acontecimento, no próprio instante em que o acontecimento se produz, para que reencontremos esse acontecimento na recordação do tempo desaparecido. Sem a razão, a memória é incompleta e ineficaz.⁴⁴

A outra face deste narrador camaleônico ou *multivocal* é que, mesmo mantendo o distanciamento da cena, em terceira pessoa, em muitos momentos mostra sua voz ativa, em discurso indireto livre, reforçando as relações autobiográficas com os personagens Barbantinho e Busca-pé, quando faz da sua voz a voz dos personagens e vice-versa, fundindo as duas instâncias narrativas, a

⁴¹ LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 17.

⁴² *Idem, ibidem*, p. 14.

⁴³ JANET, Pierre. *L'évolution de la mémoire et de la notion de temps*. Citado em BACHELARD, Gaston. *Dialética da duração*. São Paulo: Editora Ática, 1988, p. 49.

⁴⁴ BACHELARD, Gaston. *Dialética da duração*. São Paulo: Editora Ática, 1988, p. 49.

voz do narrador e a voz do personagem, como nesta passagem:

Em dias de chuva, o tempo corre mais rápido, a ausência do sol faz as horas passarem despercebidas para quem está ao léu dará. Busca-Pé mecanicamente verificou a hora, constatou que estava atrasado para a aula de datilografia, mas que se foda, já tinha perdido um montão de aulas, mais uma não iria alterar nada. Não estava mesmo com saco para ficar batendo à máquina por uma hora e não iria também ao colégio. "A soma dos quadrados dos catetos é igual ao quadrado da hipotenusa **é o caralho.**" Estava era muito puto com a vida.⁴⁵
(negrito meu)

Além disso, como vimos na cena da abertura do romance, em que os dois personagens fumam um baseado à beira do rio, o seu tratamento dos personagens é afetuoso e saudosista. As imagens evocadas e atribuídas aos dois personagens, principalmente Busca-Pé, revelam um passado em comum, entre narrador e personagem.

2.4. O ASSALTO AO MOTEL EM DOIS TEMPOS

A subtração ou ocultação eventual de um trecho importante da narrativa é um traço precioso da fatura narrativa de Paulo Lins: quando suprime de uma cadeia de eventos organizados cronologicamente, um elemento de composição de uma cena, ou uma cena inteira ou o ponto de vista de um personagem, e o refunde em momento posterior, proporcionando uma re-figuração desta cena ou evento. Especificamente, esta estratégia é explorada no episódio do assalto ao Motel (página 75). A narrativa segue em compasso cronológico e linear, conformando a cena do assalto como um *começo-meio-e-fim*. O *começo*, quando Dadinho lança a idéia do assalto para Madrugação, Cabeleira, Pelé e Pará, quando jogavam sinuca na “birosca do Chupeta”; e traçam as diretrizes principais do assalto:

⁴⁵ LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, p. 14.

- Que nada, Dadinho! É melhor sábado, porque tem mais pessoal lá. Tem mais cacau pra gente, morou? Ficou combinado que ganhariam a boa no sábado de madrugada. Na sexta-feira, Dadinho iria levar Cabeleira e os outros para observarem o lugar a ser assaltado: verificariam as saídas para o caso de ocorrer sujeira, escolheriam o melhor lugar para estacionar o carro... O dinheiro iria ser dividido em quatro partes iguais. Dadinho teria participação apenas por ter informado a boa. O serviço ficaria por conta de Cabeleira, Pelé e Pará. Comemoraram o triunfo da ação antecipadamente. Cabeleira dizia que o negócio era ter pensamento positivo para tudo dar certo.⁴⁶

O discurso do narrador distingue a experiência dos bandidos frente à impulsividade e imediatismo de Dadinho que, mesmo na sua precocidade criminosa, era uma *criança*. Desta forma, o planejamento contemplou a estratégia do acesso e fuga ao motel, além da divisão do produto do roubo. Entre o planejamento e o assalto ao Motel, entretanto, intersecta-se na narrativa o episódio em que Cabeleira, depois de ter sido delatado pelo alcagüete Francisco, foge do policial Cabeção juntamente com Marreco, Alicate e Berenice. Na troca de tiros, Haroldo, o bom malandro, é morto por uma bala perdida⁴⁷. Querido por todos da comunidade, Cabeleira vinga a morte do malandro assassinando o alcagüete. Esconde-se por uns tempos no “campão”, já que Francisco era também “paraíba”, como Cabeção, que toma as dores do contrterrâneo, e passa a perseguir Cabeleira e seu bando. O longo período em que se refugia na mata revela-se útil para amadurecer o projeto do assalto. Em dois momentos, na página 69: “Lembrou-se do plano do Dadinho. Se tudo corresse bem, poderia mobiliar a sua casa e ainda sobraria uma boa grana. Quem vai ao motel não vai duro, ainda mais no sábado, dia de gastar dinheiro.” E logo que abandona o esconderijo (página 70): “Cabeleira apressou-se rumo ao conjunto. Queria combinar os passos do assalto ao motel: quem ficaria na frente; se iriam achacar só o escritório, ou se também sacudiriam os hóspedes; se era melhor arrumar mais um parceiro; quando iriam sondar a área; para onde fugiriam depois da

⁴⁶ LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, p. 60.

⁴⁷ Mais uma referência à música de Gil, *Domingo no Parque*: como José e João, Haroldo também desfrutava o domingo, soltando pipa e passeando pelo condomínio. O desfecho é análogo à letra de Gil: “Morreram as rodas de partido alto do São Carlos, morreram as cabrochas, morreu a sinuca, o jogo de ronda, as peladas de sábado a tarde, os ensaios do bloco carnavalesco Bafo da Onça, o baseado com os amigos, a cerveja de toda hora...” (LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, p. 44).

operação...” Além disso, no dia anterior ao assalto, sexta-feira, foram “sondar o motel”:

Na sexta-feira, Dadinho, Cabeleira, Pelé e Pará tinham ido sondar o motel. Era um prédio de três andares, dois portões, garagem, luzes coloridas piscando por toda parte, anões de porcelana no chafariz do jardim e, na parte direita, a recepção, onde trabalhavam a telefonista, o gerente, o recepcionista e dois seguranças. Observaram somente isso no dia anterior. Sabiam que existiriam ainda cozinheiros, garçons, camareiras, funcionários da limpeza e do almoxarife. Acharam melhor levar mais um homem para o serviço. Entrariam todos juntos na recepção, renderiam os otários na boa, depois os trancariam num banheiro ou numa sala qualquer. Dariam uma geral no prédio para dominar os outros funcionários e, depois sim, dar um sacode nos quartos, suítes e apartamentos. Se os samangos piassem na área, sairiam por trás, onde havia um imenso matagal, sendo um dos seus limites o próprio conjunto. Tiro só para não morrer. Se tudo corresse bem, iriam para o Salgueiro, onde ficariam por vinte e quatro horas para escapar do flagrante, senão para qualquer lugar do planeta. Apertaram as mãos várias vezes, brindaram em rodadas de cerveja e rabo-de-galo, fumaram no mesmo baseado, cheiraram em um só canudo, comemorando a possibilidade de arrumar muito dinheiro. Dadinho só conseguiu ir na última hora, insistiu tanto que os amigos concordaram em deixar um garoto participar de um serviço de homem. Mesmo sabendo que teria participação igual à dos parceiros na divisão dos lucros só por ter escoltado a parada, o que o deixaria feliz de verdade era poder acompanhar os amigos. Carlinho Pretinho agradeceu-lhes o convite para o assalto. - É nessas hora que a gente manja os amigos. Tem neguinho aí que, quando sente que é a boa, entra numa de se dar bem sozinho... Ia até tirar um pissirico com meu gado, mas vou até marcar um tempo aqui pra vocês ver que é pam, morou, cumpádi?⁴⁸

Este parágrafo revela a importância do planejamento dos bandidos. Não se trata de um plano oportunista ou improvisado. Todas as etapas estão aqui analisadas. Além da estrutura do estabelecimento com suas vias de acesso, o levantamento do número de empregados, seguranças e outros funcionários, o plano de rendição e imobilização de todos (“os trancariam num banheiro ou numa sala qualquer”); um plano de fuga de emergência (“sairiam por trás onde havia um imenso matagal”); e a recomendação final de Cabeleira: “Tiro só para não morrer.” Esta estratégia dos bandidos configura o assalto como um *vir a ser*, uma performance futura, diferente, portanto, do presente narrativo em que se encontram. Isto porque, o assalto, até este ponto narrativo, tem dois momentos

⁴⁸ LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 74.

fundamentais, um presente de confabulação e planejamento, que aponta para um futuro, o assalto em si, e um futuro que se tornará presente quando o assalto estiver em plena execução. Estes dois momentos, *o começo* e *o meio*, são plenamente desenvolvidos, como veremos em seguida.

O *meio* dá conta do evento em si, com a execução do assalto de forma análoga ao planejado, com alguns percalços de última hora que acabaram mudando o *fim*. Cabeleira, momentos antes do assalto “fez questão de repetir para Dadinho sua função de ficar do lado de fora ligado nos movimentos. Caso sujasse, era só entrar no motel, dar um tiro em qualquer vidro que piasse na frente e sair saindo.” A parte surpreendente do plano, sob o ponto de vista do leitor, foi a solução de como os bandidos resolveram entrar nos quartos do Motel: “Foi muito maior do que a dos felinos a sutileza com a qual Cabeleira abriu a porta do 201 fantasiado de garçom.” Podendo ser atribuída a uma improvisação pontual dos personagens, entretanto, esta *gag*, ou forma inusitada, rompe momentaneamente com o ritmo violento do episódio, sem entretanto, mudá-lo. No final, a execução do plano foi abreviada quando Pelé e Pará “...escutaram um tiro e o som de um quebrar de vidro. Pularam pela janela no mesmo instante em que Cabeleira e Carlinho Pretinho. Juntos, saíram em disparada.”⁴⁹ Os bandidos depois, fogem para o matagal:

Voltaram a andar pelo mato por algum tempo calados. Depois de passarem pelo campo do Paúra, Cabeleira afirmou que teriam de guardar a parte do Dadinho e, se por acaso ele tivesse dançado, mandariam o dinheiro para a cadeia. Pararam aos pés da figueira mal-assombrada para, agora sim, repartir o dinheiro em cinco partes iguais. Cabeleira lamentou a chegada da polícia: - Se não tivesse sujado, a gente ia arrumar um pichulé maneiro! Ia ser a boa mermo! - E se Dadinho cagüetar? perguntou Pretinho. - Aquele moleque é responsa, cumpádi. Cagüeta não.⁵⁰

Se este é o desfecho do assalto para Cabeleira, Pelé, Pará e Carlinho Pretinho, não é para Dadinho: vamos conhecer um outro final da seqüência do

⁴⁹ LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 79.

⁵⁰ LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 84.

assalto ao motel, em *flash-back*, quando revisitamos esta cena, agora sob o ponto de vista de Dadinho, como uma continuidade da cena em que se encontrava na parte de fora do Motel, “na humilde posição de olheiro, sentindo-se como cão de guarda.”⁵¹ Descobrimos nesta *revisão* do assalto que Dadinho pôs em prática um plano *individual*. Simulou a chegada da polícia para poder assaltar livremente, sem a interferência dos outros, o que implicou em utilizar a arma (o que contrariou as recomendações de Cabeleira), além de invadir os quartos, “como faziam os mocinhos dos filmes americanos”, para atirar nos hóspedes. Este plano aparentemente improvisado e de última hora contrasta com a atuação do grupo de Cabeleira que se preocupou em executar as ações anteriormente combinadas. Este contraste caracteriza uma dupla configuração do exercício da criminalidade. O bandido que pratica o crime *eventual* e tem uma vida composta por eventos criminosos e não-criminosos; é um bandido que tem um *lado cidadão*, têm inserção social, amigos, relações amorosas e encara o crime como uma *necessidade*, uma ação ilegal, arriscada e perigosa, mas que com resultados positivos, o lucro, o ganho financeiro. Em relação ao trabalho legal, os bandidos o encaram como extenso e não-produtivo, *coisa de otário*:

Cabeleira resolveu que não andaria mais duro, trabalhar que nem escravo, jamais; sem essa de ficar comendo de marmita, receber ordens dos branqueros, ficar sempre com o serviço pesado sem chance de subir na vida, acordar cedo para pegar no batente e ganhar merreca. (...) Não, não seria otário de obra, deixava essa atividade, de bom grado, para os paraibas que chegavam aqui morrendo de sede.⁵²

E na visão de Alicate:

Realmente, 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. Seria bicho-solto mesmo. Nunca marcaria zero hora pros samangos.⁵³

⁵¹ LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 77

⁵² *Idem, ibidem*, p. 50.

⁵³ *Idem, ibidem*, p. 142.

O crime eventual, é sempre relacional, está sempre inserido no contexto do não-crime ou como consequência inerente ao próprio ato, como o risco de “amanhecer com a boca cheia de formiga”; além de ser, um *período transitório*, uma necessidade momentânea que seria, em algum tempo, substituída pelo *cotidiano normal* de todos os mortais, quando sonham, como Cabeleira, com uma vida não-criminosa: “Cabeleira dizia que ia continuar a meter bronca até estourar a boa para montar um comércio grande com um monte de empregados trabalhando e ele só contando dinheiro, dando as ordens.”⁵⁴ Ou Alicate: “Haveria de estourar a boa pra poder comprar uma chácara no interior, viver o resto da vida criando galinha numa boa”.⁵⁵

Por outro lado, *o crime como fim*, é a própria encarnação de Dadinho, que mesmo tendo a idade de uma criança, já se configura como um bandido *full-time*, ou seja, as suas ações cotidianas já não conseguem se separar ou se distinguir da não-criminalidade:

Lá no motel, Dadinho andava pelo corredor do segundo andar, com um risotreva estirado no rosto, à procura de vítimas. Queria roubar, aleijar, matar um zé-mané qualquer. Os hóspedes, assustados com os tiros, verificavam as portas. Dadinho forçou a primeira, a segunda, invadiu a terceira depois de atirar na fechadura, como faziam os mocinhos dos filmes americanos. Um casal acordou para receber tiros, ainda que de raspão. Fez a limpa. Invadiu outro quarto. O homem tentou reagir e foi ferido por uma bala no braço. Tentava invadir outros apartamentos quando escutou a sirene da polícia. Dadinho mergulhou de cabeça pela janela, deu uma cambalhota no ar e caiu no chão pronto para correr. Entrou pelo mato feliz, pois havia participado ativamente do assalto. Para isso forjara a chegada da polícia. Não suportava ficar ali onde o tempo não passava com o mundo rodando lá dentro. Ficou na expectativa de algum casal entrar no motel, porque não precisaria simular nenhuma situação para poder atuar, mas nada acontecia de verdade, nem a polícia, nem hóspedes.⁵⁶

Se o assalto ao motel para o grupo de Cabeleira foi um *meio* (assalto, espancamentos) para se atingir um fim (dinheiro, jóias, lucro financeiro); para Dadinho o assalto foi um fim em si: o desejo do personagem era de fazer

⁵⁴ LINS, Paulo *Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 98.

⁵⁵ *Idem, ibidem*, p. 144.

⁵⁶ *Idem, ibidem*, p. 84.

“vítimas, aleijar e matar”⁵⁷.

2.5 O TRIVIAL E A EXCEÇÃO

Em *Cidade de Deus*, o universo relevante está também representado pela intervenção das manifestações rituais afro-brasileiras, especialmente a *Pombagira*⁵⁸, que em muitas situações protege ou realiza os desejos de os seus devotos em contrapartida de oferendas e favores, criando um sistema paralelo de poder que trabalha com “práticas mágicas que interferem no mundo”, como afirma Reginaldo Prandi:

Pombagira, como praticamente todas as entidades que baixam nos terreiros de umbanda, sempre vem para trabalhar, isto é, ajudar através da magia a quem precisa de ajuda e vai em busca dela. O conceito de "trabalho", isto é, uma prática mágica que interfere no mundo, é central na umbanda e na construção de suas entidades.⁵⁹

Essas práticas mágicas constituem uma espécie de determinismo, um sistema de causa e efeito, a partir de um contrato ou pacto. No livro, alguns personagens compactuam de diversas formas com a Pombagira para alcançarem os seus desejos. É o caso da cearense que trai o marido com o peixeiro e procura *proteção*:

⁵⁷ Como forma de exemplificação e ilustração, e se pudessemos criar uma linha entre os dois tipos de criminalidade, o do *modus operandi* (como um meio) e o *modus vivendi* (como um fim); e posicionar os diferentes tipos de bandidos entre um e outro polo, Haroldo, Salgueirinho e Cabeleira ficariam no primeiro, enquanto que Zé Pequeno, Marimbondó e Otávio, no segundo (entre tantos outros).

⁵⁸ Segundo Reginaldo Prandi, “Pombagira” “é um exu, exu feminino. Na concepção umbandista, o termo exu nomeia dezenas de espíritos de homens e mulheres que em vida tiveram uma biografia socialmente marginal. E também, “Espírito de mulher, esse exu feminino cultuado na Quimbanda é usado para solucionar problemas relacionados ao amor e à sexualidade.” (PRANDI, Reginaldo. *Coração de Pombagira*. Artigo publicado no *Caderno Mais, Folha de São Paulo*. São Paulo, 30 de março de 2008).

⁵⁹ PRANDI, Reginaldo. *Pombagira dos Candomblés e as faces inconfessadas do Brasil*. Artigo publicado no site da SCRIBD, disponível em: <http://www.scribd.com/doc/7301291/AfroBrazil-Reginaldo-Prandi-Pombagira-e-as-Faces-In-Confess-As-Do-Brasil?autodownload=doc>, p. 9. Acesso em: 13/09/2008. Do livro do mesmo autor, *Herdeiras do axé*. São Paulo: Hucitec, 1996, capítulo IV, p. 139-164.

- Eta, moça formosa! Eu já sei tudo que essa filha da terra quer saber... É só colocar presente pra mim na encruza, que quanto mais você for com o outro ele mais acredita em você - a pombagira afirmou e gargalhou em seguida. - O negócio da banana deu certo, hein, moça? - continuava a pombagira. - O negócio tá bom lá, né? Aqui na terra de vocês o melhor de tudo é fuder até dizer chega. Já que o de casa não sabe fazer gostoso, teve que arrumar na rua, né, moça? - gargalhava. - Você compra tudo que eu lhe mandar e coloca na encruzilhada à meia-noite... - Mas eu não posso sair de noi...- É só dar o zimbrador pro cambone que ele compra tudo e faz o despacho pra você - finalizou a pombagira dando gargalhadas e jogando marafo em cima da cearense.⁶⁰

O pacto com a Pombagira, ou outros rituais esotéricos de proteção, ao representar um sistema paralelo de poder, coloca-se à revelia dos mecanismos de funcionamento do sistema social através da suspensão de suas conseqüências, como as penalidades a que estamos sujeitos, por exemplo, com a descoberta de uma traição amorosa. No caso da cearense e do peixeiro, no entanto, a proteção mostrou-se inoperante, o marido não só descobriu o caso como assassinou os dois amantes. Desta forma, a narrativa trata o presumível privilégio como seu contrário, uma crença que se revela uma farsa. Sob outro ponto de vista, mas reforçando o paralelismo dos sistemas rituais, a questão que se revela em proeminência é um sistema de poder que, em essência, desconhece as questões do bem e do mal:

Devemos lembrar-nos que as religiões afrobrasileiras são religiões que aceitam o mundo como ele é. Este mundo é considerado o lugar onde todas as realizações pessoais são moralmente desejáveis e possíveis. O bom seguidor das religiões dos orixás deve fazer todo o possível para que seus desejos se realizem, pois é através da realização humana que os deuses ficam mais fortes e podem assim mais nos ajudar. Esse empenho em ser feliz não pode enfraquecer-se diante de nenhuma barreira, mesmo que a felicidade implique o infortúnio do outro. De outro lado, o código de moralidade dessas religiões, se é que é possível usar aqui a idéia de moralidade, estabelece uma relação de lealdade e reciprocidade entre o fiel e suas entidades divinas ou espirituais, nunca entre os homens como comunidade solidária.⁶¹

⁶⁰ LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 135

⁶¹ PRANDI, Reginaldo. *Pombagira dos Candomblés e as faces inconfessadas do Brasil*. Artigo publicado no site da SCRIBD, disponível em: <http://www.scribd.com/doc/7301291/AfroBrazil-Reginaldo-Prandi-Pombagira-e-as-Faces-In-Confess-As-Do-Brasil?autodown=doc>, p. 12. Acesso em: 13 de setembro de 2008. Do livro do mesmo autor, *Herdeiras do axé*. São Paulo: Hucitec, 1996, capítulo IV, p. 139-164.

Desta forma, a proteção da Pombagira se estende desde os bandidos⁶², passando pelos personagens não-criminosos⁶³, até os policiais⁶⁴, constituindo indiscriminadamente um mundo do *vale tudo*. Ou, como diz Reginaldo Prandi: “Com pombagira guerra é guerra, salve-se quem puder.” A morte do policial Cabeção ilustra, de um lado, o clima de exceção⁶⁵ que domina Cidade de Deus, e de outro, as relações com o universo destas práticas religiosas.

No início desta seqüência, Cabeção está à procura de Cabeleira para assassiná-lo: “A determinação de liquidar o bandido naquele dia era bem mais forte, no entanto não olhava para os lados, deixava o olhar se esticar ao longo das vielas, ruas e becos.” Os dois planos narrativos são organizados como uma *montagem paralela*⁶⁶, entre a ação presente e os pensamentos e recordações.

Tinha mais de trinta crimes nas costas, mas a maioria era de crioulos. **O catarro desceu.** Queria que a mulher voltasse. **Limpou a língua. Comeu chouriço.** O pai batia na mãe. **Seguiu pela rua do Meio.** O padrasto também. Um dia pegaria um bicho-solto com mais de dez milhões roubados, tomaria a boa e pediria baixa. **Chegou aos Duplex.** (...) Mataria Cabeleira com mais de cinquenta tiros. **O sol esquentava. Dobrou a primeira à esquerda.** Nunca teve medo de homem nenhum. Seu padrinho era homem de comando no interior do Ceará, fazendeiro de muita cabeça de gado, se voltasse para a terra natal teria emprego certo, mas pensando bem poderia arrumar outra mulher, ainda tinha peito para ter filhos, **dobrou à direita. O sol se escondeu atrás de uma nuvem.** A mulher o abandonara. Pensou em ir para casa chorar escondido a perda da esposa, lacrimejar era a sua única defesa. Queria sossego e **morreu.**⁶⁷ (as palavras em negrito representam o *presente* narrativo)

⁶² Cabeleira: “Contava, também, com a força da pombagira. que lhe dava proteção, pois ela haveria de correr uma gira forte para a boa vir em suas mãos na hora certa.” (LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 49).

⁶³ Ari, “Resolveu tirar os saltos altos para dar uma corrida, quando notou um homem parado na esquina seguinte. Ajeitou o dinheiro e os objetos, subiu a calçada oposta à do seu possível inimigo, diminuiu os passos, mentalizou sua pombagira.” *Idem, ibidem*, p. 53

⁶⁴ Cabeção, “Como sempre, ia à frente dos outros policiais comandando a operação, investigando a sétima face das coisas que passavam pelos seus passos rápidos. Dessa vez, o policial não estava pensando em dinheiro, se desse algum flagrante levaria para as cabeças. Se o safado do bandido falasse alguma coisinha, meteria chumbo na cara. Clamou pela ajuda de sua pombagira quando atravessou a pequenina ponte do braço esquerdo do rio.” *Idem, ibidem*, p. 125

⁶⁵ As distinções entre os tempos *trivial* e de *exceção* são relacionais. Representam, respectivamente, o *cotidiano* como um lugar compartilhado por seres humanos no desempenho de suas funções sociais, ou seja, em suas relações do dia a dia em que os personagens agem como *seres comuns* que acordam, tomam o café da manhã e vão trabalhar ou estudar. As crianças brincam nas calçadas e as mães preparam o almoço. A *exceção* está representada pela ação criminosa, pelos roubos, assaltos, assassinatos e estupros.

⁶⁶ Esta montagem foi utilizada no cinema soviético principalmente por Serguei Eisenstein (OUTUBRO, ENCOURAÇADO POTENKIM) que desenvolveu uma tipologia das relações entre planos organizados seqüencialmente.

⁶⁷ LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 174.

Os *insights* da memória e dos pensamentos povoam a mente de Cabeção ao mesmo tempo em que o personagem percorre o espaço do condomínio. Na verdade, Cabeção está absorto em seu mundo interior e caminha mecanicamente sem dar atenção ao seu entorno. A narrativa se desmembra em dois pontos de vista, o do narrador que acompanha Cabeção a certa distância, e o do mundo interior do personagem, como pensamentos e divagações. Como uma outra instância narrativa, sobreposta e simultânea à cena, existe nesta passagem a maldição do Exu “Tranca Rua do Cruzeiro das Almas”, que anunciara a morte de Cabeção (butina preta) quando “Cabeleira foi tomar um passe no terreiro do Osvaldo”: “Depois de vinte tempo o butina preta vai se foder na sete encruzilhada que passar.”⁶⁸ Assim, o leitor conta as *dobradas* e *passagens* que fez, ou seja, as encruzilhadas que o policial passou como previu a Pombagira, e conclui que dão mais de sete. A maldição funciona neste trecho como uma antecipação e um segundo olhar, de *re-conhecimento*, já que o leitor já conhece a previsão e acompanha, ritmicamente, o desfecho da narrativa. No caso de Cabeleira, o pai de santo fez o que comumente se conhece por *despacho* ou *trabalho*: “pediu ao cambone que escrevesse o nome de Cabeção num pedaço de papel, atravessou o papel com um punhal e colocou-o dentro de um copo com cachaça. Deu baforadas de charuto no copo, gargalhou e continuou: Tu vai ter que enterrar isso aqui em Calunga Grande na segunda-feira e deixa o resto comigo.”⁶⁹ Estes contratos com as entidades rituais desempenham um importante papel de preenchimento pessoal, de como se investir de poder, de armaduras e talismãs, de desenvolver artimanhas e peripécias. Preenche também um importante aspecto que normalmente é escasso em nossa sociedade, as *informações relevantes*. Eram essas dúvidas, e a necessidade de respostas, que povoavam a mente de Cabeção: “se voltasse para a terra natal teria emprego

⁶⁸ LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 161.

⁶⁹ *Idem*, *ibidem*, p. 161.

certo, mas pensando bem poderia arrumar outra mulher, ainda tinha peito para ter filhos, (...) A mulher o abandonara. Pensou em ir para casa chorar escondido a perda da esposa, lacrimejar era a sua única defesa.” A cisão do personagem em dois domínios temporais representou um fator de *enfraquecimento* já que estar em *dois lugares ao mesmo tempo* implica em se esvaziar do presente enquanto se pensa no passado ou se imagina no futuro. E, em uma *zona de guerra* como *Cidade de Deus*, foi fatal: “O assassino de Cabeção o matou quando ia assaltar uma loja de material de construção e o viu vagando de cabeça baixa. A oportunidade de matar o assassino de seu irmão o fez esquecer o assalto, agachar-se atrás de um carro, apontar o revólver e esfaquear a cabeça do policial militar”⁷⁰. Assim, à narrativa de dois pontos de vista, como vimos, *externo* e *interno*, acrescenta-se uma terceira, a do assassino. Os tempos continuam sendo dois: o presente da ação e o passado-futuro dos pensamentos; o tempo da ação do assassino se embute e se conclui na última ação *presente* do texto, *morreu*. Neste fragmento da morte de Cabeção, a intervenção biográfica representada pelos elementos de memória e imaginação do personagem caminham conjuntamente com o momento da ação como a metáfora do *filme que passa*⁷¹ segundos antes de uma situação de risco ou morte iminente. Neste sentido, a relação entre os tempos narrado e dos acontecimentos é híbrida, unindo a dinâmica da *cena* com a extensão do *alongamento*, que se torna possível através de um recurso que podemos chamar de *cinematográfico*: a construção alternada de dois domínios temporais, representados pelo espaço externo de ação do personagem e o seu mundo interior compondo uma relação de *simultaneidade*, no sentido que lhe dá Paul Ricoeur: “A simultaneidade não é algo de puramente instantâneo; ela relaciona o desdobramento de duas durações... Um fluxo temporal acompanha outro, enquanto eles duram juntos. A experiência do mundo compartilhado baseia-se aqui numa comunidade tanto de

⁷⁰ LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 176.

⁷¹ Pessoas que experimentaram situações de proximidade com a morte relatam visões da infância e de outros momentos do passado, como se fosse um *filme* passando em frações de segundo.

tempo quanto de espaço.”⁷² Assim, nesta cena, a simultaneidade ou a “experiência do mundo compartilhado” está representada nas duas durações: a composição regida pelo andar de Cabeção, ritmicamente marcada pelas quebradas e esquinas, pontos espaciais da ação presente; e o universo imaginário dos desencadeamentos mentais, as dúvidas, o passado e as projeções futuras. O resultado, como dissemos, é o ser dividido, mas uma divisão compartilhada, entre o aqui e o lá. Este compartilhamento dividiu um momento cotidiano, trivial, quando Cabeção percorre o condomínio, como se estivesse em um lugar conhecido e seguro, com um momento de exceção, quando é morto por um tiro.

Desta forma, a interação periódica de um cotidiano trivial que faz contraponto com as cenas criminosas produz um efeito próprio no texto de Lins que dialeticamente reitera a relação entre os regimes *trivial* e o de *exceção*. Na cena do assassinio de César Veneno, estes domínios se imbricam:

- Qualé, Cesa Veneno? Chega aí pra dar idéia! César, quando viu quinze homens armados, tratou de dar no pé, mas um tiro de Pequeno foi buscá-lo longe. Mesmo baleado, Veneno sumiu por uma viela, pulou dois muros e se entocou debaixo de um carro. A quadrilha de Pequeno vasculhou as imediações, sem nenhum resultado. Quando se retiravam, passaram perto do carro onde Veneno se escondia. O traficante, pensando ter sido descoberto, pediu aos gritos que não o matassem e entregou em seguida seu revólver a um dos quadrilheiros. Pequeno riu sua risada fina, estridente e rápida; desfechou três tiros na cabeça do infeliz.

Este trecho se reporta a um tempo de brincadeira, um jogo de *pega-pega* ou *esconde-esconde* infantil, em que um “tratou de dar no pé”, enquanto o outro, com um tiro, “foi buscá-lo longe”. A informalidade também marca o tratamento dado aos personagens como chamar pelos nomes próprios, *Pequeno*, *César* e *Veneno*, em lugar de “bandido”, “traficante”, “bruto” ou mesmo “bicho-solto”. O final confirma a encenação burlesca quando o perseguido esconde-se sob um carro e em seguida é descoberto e morto, invertendo o *final feliz* dos contos infantis, já que se trata, enfim, de um assassinato. Quando o narrador sobrepõe as duas instâncias narrativas, a brincadeira (o trivial) e a criminalidade (a

⁷² RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Campinas, SP: Papirus, 1997, p. 192.

exceção), cria uma fórmula ou configuração narrativa *explosiva*, de efeito curto e intenso, que vai corroendo o tecido social aos poucos, como pequenas explosões. Mas não podemos esquecer que o combustível gerador, deve-se ao *feedback* do leitor, que retro-alimenta o sistema, aqui e ali, em uma relação de sedução, de envolvimento. O resultado é o registro de um *modus vivendi sui generis*, entre a exceção e o trivial, em estreita semiose de sedução e encantamento, em que os contornos de um e outro se perdem em infinitas combinações de dosagens e interações. Como nesta passagem da morte de Mané Galinha:

O viciado olhou para trás, para os lados; não vendo ninguém, disparou três vezes nas costas de Galinha, que ainda se virou, apontou o revólver na tentativa de matá-lo. O viciado deu-lhe mais um tiro. Manoel Galinha caiu. **E veio o vento para fazer pequenos redemoinhos na terra seca, levar o som dos estampidos a lugares mais longínquos, destruir ninhos malditos, balançar as pipas presas aos fios, quebrar pelas vielas, entrar por debaixo das telhas, fazer uma espécie de inspeção nas mínimas brechas daquela hora, movimentar de leve o sangue que escorria da boca de Manoel Galinha, e veio uma chuva de pingos grossos, ricocheteando nos telhados, alagando as ruas, aumentando o volume da água do rio e de seus dois braços. Para alguns, parecia querer, daquela hora em diante, encharcar o percurso do tempo para sempre, de tão forte que era.**⁷³ (negrito e itálico meus)

Dividido em quatro partes, assinaladas em fontes normal, **negrito** e *itálico*, a primeira parte (normal) traz o assassinio em si, a marca da exceção criminosa; na segunda e quarta (**negrito**), o entorno, o trivial; e no miolo (*itálico*), a transição entre uma e outra. Desta forma, o narrador mantém uma dupla abordagem no texto, desde uma relação de distanciamento inicial, a *linguagem factual ou alheia*, evoluindo para um envolvimento maior no trivial, com figuras de linguagem, que demandam uma *re-figuração* do momento, do entorno, como um tempo excepcional e poético. O tempo da ação principal, a morte de Galinha, é um tempo trivial, mas a ação é de exceção, imbricando as duas modalidades temporais e contribuindo para a banalização da morte como já mencionamos anteriormente.

⁷³LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 502.

2.6 A MORTE ZEN DE CABELEIRA

A morte de Cabeleira (pgs. 200 a 202) mescla a montagem paralela utilizada na morte de Cabeção com o tom poético e afetuoso que surge quando o narrador enfoca os garotos Barbantinho e Busca-Pé. Cabeleira, como Cabeção, também tem a sensação do *filme que passa*: “não sabia o porquê, mas pequenos pedaços de sua vida vinham-lhe repentinamente de modo sucessivo.”⁷⁴, em uma mudança de perspectiva em que o ponto de vista do protagonista da ação se desloca do centro para uma posição periférica, como se fosse um mero espectador dos acontecimentos de sua própria vida. Esta experiência é recorrente nos estados alterados de consciência, que podem ser provocados pela meditação, como o *satori* ou *nirvana*⁷⁵; ou pelo consumo de drogas alucinógenas, como o LSD e a *mescalina*⁷⁶ que ficou amplamente conhecida depois que Aldous Huxley relatou as suas experiências com a droga no livro “As portas da Percepção e o Céu e o Inferno”. Neste trecho, Huxley sob o efeito da mescalina, descreve o ambiente de seu escritório:

Eu olhava para os livros, mas não me preocupava, em absoluto, com suas posições no espaço. O que notava, o que se impunha por si mesmo a minha mente, era o fato de que todos eles brilhavam com uma luz viva e que, em alguns, o resplendor era mais intenso que em outros. Nesse instante, a posição e as três dimensões eram questões de somenos. Não evidentemente, que a noção de espaço tivesse sido abolida. Quando me levantei e comecei a andar, foi com toda a naturalidade, sem erros de apreciação sobre a posição dos objetos. O espaço ainda estava ali; mas havia perdido sua primazia. A mente se preocupava, mais do que tudo, não com medidas e lugares, e sim com o ser e o significado.⁷⁷

⁷⁴ LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 201.

⁷⁵ *Satori* ou *nirvana*, em hindu ou chinês, são nomes diferentes do estado de iluminação ou não-mente atingidos pelos praticantes do Budismo Zen, nomes que representam a mesma coisa.

⁷⁶ Princípio ativo extraído do *peote*, “cacto globoso (*Lophophora williamsii*), com gomos, cinzento e suculento, nativo do México e do Sul dos E.U.A., que encerra a mescalina, usada por certas populações locais, em rituais religiosos, e por indivíduos em busca de experiências alucinógenas, especialmente a partir da década de 1960”. (HOUAISS, Antonio. *Dicionário Eletrônico Houaiss 2000*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, versão 1.0, 2009).

⁷⁷ HUXLEY, Aldous. *As portas da percepção: céu e inferno*. São Paulo: Círculo do Livro, 1983, p. 25

A descrição da morte de Cabeleira também está pontuada por questões existenciais. O narrador pergunta, em tom filosófico: “E o que é o nada? O nada eram os pardais em vôos curtos dos fios para os telhados, dos telhados para os galhos e dos galhos para os muros, dos muros para o chão e do chão para longe dos passos dos homens que passavam sem notá-lo na viela em que dobrou em direção à casa da Bá.” Como Cabeção, que procurava informações relevantes para a sua vida, Cabeleira também questionava o momento em que se encontrava, mas sob enfoque diferente. Cabeção tinha preocupações práticas, cotidianas, enquanto que Cabeleira procurava *o ser e o significado* das coisas: “As mais vivas cores do dia tornaram-se significantes de significados muito mais intensos, confundindo a sua visão.” Em conjunção com o relato lisérgico de Huxley, Cabeleira perdera a *primazia do espaço* como referência, imerso num cotidiano suspenso, em subtração da sua própria corporalidade, como na visão dos *homens que passavam sem notá-lo*. Este alheamento do mundo é revelado pelo narrador de formas distintas. Enquanto Cabeção sofria um anacronismo temporal, mergulhado nos trânsitos mentais do passado e do futuro, em que o presente representa um mero ponto de intersecção, Cabeleira experimenta um sincronismo com o momento presente, de tal forma que os seus questionamentos são desencadeados a partir do *aqui-e-agora*. Desta forma foram do âmbito do *universo relevante* ambas as questões levantadas pelos personagens nos momentos que precederam as mortes, mas enquanto o narrador posiciona o personagem Cabeção no extrato das preocupações cotidianas, Cabeleira ganhou do narrador um status mais alto, como um inquiridor crítico em seu questionamento existencialista do mundo. Para Cabeção, as respostas compreendiam a possibilidade de um novo casamento ou a sua volta ou não para o Ceará; Cabeleira se aprofundava nas questões do *ser e do nada*⁷⁸. Um policial comum e um bandido incomum, em que pende para o último o coração do narrador:

⁷⁸ Uma referência ao livro de Jean Paul Sartre, *O Ser e o Nada*, publicado em 1943.

Um vento brando e frio arrepiava-lhe o corpo, a **paz** das ruas lhe causou **temor**, gostava de **agitação**, porque tudo que está muito **calmo** de repente se **agita**. O homem é assim, como o mar, o céu, a própria terra e tudo que nela habita. (...) Muito **calma**, a manhã produzia pouco barulho, Cabeleira não escutava nada, era personagem de um filme mudo. Os girassóis dispostos nos jardins, o pião nas mãos das crianças, os carros que passavam na Edgar Werneck, as carroças de leite, o sol de final de maio e o braço direito do rio eram tão familiares, então por que aquela **aflição**? (...) A qualidade da **paz** era superlativa também na rua do Meio e fazia crescer aquele **temor**, **temor** do nada. E o que é o nada? O nada eram os pardais em vôos curtos dos fios para os telhados, dos telhados para os galhos e dos galhos para os muros, dos muros para o chão e do chão para longe dos passos dos homens que passavam sem notá-lo na viela em que dobrou em direção à casa da Bá. (...) Não sabia o porquê, mas pequenos pedaços de sua vida vinham-lhe repentinamente de modo sucessivo. As mais vivas cores do dia tornaram-se significantes de significados muito mais intensos, confundindo a sua visão. O vento mais nervoso, o sol mais quente, o passo mais forte, os pardais tão longe dos homens, o silêncio inoperante, os piões rodando, os girassóis vergando-se, os carros mais rápidos e a voz de Touro **agitando** tudo: - Deita no chão, vagabundo! Cabeleira não esboçou reação. Ao contrário do que esperava Touro, uma **tranqüilidade** sem sentido estabeleceu-se em sua consciência, um sorriso quase abstrato retratava a **paz** que nunca sentira... (...) Deitou-se bem devagar, sem sentir os movimentos que fazia, tinha uma prolixa certeza de que não sentiria a dor das balas, era uma fia já amarelada pelo tempo com aquele sorriso inabalável, aquela esperança da morte ser realmente um descanso para quem se viu obrigado a fazer da **paz** das coisas um sistemático anúncio de **guerra**. Aquela mudez diante das perguntas de Touro e a expressão de alegria melancólica que se manteve dentro do caixão.⁷⁹

Assim como a cena inicial de Barbantinho e Busca-Pé fumando maconha, presenciamos um momento extenso em que alguns instantes parecem se multiplicar em muitos minutos. Uma experiência que se fragmenta em múltiplos pontos de vista, em sensações vívidas, corporais e mentais, internas e externas, imagens lentas, num primeiro momento, que se movimentam ritmicamente: paz/temor, calma/agitação sucedem-se como na composição musical *Domingo no Parque* de Gilberto Gil em que o ritmo cresce como o giro caleidoscópico de um redemoinho: moderado na abertura de apresentação dos personagens, intensificado no desenvolvimento principal da intriga e lento no pós-desfecho trágico (a letra integral consta no Anexo I). Lins descreve a morte de Cabeleira como um processo em que o mundo também parece girar ritmicamente, cada vez com maior velocidade e intensidade: “Os girassóis dispostos nos jardins, o

⁷⁹ LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 202.

pião nas mãos das crianças, os carros que passavam na Edgar Werneck” *aceleram-se* em “os piões rodando, os girassóis vergando-se, os carros mais rápidos” até a distensão espasmódica no final. O mundo exterior parece se sincronizar com o interior e não se sabe mais o que é dentro e o que é fora. É o mundo que se agita ou é a mente do personagem que gira no compasso do mundo agitado ou vice-versa? A impressão de alongamento do tempo se constrói pela *repetição* e também pela *reflexão*. Repetição dos eventos do mundo exterior que parecem ganhar velocidade; e reflexão destes eventos na mente, como imagens que se multiplicam refletidas no espelho. O *redemoinho* é também uma metáfora do trabalho da mente em agarrar-se ao mundo: “Se *nirvana* se relaciona com o cessar (*nir*) de remoinhos (*vittri*), o termo é sinônimo do objeto do *ioga*, definido no *Iogasutra* como *citta vritti nirodha* – o cessar dos remoinhos da mente. Esses remoinhos são os pensamentos através dos quais a mente se esforça por agarrar o mundo e a si própria.”⁸⁰ Foi desta forma que Cabeleira rumou para o encontro de sua morte quando, num impulso, abandonou o esconderijo com os outros bandidos depois de assaltar uma gráfica na estrada do Gabinal. Sartre poderia descrever desta maneira este *impulso* de Cabeleira:

As coisas e os animais são o que são e permanecem o que são. Mas o homem será o que ele decidiu ser. O seu modo de ser, a existência, é um sair para fora em direção à decisão e à automoldagem. Assim, a existência é um poder-ser e, portanto, é incerteza, problematicidade, risco, decisão, impulso adiante. Este impulso pode ser em direção a Deus, ao mundo, ao próprio homem, à liberdade, ao nada.”⁸¹

A morte *em si* não nos é mostrada, ao contrário de Cabeção, onde o assassinio é detalhado⁸², e o corpo do policial, depois de jogado em uma carroça,

⁸⁰ WATTS, Allan. *O Budismo Zen*. Lisboa: Editorial Presença, s/d, p. 72.

⁸¹ GÓIS E SILVA, Cléa. *Jean Paul Sartre: da Liberdade à Consciência*. Jornal Online Existencial – Edição Especial – Caderno de Psicoterapia Existencial, versão eletrônica, p. 01. Disponível em <http://www.existencialismo.org.br>. Acesso em: 17 de setembro de 2009.

⁸² “O assassino de Cabeção o matou quando ia assaltar uma loja de material de construção e o viu vagando de cabeça baixa. A oportunidade de matar o assassino de seu irmão o fez esquecer o assalto, agachar-se atrás de um carro, apontar o revólver e esfalear a cabeça do policial militar.” (LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p 175).

seguiu em cortejo pelo conjunto: “Alguns bandidos atiraram no defunto, o sangue jorrou forte, fazendo cair mais rápido e tornando mais rubro o crepúsculo de outubro”. Esse aspecto espetacular da morte de Cabeção se confronta com a obliteração ou economia no tratamento descritivo *preservando o momento da morte* de Cabeleira. Assim, a memória que temos de Cabeleira é de “uma fotografia já amarelada pelo tempo com aquele sorriso inabalável”, enquanto que “o corpo de Cabeção era uma bica aberta para sempre”. A morte de Cabeleira se configura metaforicamente⁸³ longe dos estertores fisiológicos da maioria das mortes violentas descritas no livro.⁸⁴ Desta forma, o narrador escolheu *monumentalizar* o personagem Cabeleira, transformando-o em um ser lendário, quando preservou os seus atos como bom bandido que era, enquanto que Cabeção, um policial corrupto e cruel, foi *mais um* soldado morto no campo de batalha.

2.7. MONUMENTALIZAÇÃO⁸⁵

Ao contrário de Cabeção e Cabeleira, em que a morte determina as suas extinções narrativas, em outras situações, os assassinatos de Pelé e Pará, a morte desencadeia *flash-backs*:

Pará nasceu com icterícia no agreste pernambucano. Antes dos cinco anos de vida contraiu caxumba, desidratação, catapora, tuberculose e tantas outras doenças que os familiares passaram a acender vela e colocar em sua mão todas

⁸³ Um plano filosófico (E que é o nada?) aliado a percepções imediatas do mundo (tornaram-se significantes de significados muito mais intensos) e muitas figurações (os piões, os pardais, os girassóis e a fotografia amarelada pelo tempo).

⁸⁴ Outro *poupado* foi Salgueirinho, um misto de bandido e herói que morreu quando saiu para comprar remédio na farmácia. Primeiro recebemos a notícia da sua morte e depois, numa cena no posto policial, descobrimos que fora atropelado por um motorista incauto (LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 112).

⁸⁵ Monumentalização, no sentido de “sobrevivência, na memória, de alguma coisa significativa para alguém ou para um grupo social; recordação, lembrança”, como consta no Dicionário Eletrônico Houaiss, 2009.

as vezes que revirava os olhos, suava frio e tremia horas e horas debaixo do sol forte e daquelas cobertas, arrançadas às pressas pelos vizinhos, para que ele tivesse luz caso morresse, já que o bruto era pagão. A medicina o desenganou ainda no ventre, porém o bruto resistiu à saga de morrer feto. Chegou ao Rio de Janeiro com doze anos de idade apenas com sua mãe, pois o pai havia sido assassinado a mando do coronel para quem trabalhava por ocasião duma eleição para prefeito e vereadores. O povo dizia que ele tinha declarado publicamente seu voto no adversário do homem. Junto com a mãe, esmolou durante anos nas ruas do centro da cidade até ela ser arrastada numa enchente na praça da Bandeira, onde dormia com outros mendigos. O menino nunca esqueceu a cena, na qual sua mãe era tragada por um bueiro enquanto ele resistia à pressão das águas agarrado a um poste. Levando a vida, Pará engraxou sapatos, fez carretos na feira, vendeu amendoim, revista de sacanagem no trem, lavou carro de bacana, comeu bunda de viado na zona para arrumar um pichulé. Com a última atividade conseguiu alugar um barraco no morro da Viúva. Juntou-se com a molecada do morro para começar a roubar as velhas que transitavam na praça Saens Peña. O primeiro revólver foi conseguido através de um homossexual da Zona do Baixo Meretrício com quem fez sexo durante dois anos seguidos. Quando escutou numa birosca do morro que quem fosse para o estádio Mário Filho ganharia um prato de sopa na hora das refeições e, ainda, teria direito a uma casa própria, não perdeu tempo: juntou-se aos flagelados das enchentes do ano de 1966 e tudo correu como imaginara. Foi no próprio estádio de futebol que travou amizade com Pelé, seu fiel parceiro.

Esta configuração se repete no livro e revela que a morte, o fim da vida, não representa o fim da narrativa. A volta para o passado projeta uma nova vida, um novo fôlego para o tempo narrado. Esta *história-extra* só nos é revelada quando não existe mais continuidade, ou seja, o olhar se desloca para o passado quando o futuro se desvanece: para aquele personagem o presente se estancou em um eterno fim. É recorrente pensarmos nas relações que Andreas Huyssen estabelece entre *monumento* e *passado* ou entre um presente monumental que anula a possibilidade de um futuro. Em *En busca del futuro perdido* ele pergunta: "Por qué estamos construyendo museos como se no existiera el mañana?"⁸⁶ Respondendo, dentro do contexto literário, Paulo Lins constrói *museus* para os seus personagens mortos repletos de elementos históricos, geográficos, sociais e culturais. As origens, trajetórias, decepções, doenças e as mortes familiares que resultam em filhos órfãos e abandonados. Em sua totalidade, são histórias trágicas de assassinatos, prostituição e corrupção, de

⁸⁶ HUYSEN, Andreas. *En Busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. México, D. F. : Fondo de Cultura Económica, 2002, p. 24.

núcleos familiares deteriorados, ou simplesmente que não chegaram a se tornarem núcleos, como o desconhecimento dos pais que morreram ou abandonaram os filhos com vizinhos ou desconhecidos. Desta forma, constrói-se ao longo da narrativa um *dossiê* destas vidas que foram, em sua maioria, prematuramente destruídas, além de compor o saldo *etnográfico* do livro, como propõe Alba Zaluar⁸⁷. Além de Pelé e Pará, outros personagens têm suas *biografias* relatadas no livro⁸⁸, tornando-se, desta forma, uma escritura-depoimento que tem uma função *humanizadora*, quando conecta as efêmeras trajetórias criminosas dos bandidos com as suas histórias, as suas memórias.

O outro lado da *monumentalização* no livro trata dos personagens anônimos, como o horroroso e desumano episódio da mutilação do bebê na página 79. Talvez, Machado de Assis tenha se aproximado da representação da barbárie desta cena na descrição da mutilação de um rato em *A Causa Secreta*. Mas, e além da frieza e crueldade de seus algozes, o relato de Lins é particularmente desumano, já que o objeto da mutilação é um bebê recém-nascido. Além disso, a cena de Machado percorre dois parágrafos e a de Lins, três páginas. Mesmo em se tratando de conto e romance, a extensão dedicada ao episódio revela um narrador meticuloso que não economiza palavras para descrever o assassinato do bebê. A cena em si não tem conexão com as histórias dos personagens de primeiro plano como Cabeleira, Bené e Zé Pequeno. Tampouco se relaciona com o núcleo representado pelos *cocotas*. Como inserção na narrativa, justifica-se pelo fato de repercutir na mídia⁸⁹; e de ser mais um crime cometido em *Cidade de Deus* que, neste momento, desempenha

⁸⁷ “Seu livro é o primeiro romance etnográfico no Brasil que não se baseia em memórias de infância do escritor ou em sua biografia. É o resultado de uma pesquisa etnográfica que não tenta convencer o leitor de que a sua narrativa é do plano do real, do realmente acontecido.” (LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, orelha interna).

⁸⁸ Marreco, Alicate, Pelé, Berenice e Bené, entre outros.

⁸⁹ “Na segunda-feira, um jornal trazia os crimes de sábado na primeira página. No motel, um casal fora assassinado. Nos demais assaltos não houvera vítima fatal. Pretinho, depois de soletrar as notícias para os amigos, reclamou da morte do casal. Pelé e Pará retrucaram. Disseram que haviam feito tudo que Cabeleira mandara. Porém, as notícias do assalto ao motel, da morte da criança e do homem decepado, em destaque na primeira página, davam a eles a fama de corajosos e destemidos.” (LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 90).

o papel de um mundo, de *uma vida própria* nos mesmos termos representados por *O Cortiço*⁹⁰, de Aluísio Azevedo. Nesta perspectiva, além do crime e do não-crime, o condomínio-bairro representa uma *pièce-de-résistance*, um *lugar* que sobrevive ao mundo, criminoso ou não. O romance dá sinais disso quando, em suas palavras finais, sentencia: “Era tempo de pipa na Cidade de Deus.” Além disso, o narrador traz para o leitor esta perspectiva em vários momentos: a partir da descrição da origem do condomínio, como vimos anteriormente, passando por episódios soltos como esse do Bebê mutilado e o homem decepado com uma foice (página 83) que se contextualizaram na notícia do jornal. Este *fundo narrativo* e anônimo periodicamente se torna *figura*, vem ao primeiro plano e dá continuidade à história que emoldura o romance e dá crédito ao seu título, *Cidade de Deus*. Desta forma, a história do condomínio e de seus moradores anônimos corre paralela e disputa, em muitas situações, palmo a palmo, um espaço próprio com as histórias dos personagens de maior visibilidade. A extensão narrativa do assassinato do bebê se justificaria, nesta ótica, como uma *monumentalização* dos atos criminosos praticados contra os personagens anônimos. Sob este ponto de vista e voltando às relações entre o trivial e a exceção, o anônimo seria o trivial desconhecido que vem à tona pelas mãos da exceção. Assim, o trivial se justificaria como um *fundo* pela própria natureza da *exceção criminosa* que salta do lugar comum e se posiciona em relevo, à frente de nossa percepção, mesmo que este cotidiano esteja, de mil formas, dissimulado com o assunto crime, como nesta cena da morte de Cunha:

Caminhavam mudos diante do pique-esconde das crianças, dos carros na pista, das janelas dos primeiros andares na hora do jantar e novela. Cunha adiantou-se para ver o que havia além da esquina que iria surgir diante de todos, seus

⁹⁰Azevedo descreve o cortiço não só como um lugar de convergência e convivência de diferentes personagens, mas como um organismo vivo: “o verdadeiro tipo da estalagem fluminense, a legítima, a legendária; aquela em que há um samba e um rolo por noite; aquela em que se matam homens sem a polícia descobrir os assassinos; viveiro de larvas sensuais em que irmãos dormem misturados com as irmãs na mesma lama; paraíso de vermes, brejo de lodo quente e fumegante, donde brota a vida brutalmente, como de uma podridão.” (AZEVEDO, Aluísio. *O cortiço*. São Paulo: Círculo do Livro, 1987, p. 218).

olhos viram apenas a noite também se esticando ao longo duma viela mal iluminada. Cunha virou-se para os que o seguiam. O intruso ainda viu a lua cheia de Ogum esconder-se atrás duma nuvem rala, um segundo antes de receber um tiro no peito disparado do revólver do Cunha. Rodopiou e caiu lentamente em decúbito frontal.

O *fundo* é descrito como um cenário vivo, com as crianças, os carros, o jantar e a novela. Um trivial característico de uma cena de qualquer localidade brasileira. Mas um sinal, *fora do comum*, “a lua cheia de Ogum esconder-se atrás de uma nuvem rala”, marca a morte do *intruso* como um *determinismo*, o mesmo marcado pelas predições ou maldições da Pombagira. Para as práticas de cultos afro-brasileiras, “Ogum é a manifestação da luta, do esforço, da defesa.”⁹¹ Desta forma, quando a nuvem esconde-se, cessa momentaneamente a proteção do orixá, deixando o *intruso* à mercê de seu executor.

2.8. YING / YANG

O estupro da namorada de Mané Galinha praticado por Zé Pequeno marca uma reviravolta no romance. Até aquele momento (pág. 399) testemunhamos o crescimento de Zé Pequeno em todos os sentidos, desde a sua infância como Dadinho agindo como comparsa nos crimes de Cabeleira, Marreco e Alicate; o início do tráfico no condomínio com Bené; a troca de nome; e principalmente, o poder quase absoluto que passa a ter em Cidade de Deus. A cena do estupro é descrita pelo narrador mantendo certo distanciamento da ação, como faz nas cenas criminosas, em que predomina a linguagem *factual* que fica mais flagrante quando contrastada com a fala do estuprador (em negrito):

O bandido mandou a mulher se deitar, abriu suas pernas e tentou a penetração. Nesse momento, a mulher deu-lhe um tapa no rosto. Levou, em seguida, várias bofetadas por isso. Pequeno levantou-se, cuspiu na cabeça do pênis, porque a vagina da loura não se lubrificava de jeito nenhum. Puxou-a pelo

⁹¹ COSTA, Fernando. *A prática do Candomblé no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Renes, 1974, p. 43

braço, mandou que ela se apoiasse no muro de costas para ele, levantou sua perna esquerda e agora sim, com dificuldade, fez a penetração, por trás, devagarinho. O rapaz novamente reagiu e levou uma coronhada. A mulher desesperadamente falou para o namorado ficar quieto. - **Mexe, mexe... rebola bonito...** Mesmo chorando, movimentava o quadril. O namorado fechou os olhos. Cansado daquela posição, o estuprador fez a loura deitar-se no chão, deitou-se por cima dela e meteu com vontade, parava os movimentos para não gozar, chupou-lhe os seios violentamente, sugou-lhe os lábios, a língua, e mandou que ela ficasse de quatro. Foi para a frente e disse: - **Chupa aí, chupa aí!** Logo após, voltou para trás e enfiou seu grosso pênis no ânus da loura.⁹² (negrito meu)

Este distanciamento, no entanto, não furta ao narrador a utilização dos termos provocativos como “devagarinho”, “meteu com vontade”, “chupou-lhe os seios violentamente” e “sugou-lhe os lábios”, entre outros. Não podemos esquecer que se trata, além do estupro, de uma encenação de Pequeno que, além de estuprar, exagera na performance para provocar a ira de Mané Galinha. Nestes termos, a provocação de Pequeno simplesmente *desencadeou* em Mané Galinha uma reação que já se encontrava latente nele, predisposta a eclodir. Essa provocação, sob o ponto de vista da construção narrativa, vai justificar a dimensão do desejo de vingança empreitada por Mané Galinha que se torna o maior inimigo de Zé Pequeno, o *outro* que fará frente ao seu poder. O *excesso* representado pelo seu ilimitado e crescente poder terá enfim um termo, e a partir daí, vai dominar na narrativa uma espécie de equilíbrio paradoxal, já que o surgimento do oponente vai também implicar na humanização do personagem que passa a *sentir medo* e a *fugir* do outro: “Pequeno continuava a pensar em Galinha. Pela primeira vez, soube o que era medo. O bruto atirava sem se esquivar, tinha pontaria e o pior: não o temia.”⁹³ E “Ali sozinho, via os olhos azuis de Galinha fixos nos seus a cada tiro que saía de sua pistola, a cada passo que dava sem medo de ser atingido. Perigoso. Arrumara um inimigo perigoso, e ainda por cima o bruto era bonito, nunca havia visto um bandido bonito nas ruas ou nos filmes.”⁹⁴ Este *equilíbrio paradoxal*, no entanto, pode ser explicado como *a oposição em complementaridade*, a dialética do *ying-yang* da filosofia Taoista, os opostos que se atraem e se complementam. Enquanto Zé Pequeno

⁹² LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 399

⁹³ *Idem, ibidem*, p. 410.

⁹⁴ *Idem, ibidem*, p.413.

era “feio, baixinho e socado”, Galinha era “um negro alto, porte atlético, cabelos encaracolados, olhos azuis”. A oposição se estende quando passamos a conhecer a *boa índole* do personagem, que se opõe à *má índole* de Pequeno:

Como é que um homem pode fazer um ato desse? E logo com ele, que era incapaz da mínima crueldade, que nunca fora de briga e nunca fizera mal a ninguém?⁹⁵

Assim, o surgimento do *outro*, representa um preenchimento do espaço dialético, do vácuo gerado pelo crescimento incontrolado do poder de Zé Pequeno. Este movimento natural de equilíbrio vai proporcionar uma economia narrativa, já que o narrador passa a trabalhar com elementos arquetípicos, que se posicionam, sob este sistema dialético, naturalmente em oposição. Mané Galinha representa o outro lado, o lado não-criminoso e faz a passagem e a conexão entre um sistema e outro:

Desconjurava o pé de chinelo virado, porque se ele ficar nessa posição a mãe morre. Tomou saião com leite para curar a gripe, passou Vick VapoRub no peito para aliviar a tosse, o pai gostava da Marlene e a mãe, de Emilinha Borba, assistiu a Bonanza na televisão do vizinho, ouviu Jerônimo, o Herói do Sertão no rádio, brincou de carniça, foi café-com-leite em brincadeiras de meninos mais velhos, participou do grupo jovem da igreja, empinou papagaio, jogou bola de gude, fez carreto na feira, ouviu histórias de assombração, a cada dente que caía, escolhia um telhado e lançava o dente dizendo: "Mourão, mourão, leva esse dente podre e me dá um são". Tomou Calcigenol e Biotônico Fontoura, colecionou carcará de fusca, teve álbum de figurinha de times de futebol, a mãe comprou enciclopédia vagabunda na mão de vendedor de rua, gostava das histórias de National Kid, assistiu a Roberto Carlos em Ritmo de Aventura e, toda Sexta-feira Santa, à vida de Cristo. Jogou no dente-de-leite do time de seu Alfredo, foi à farmácia e à padaria para os vizinhos sem aceitar gorjetas, como sempre lhe recomendara o pai. Para ajudar em casa, tirou areia no rio, vendeu pão e picolé. Foi o melhor aluno no curso primário e ginásial, sempre foi o mais bonito em qualquer lugar onde estivesse, todas as mulheres que conheceu desejavam seus olhos azuis, seu cabelo encaracolado e sua pele negra. Quando chupava manga não bebia leite, porque fazia mal, em sua casa não se cobria com coberta virada ao avesso para não ter pesadelo, colocou sapato na janela esperando Papai Noel, dançou quadrilha em festas juninas, correu atrás de balão, pegou doce de são Cosme e são Damião, brincou de chapa branca, posso sentar, licença...

Não se estranharia se esta descrição, em tom *autobiográfico*,

⁹⁵ LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 400.

contemplasse algum representante do núcleo dos *cocotas* do livro, que, como já analisamos, convive com o crime, mas mantém as suas características não-criminosas preservadas. A própria estrutura do romance trata de separar em blocos o assunto crime do não-crime. Existem algumas intersecções entre um e outro universo narrativo, principalmente quando um personagem do crime interpenetra o outro universo, como é o caso de Bené, que troca amizade com o grupo dos *cocotas*. Muitas vezes existe o contato entre os bandidos e os personagens do universo do *não crime*, mas são encontros fortuitos e ocasionais. Ao contrário, o universo narrativo do *crime* sempre gerou os seus próprios criminosos, num círculo vicioso autônomo. Desta vez, entretanto, é um *não-criminoso* quem vai enfrentar Pequeno e vem, carregado de uma aura messiânica, como um ser enviado *do outro lado*, do lado do *bem* para enfrentar o *mal*. Mesmo dissimulados em múltiplas nuances, o bem e o mal caracterizam os dois personagens e representam uma polarização e fixação dos seus papéis neste momento do romance, quando surge Mané Galinha. Pequeno se torna mais *maligno* quando contraposto à *benevolência* de Galinha. No cenário perpetuadamente em guerra construído no livro isto gera um clareamento no posicionamento dos combatentes, que buscam sanar o fornecimento de suas informações relevantes, também por meios condizentes. Dadinho-Pequeno recorreu ao Exu:

Dadinho fechou os olhos, abaixou a cabeça. Sentia a força do Exu, que não brinca porque não é de brincadeira, apoderar-se de toda a razão que lhe era permitida. Bené olhava espantado o amigo numa calma descomunal. Dadinho, ali parado, caminhava pela luz e pelas trevas, pelo centro e pelos cantos, por cima e por baixo, por dentro e por fora, reto e sinuoso, pela mentira e verdade das coisas. Poderia optar pelo mundo em que desejaria estar, era só escolher em que raia queria correr, qual o jogo que queria jogar, sairia daquele buraco ou cavaria sempre mais; em qualquer jogo seria vencedor na proteção do Exu, que não brinca porque não é de brincadeira. Era ali que se formava verdadeiramente um destino escolhido, um destino onde não haveria dúvidas; na verdade, um destino que a vida lhe traçara e ele agora vislumbrava por entre arreios, de olhos fechados e fé acesa como a chama da vela que bulia ao vento que entrava na sala do apartamento; acesa como a brasa do charuto do

Exu emanando a luz rodeante em Dadinho.⁹⁶

Enquanto que Mané Galinha se conforta com os amigos e a família:

No velório, os poucos amigos que cercaram Mané Galinha diziam que era melhor ele sair da favela, dada a periculosidade de Pequeno. Galinha dizia que não tinha como sair dali de uma hora para a outra. Alguém sugeriu que ele fizesse, o mais rápido possível, um barraco no morro do Salgueiro, lugar onde nascera, porque esse negócio de articular no emprego para ser mandado embora, como ele estava pensando, demoraria muito, Pequeno teria tempo suficiente para fazer outra desgraça. Poderia sair do enterro direto para o morro, arrumar umas madeiras, comprar folhas de zinco, fazer um barraquinho, colocar a família e, depois, dar um jeito de comprar uma casa. Assim ficou decidido, iria levar a família para o morro do Salgueiro, onde tinha alguns parentes, espalharia a família na casa deles até construir um barraco decente. A idéia de ir para o Salgueiro foi acolhida pela família.⁹⁷

Mané Galinha, como um representante do lado narrativo não-criminoso do livro vai percorrer um caminho oposto ao de Zé Pequeno que praticou desde a sua infância a criminalidade de uma forma *natural*, ou seja, em um tempo trivial, como expressão e extensão de seu cotidiano. Galinha vai se tornar um criminoso contra a sua vontade, vai se moldar ao tempo de exceção e vai incorporar outros comportamentos que não os seus, em um exercício que vai do estranhamento à quase-banalidade, como os atos criminosos que irá cometer, assassinatos e roubos, sempre em prol de uma *causa*, o desejo de vingança, que se encarregará de *legitimar* estes crimes. Pequeno, ao contrário, sempre reconheceu com prazer a sua imensa capacidade de praticar o crime, a qualquer momento ou lugar, como uma ação trivial e banal. Se fôssemos identificar as relações criminosas de um e outro, Pequeno parece se nutrir da criminalidade como um alimento. É uma relação de mútua dependência, como um círculo vicioso. Para Pequeno o estupro da loira representou uma *vitória pessoal*⁹⁸, um

⁹⁶ LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 209.

⁹⁷ LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 405

⁹⁸ “Pequeno suspirou de felicidade, estava contente por ser o protagonista daquele ato, não somente por ter possuído a loura, mas por ter feito o rapaz sofrer. Era a vingança por ser feio, baixinho e socado. Depois que gozou, olhou para o namorado da loura; pensou em matá-lo, mas se o matasse ele iria sofrer pouco, e sofrimento pouco é bobagem.” (p. 399) O *sofrimento* também se tornou justificativa, sob uma lógica cruel, em outro episódio, a mutilação do bebê, já que “O assassino tinha a sensação de estar vingado, faltavam poucos minutos para ver a mulher sofrendo como uma vaca no matadouro, porque era isso que ela era. Não aceitava que seu filho fosse branco, já que era negro e a desgraçada da mulher também.” (LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997 p. 245).

clímax em sua trajetória criminoso; para Mané Galinha representou uma ruptura histórica em sua vida, entre o não-crime e o crime. Desta forma, a “vingança por ser feio, baixinho e socado”, de efeito imediato e agudo, vai desencadear uma extensa e crônica retaliação de Galinha e o estupro vai se tornar um dos motivos e *leitmotivs* narrativos principais de sua revanche, aliado ao assassinato do Avô e à morte do irmão.

O problema do estupro, entretanto, ultrapassou a perspectiva de sua namorada que, a partir deste episódio, desaparece como personagem, passando a ser matéria de memória: “Cada loura que entrava no ônibus o fazia lembrar da namorada. Nunca mais queria vê-la, pois com que cara olharia para ela? Que homem era ele que não a livrara daquele predador? Se, por acaso, a visse novamente, o que lhe diria? Vergonha, muita vergonha era o que sentia.”⁹⁹ Galinha primeiro pensou em uma fuga estratégica com a família, mudaria de local para esquecer o ocorrido. Mas a cena do estupro repercutiu fundo em seu orgulho ferido, e amadureceu numa revanche na mesma moeda, ou seja, o bom rapaz incorpora os instrumentos da criminalidade. O narrador ressalta esta nova configuração na vida do personagem:

Galinha manuseou a pistola 45 com a agilidade que adquirira no tempo em que servira na brigada de pára-quedistas do Exército. Municiou-a, colocou dois pentes sobressalentes no bolso de sua jaqueta, agradeceu ao amigo. As imagens do estupro, do avô ensangüentado e da casa cheia de tiros pulularam em sua mente enquanto seguia pela rua do Meio. O volume da arma alertou os amigos: -Vai aonde? - Vou matar aquele desgraçado! (...) Avistou seu inimigo e mais três quadrilheiros, apontou a arma e atirou seguidamente. Pequeno riu fino, estridente e rápido e devolveu os tiros e procurou abrigo, os outros dois também atiraram e acompanharam **o estuprador**, o terceiro tentou trocar tiros francamente com **o vingador** e foi atingido fatalmente na testa. Galinha aproximou-se do cadáver, deu mais três tiros no peito, em seguida colocou o pé esquerdo em cima da cabeça, o direito em cima da barriga e gritou: - Esse é o primeiro! Quem seguir esse desgraçado vai ter o mesmo fim desse aqui!

A notável transformação de Galinha surpreende pela frieza com que matou o seu primeiro inimigo, adotando da bandidagem o ritual de descarregar a arma, mesmo sabendo que o quadrilheiro que atingira já havia morrido. O fato

⁹⁹ LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 402.

de Galinha se tornar, como quer o narrador, um “vingador”, em contraposição a Pequeno que é o “estuprador”, vai configurar a postura messiânica de Galinha, como um revolucionário de última hora, que pretende mudar o mundo, como neste poema de Allen Ginsberg: “Porque o mundo é uma montanha de merda: se vamos movê-la é preciso que lhe metamos a mão.”¹⁰⁰ Longe de ser um ato revolucionário no sentido marxista da palavra, o que acarretaria um olhar e um posicionamento ideológico sobre o mundo, Galinha oscila entre a tomada de posição individual representada pela vingança pessoal de assassinar Pequeno e ao mesmo tempo o desejo da *repercussão* deste ato. É desta forma que adota a postura sensacionalista de colocar os pés sobre o morto, como fazem os caçadores quando abatem a sua presa, transformando a sua vingança em uma luta simbólica, em que o ato de matar está aliado à metáfora do *troféu*, fixado em uma imagem monumentalizadora. É exemplar o trajeto que esta imagem deve percorrer e se fixar na mente dos seus opositores, como uma lição. Desta forma, Galinha não só penetra no mundo do crime, mas o faz com grande propriedade.

O narrador trata de polarizar o confronto entre o “estuprador” e o “vingador”, mas ambos acabam se posicionando na mesma arena, quando, cada um a seu modo ou razão, adotam os mesmos métodos criminosos. O vácuo da lei, ou a ausência do Estado de Direito naquele espaço propicia que a “lei do mais forte” prolifere, preenchendo estes vazios com o imediatismo do ato criminoso. É também um aviso para Pequeno, que percebe o encolhimento de seu domínio à medida que surge *um outro* para disputá-lo. Até este momento, a vingança de Galinha encontrava-se no mundo das idéias, das suposições e estratégias. A partir daí, materializa-se e se insere no círculo sem saída representado pela criminalidade. Paulo Lins aponta, no livro, algumas saídas para o banditismo. A maioria delas prolifera no imaginário, são desejos dos

¹⁰⁰ GINSBERG, Allen, in ROSZAK, Theodore. *A Contracultura*. São Paulo: Editora Vozes, 1972, p. 136.

bichos-soltos de burlarem o mecanismo cruel de mortes e perseguições com que se defrontam todos os dias. É o que deseja Cabeleira:

Com dinheiro à pamparra tudo é bom de fazer, qualquer hora é hora de se fazer o que bem entender, todas as mulheres são iguais para um homem que tem dinheiro e o dia que está por vir nascerá sempre melhor. O negócio era chegar à quadra do Salgueiro ou do São Carlos com uma beca invocada, um pisante maneiro, mandar descer cerveja pra rapaziada, comprar logo um montão de brizolas e sair batendo para os amigos, mandar apanhar uma porrada de trouxas e apertar bagulho para a rapaziada do conceito, olhar assim para a preta mais bonita e chamar pra beber um uísque, mandar descer uma porção de batatas fritas, jogar um cigarro de filtro branco na mesa, ficar brincando com a chave do pé de borracha para a cabrocha sentir que não vai ficar no sereno esperando condução, comprar um apartamento em Copacabana, comer filha de doutor, ter telefone, televisão, dar um pulinho nos States de vez em quando, que nem o patrão de sua tia. Um dia acharia a boa.¹⁰¹

É a morte, porém, que representa a principal porta de saída do mundo do crime. É assassinando uns aos outros, com revólveres, pistolas, fuzis, metralhadoras, facas, facões e porretes que morrem os bandidos e também os não-bandidos em Cidade de Deus, que, desta forma, se configura como um *vasto obituário*¹⁰². Alternativamente, e rara, há também a conversão, a mutação do bandido em religioso, em pregador da Igreja, como ocorre com Alicate, um dos integrantes do *trio ternura*.

Como uma variação do Yin/Yang, ou suas representações, o *bem* e o *mal* estão representados em distintas instâncias em Cidade de Deus. Se Aristóteles afirmou que a ação determina os bons e os maus, também alertou que “Para saber se uma personagem falou e agiu bem ou mal, não devemos nos limitar ao

¹⁰¹ LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 49.

¹⁰² Um rápido e incompleto rol de mortos inclui: Cabeleira, Cabeção, Marreco, Salgueirinho, Chinelo Virado, Wilson Diabo, Jorge Nefasto, Francisco o alcagüete, Haroldo, Wilson Peru, Damião, Espada Incerta, Jorge Gato, César Veneno, Marimbondo, Zé Pequeno, Bené, Mané Galinha, a Cearense e o Peixeiro, Pelé, Pará, Madrugadão, Torneira, os filhos de Cabeleira e Mané Galinha, os irmãos de Zé Pequeno Israel e Boa Vida, Pinha, Jacarezinho, Terremoto, seu Joaquim, Cara de Palhaço, o bebê esquartejado, Bigolinha e a avó, os trinta assassinatos de Otávio que enterrou os corpos na mesma cova, além de outros personagens anônimos como os mortos no assalto ao motel, os teleguiados e integrantes dos grupos dos bandidos em guerra, de quadros da polícia, de balas perdidas, de jovens, velhos e crianças. Sob o ponto de vista da mídia, no período da guerra entre as quadrilhas de Zé Pequeno e Mané Galinha, “...os jornais diziam que o número de mortes em Cidade de Deus era maior do que o da Guerra das Malvinas no mesmo espaço de tempo. O conjunto tornou-se um dos lugares mais violentos do mundo”. (LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 476).

exame da ação executada ou da palavra proferida, para saber se elas são boas ou más; é preciso ter em conta a pessoa que fala ou age, saber a quem se dirige, quando, por que e para que, se para produzir maior bem ou para evitar maior mal.”¹⁰³

O bandido tinha sua prepotência renovada e planos para ser novamente o dono de Cidade de Deus, e para isso já tinha planejado com seus parceiros de Realengo um ataque surpresa na Treze logo na primeira semana de seu novo mandato nos Apês, depois atacariam Lá em Cima. Acreditava que todos ali tinham medo dele, porque sempre fora ruim e a ruindade é a melhor coisa que pode se estabelecer num bandido para ser respeitado. Para ele não existia paz, arrependimento, não fazia nada de que não pudesse colher frutos depois, tudo que fazia de bem, jogava na cara do beneficiado, pois sofria quando não era retribuído, destruindo assim tudo que não passasse pela sua cruel compreensão de mundo, de vida, de relacionamento. Tinha o poder de trazer à tona a violência do fundo dos homens e multiplicá-la a seu bel-prazer. Falava sozinho pelos cantos da sala, do quarto, da cadeia e da liberdade, qualquer coisa que ele entendesse como agressão a sua pessoa era devolvida em forma de morte. Era ele senhor de seu desengano, dono da ruindade de nunca perdoar, de aniquilar o que não coubesse nos liames de sua compreensão bandida, de inventar coisas que o outro não tinha feito para ter motivos para exercer a sua crueldade. Era um verme sob o signo de leão.¹⁰⁴

Em um balanço das ações do personagem, o narrador traça o perfil de Zé Pequeno em que sobressaem os mecanismos interiores e exteriores de sua trajetória criminosa. A *gênese maligna* pode ser explicada por “sempre fora ruim”, uma tomada de posição radical, que minimiza os aspectos de conjunção sociais extremamente desfavoráveis em que vivem, não só o personagem, mas os diversos extratos sociais descritos no livro. Os mecanismos da formação criminosa são expostos: a intolerância, a manipulação sádica das pessoas e a exacerbada vocação para a crueldade e a malignidade. Assim, o personagem foi aberto como uma máquina e seus mecanismos expostos. Este momento representa a conclusão de um longo processo de interação em que o leitor compartilha da vida do personagem, desde o início do romance até o seu final¹⁰⁵, em dupla função. A primeira, a de não se configurar um *pré-julgamento*, ou seja,

¹⁰³ ARISTÓTELES. *Arte Poética*. Arquivo eletrônico, disponível em: <http://www.charleskiefer.com.br/oficina/textos/Poetica.PDF>. Capítulo XXVI, item 15. Acesso em: 05 de setembro de 2008.

¹⁰⁴ LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 546.

¹⁰⁵ *Idem, ibidem*, p. 546.

o narrador faz este comentário *depois* de o leitor ter acompanhado a trajetória criminosa do personagem, dando espaço e tempo suficientes para que desenvolva o seu próprio juízo de valor. O segundo é o *tom natural* do narrador, que revela em sua asserção uma aura de verdade transformando as suas *palavras* em *informações* sobre Zé Pequeno. Não seria impróprio imaginar a configuração deste trecho como quase um monólogo interior do personagem, ou seja, da opinião que Pequeno tem de si próprio.

Tratando-se do mesmo pólo da malignidade, mas em outra situação, o narrador *funde* em sua apresentação um juízo de valor à descrição do personagem, que incorpora-se ao seu perfil, como neste caso de Wilson Diabo¹⁰⁶:

Lá no Porta do Céu, uma pequena multidão olhava o corpo de Wilson Diabo ao deus-dará. Alguns sorriam e não deixavam que acendessem velas. O bruto não merecia luz. A mãe do Diabo deu graças a Deus pela morte do filho, que batia nela, nos irmãos e no pai aleijado. Era um jovem branco, olhos cor de ardósia, cabelo alourado. Estuprava e assaltava no conjunto. Quando criança, não teve o trabalho de freqüentar a escola, nunca assistiu a uma missa, não dava bom-dia a ninguém, enfiava cabo de vassoura no cu dos cachorros, galinhas e porcos dos vizinhos na favela do Escondidinho. Obrigava as crianças menores a beber o xixi que fazia na lata, comer bosta que ele mesmo produzia; fazia a meninada abrir a boca para escarrar dentro, matava os assaltados que não tinham dinheiro. Dois dias antes de morrer, assaltou um casal em Madureira, estuprou a mulher na frente do marido que estrebuchava com um tiro na espinha e, no mesmo dia, rendeu os funcionários de um posto de gasolina no largo da Taquara. Matou o gerente que tentou esconder parte do dinheiro, cortou, com uma lâmina de barbear, os olhos da secretária porque ela tentou chamar a atenção duma viatura policial que passava. Até mesmo os bichos-soltos da área gostaram da morte do Diabo. Butucatu viu bem o policial caminhar na espreita pelas costas do bandido e não o avisou, deixando o Diabo morrer ali no Porta do Céu.¹⁰⁷

Esta revelação do narrador sobrevém neste momento como uma ação em reação ao personagem, como um contraponto final, como explica Maruyama: “A maior parte da informação relevante é situacional, aplicável a casos individuais específicos e apenas num momento específico. É imediatamente necessária para a ação.”¹⁰⁸ Numa

¹⁰⁶ Nesta situação o narrador antecipa ao leitor a natureza criminosa do personagem, sem, no entanto, deixar de apresentar mecanismos probatórios: “vinte anos e trinta crimes nas costas” e “dava tiros nos moradores, etc.”

¹⁰⁷ LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 162.

¹⁰⁸ MARUYAMA, Magoroh. *Metaorganização da informação*. In EPSTEIN, Isaac, org. *Cibernética e Comunicação*. São Paulo: Cultrix, Editora da Universidade de São Paulo, 1973, p. 163.

outra camada de relação, ou seja, que inclui o leitor, apreendemos um comportamento-limite do narrador em que transparece a saturação com a persistente e cruel característica de seu personagem. O leitor, neste momento da leitura do livro, também tem, como o narrador, uma visão abrangente da atuação do personagem e neste sentido, pode ou não concordar com este julgamento.

Sobrevêm nestes episódios um narrador presente, que acompanha a ação como um observador metuculoso, mas que não *compartilha* daquilo que vê, ao contrário, faz questão de se manter alheio e frio diante dos fatos. O comportamento *frio* do narrador, no entanto, é abandonado quando a situação é outra, quando ao contrário do sexo forçado e violento, existe um ambiente de sedução, de consensualidade, como no encontro amoroso de Manguinha e a *velha* Bá:

A velha apertava os dedos, aproximou a mão para perto do pau duro do maconheiro, deixou que ela repousasse ali. O baseado ia pela metade. Num lance lento segurou o pênis por cima da cueca. - Hum... o lulu tá durinho! Apertava, friccionava para cima e para baixo. Manguinha agia como se tudo estivesse correndo normalmente. A velha sabia que ele tinha energia para arrepiá-la com vontade. "A vida é muito boa", pensou quando fez desabrochar de dentro das garras da cueca o caralho do viciado. Abocanhou-o no primeiro segundo. Manguinha sentiu nojo no começo, mas o apetite da velha o fez gozar em pouco tempo. Ao se recuperar, pediu-lhe que fizesse novamente. Esqueceram a cocaína no prato, o baseado no cinzeiro, a chuva no telhado. Carcou fundo na velha. O maconheiro, não sabia por quê, se lembrava de sua mãe, da namorada, dos amigos... Tentou parar com aquilo, mas não conseguiu, sentia prazer de verdade em encenar aquele ato. Aos poucos foi ficando ali como se estivesse perdidamente apaixonado. (...) Atingiu o orgasmo várias vezes. Quando sentia que o viciado ia gozar, mesmo sabendo que ele se recuperava na rapidez dos seus dezoito anos para mandar ver de novo, diminuía os movimentos para que ele ficasse o maior tempo possível em cima dela. Quando Manguinha gozava, Sebastiana abocanhava-lhe o pau com apetite. Era feliz.¹⁰⁹

Nesta cena, o tempo é outro, está também marcado por um começo-meio-e-fim como o estupro, mas existem os preliminares, a construção de uma relação em que existe *um prazer a dois*. Enquanto o narrador descreve a ação de Pequeno no estupro como "enfio seu grosso pênis no ânus da loura"; Manguinha *carcou fundo na velha*. A brutalidade está representada no primeiro

¹⁰⁹ LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 108.

caso como um relato detalhado da anatomia do personagem. Pênis ganhou o nome de *caralho*, numa reestruturação do discurso narrativo em que o narrador compartilha da intimidade do casal. O plano interior de Bá, como de Manguinha, ganha expressão, o narrador passeia pelo interior dos personagens trazendo impressões e sentimentos, muito além da descrição distanciada e fria como ocorre no caso de Pequeno e a da loura. Existe um espaço para os pensamentos, (Bá) pensa “a vida é muito boa”, além de comparar-se com as filhas: “Bá se esparramava nos quatro cantos da cama, nem suas filhas, que eram novas, não tinham varizes, peito caído, possuíam dentes, tinham conseguido um jovem tão bonito.” Este outro tempo, um segundo tempo que se sobrepõe ao tempo da ação-em-curso, cria um ambiente informal, marcado pela linguagem de extração popular, onde aparecem reiteraões como “prazer de verdade”, “apaixonadamente”, “era feliz”. Em camadas, a cena se constrói em relevo, em tridimensionalidade, em detrimento da ação do estupro, plana, bidimensional. A tridimensionalidade da cena se revela nos planos a mais, como *bônus* que configuram um quadro rico em detalhes simultâneos: “a cocaína no prato, o baseado no cinzeiro, a chuva no telhado” e as metáforas como *arrepia-la com vontade* e *desabrochar de dentro das garras da cueca*. As metáforas representam em si momentos duplos, momentos que se reproduzem a partir de um *primeiro* que se torna um *segundo*: a cueca, objeto inerte de vestuário, se anima em movimentos animalizantes, em um processo de re-figuração. Além da redundância da linguagem, com a palavra *abocanhar*, existe a repetição do *ato*: o casal reelabora o ato várias vezes: (Manguinha) “Ao se recuperar, pediu-lhe que fizesse novamente”; e (Bá) “atingiu o orgasmo várias vezes”. Desta forma o narrador configura dois modos de abordagem do ato sexual determinado pelo fato de ser consensual ou não.

3. O LIVRO E O FILME

Como forma de metodologia geral, a análise partiu primeiro do livro e depois do filme, preservando-se a relação de anterioridade da obra literária, já que o filme foi realizado a partir “do romance de Paulo Lins”, como consta logo nos primeiros créditos da obra. Desta forma, como leitores e espectadores, sempre teremos as obras sob esta perspectiva, desde a sensação de *reprodução* ou *conjunção* narrativa, até o estranhamento, a não correspondência ou *disjunção* narrativa. Como conjunções narrativas, o filme de Fernando Meirelles¹¹⁰ mantém os núcleos narrativos fundados principalmente nas trajetórias dos personagens Zé Pequeno e Busca-Pé, como no livro, mas encara os *assuntos crime e não-crime*, sob perspectivas diversas. Lins tratou de poupar o núcleo dos *cocotas* de uma exposição ostensiva das cenas criminosas, e, mesmo compartilhando o mesmo espaço geográfico¹¹¹, Busca-Pé cresce e se torna adolescente à margem da criminalidade *explícita*. Esta forma de convivência em bolhas autônomas pressupõe a criação de biombos que

¹¹⁰ Faço sempre referência ao diretor, o responsável, em última instância, pelo filme. Mas estas palavras de Bráulio Mantovani, o roteirista, explicam não só o processo de roteirização, mas da produção de *Cidade de Deus*, como um todo: “‘O Fernando Meirelles está louco!’ Dois dias antes, ele havia me convidado para adaptar o catatau de mais de quinhentas páginas escrito pelo Paulo Lins. (...) Ao ler aquelas primeiras páginas, entretanto, achei que era impossível recontar, em pouco mais de duas horas, as histórias de quase trezentos personagens. (...) Doze versões do roteiro haviam sido escritas ao longo daqueles quatro anos, sem contar as revisões feitas durante as filmagens. (...) O roteiro de *Cidade de Deus* contou com a contribuição milionária das improvisações dos atores. Foram eles que ‘escreveram’ a versão final dos diálogos. De certa forma, são co-autores do meu roteiro, junto com o Fernando, o Cesar (Charlone, diretor de cinematografia), a Katia (Lund, co-diretora), o Daniel (Rezende, editor) e, é claro, o Paulo Lins. O Cinema é uma arte do coletivo. E um roteiro só se completa no corte final do filme.” MEIRELLES, Fernando e MANTOVANI, Bráulio. *Cidade de Deus – Roteiro*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003, orelhas da capa e contra-capas.

¹¹¹ O espaço figurado no livro descreve o condomínio na década de 60, em sua fase de implantação como abrigo de flagelados, com casas muradas e separadas umas das outras. Uma forma de configurar a propriedade em espaços estanques e controlados pelo perímetro murado; e principalmente, nos episódios de enfrentamento dos bandidos e policiais, como proteção momentânea, transformado em trincheira e facilitando a fuga por entre as casas. Na *Cidade de Deus* de Meirelles os moradores compartilham as áreas livres, como jardins e quintais. Durante o assalto ao caminhão de gás, o Trio Ternura se deslocou desde um campinho onde jogavam futebol e através dos terrenos por entre as casas, sem encontrarem nenhum obstáculo. Essa configuração espacial propicia a visão de uma terra de ninguém, em que os moradores são meros pontos em uma área aberta e devassável. Já na década de 70, durante a juventude dos personagens, o que se vê é a manutenção dos espaços no literário e a fragmentação no filmico, com as ruas transformadas em vielas e os conjuntos residenciais se verticalizando, não como edifícios, mas com a construção de lajes, de espaços de lazer *sobre* as casas, o que se encontra muito mais próximo do imaginário urbano que conhecemos como *favela*.

funcionam como anteparos espaciais ou temporais. Não se trata de Busca-Pé e os cocotas desconhecerem o mundo da ilegalidade e seus resultados, mas não convivem frente a frente com o ato criminoso. Lins sempre desloca o grupo dos cocotas da ação de tiroteiros, embates e execuções. Na cena do livro em que Zé Pequeno executa seis bandidos com a intenção dissimulada de vingar a morte de Bené, os cocotas vão presenciar o resultado da matança quando encontram os corpos boiando rio abaixo¹¹². Já Meirelles dota o personagem Busca-Pé de uma câmera fotográfica, o que implica em se criar a perspectiva de um *observador*, uma testemunha que vai registrar o universo do crime. Além disso, é *isento* e *confiável*, o que vai contribuir para dar um *status documental* ao filme, através da midiatisação das fotos que se tornam manchetes de jornal. O mais importante aqui é que a *praxis* jornalística implica em se procurar o *fato*, ou seja, colocar-se, de alguma forma, para *dentro* do ato criminoso. Desta forma, Busca-Pé se insere no interior da criminalidade sem, no entanto, fazer parte dela; registrando o bando de Zé Pequeno em sua intimidade; captando imagens inéditas como o assassinato de Zé Pequeno e conseguindo registrar cenas de policiais em pleno exercício da corrupção.

No entanto, a interação da experiência como leitor e como espectador ocorre em maior intensidade no segmento do filme intitulado “A história da boca dos Apês”. No livro, a pioneira na implantação de uma boca-de-fumo em *Cidade de Deus* foi a velha Bá, nos tempos de Cabeleira, Marreco e Alicate. O filme transforma a personagem em “Zélia”, e com recursos de edição¹¹³, constrói

¹¹² Era manhã baixa. Rodriguinho, Thiago, Daniel, Leonardo, Paype, Marisol, Gabriel, Busca-Pé, Álvaro Katanazaka, Dom Paulo Carneiro, Lourival, Vicente e demais cocotas se encontraram no início da Via Onze para pegar carona até a praia. Comentavam sobre os corpos boiando no rio. Marisol afirmava ter sido obra de Pequeno, Madrugadão, Camundongo Russo, Biscoitinho, Tuba e Marcelinho Baião. (LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 183).

¹¹³ Uma câmera fixa registra o espaço interior de um apartamento. Em fusões sucessivas, há um desfilar de ações sob a narrativa em *off* de Busca-Pé, contando a trajetória do personagem *Grande* e a formação da boca de fumo dos Apês. Os efeitos lembram as experiências de Méliès, um dos pioneiros do cinema, que utilizava filmagens em estúdio e recursos de fusão de imagens, com sobreposição de negativos, com resultados espetaculares: *Fais Ton Méliès* (1904), *Les cartes vivantes* (1901), *Le voyage dans La lune* (1902), entre outros. Na mesma época, os irmãos Lumière exploravam a vertente *documental* e não menos espetacular do cinema: Desta forma, a gênese do cinema já apontava para suas possibilidades como arte narrativa, documental e ficcional, e como espetáculo.

uma sequência histórica que mostra os primórdios da implantação do tráfico de drogas no condomínio¹¹⁴. Justapõe a sua história à de Grande, famoso traficante do Rio de Janeiro da época, fundindo trajetórias que no livro são distintas e não se cruzam. Este processo, no entanto, se distingue para o leitor que conheceu em primeiro lugar o romance, e passa a descobrir as *fundições* de partes ou totalidades de personagens e situações vindas do universo literário. Por exemplo, Marreco, que no livro tem trajetória *solo*, no filme é irmão de Busca-Pé, e tem um caso com a Cearense-paraibana, que no livro faz um triângulo trágico-amoroso com o peixeiro, que, no filme, é o pai de Busca-Pé e Marreco, etc. Essa reconfiguração dos personagens que incorporam outros personagens torna a narrativa cinematográfica mais densa e intensa. Os personagens e trajetórias que no livro eram paralelas, como rotas com alguns pontos de intersecção, no filme se fundem em personagens e episódios curtos-circuitos. Um dos resultados é que este recurso *potencializou* uma presença maior do livro no filme, ou seja, um aproveitamento maior do conteúdo narrativo literário, como fonte de episódios e personagens. O resultado é uma *edição* de situações literárias via fusão e justaposição dos segmentos narrativos no filme.

3.1 A HISTÓRIA DE DADINHO/ZÉ PEQUENO

A história criminosa de Dadinho se inicia no livro e no filme com a sua participação no assalto ao Motel, nos tempos do Trio Ternura. Sob o ponto de

¹¹⁴ O *traficante*, chefe, ou *donos da boca* é o responsável pelos negócios, desde a receptação da droga no atacado pelos fornecedores, à organização e manutenção do ponto; em seguida, na hierarquia, vem o *gerente* que cuida do dinheiro em caixa; depois, o *vapor* e o *avião*: “O *vapor* é aquele que recebe a droga no local e espera os fregueses. Ele é o “homem de confiança” do traficante e deve prestar conta a ele do que for vendido e dos gastos para manter a neutralidade policial. O *avião* é o que vai até o freguês, ou melhor o que “aponta o freguês” para o *vapor* e, ao mesmo tempo, vigia a polícia.” (ZALUAR, Alba. *Condomínio do diabo*. Rio de Janeiro: Revan/Ed. UFRJ, 1994, p. 19).

vista do trio, e do narrador/leitor/espectador, Dadinho provavelmente fugiu quando surgiu a polícia. Mas, alguns parágrafos à frente, no livro, a seqüência da continuidade de ação do personagem é retomada em *flash-back*, em convergência narrativa com o filme, que também utiliza este recurso temporal como forma de *rever* o episódio do assalto ao Motel, e, especificamente, revelar o que aconteceu a Dadinho depois da fuga do Trio Ternura. Esta revisitação, entretanto, tem uma dupla função *relevante*. Primeiro, a de *redundar* sobre um momento da narrativa que poderia passar despercebido pelo leitor/espectador. Segundo, a de ter um tom de uma *revelação*, como diz o narrador literário: “Lá no motel, Dadinho andava pelo corredor do segundo andar, com um riso-treva estirado no rosto, à procura de vítimas.” Ou seja, este era, até este momento, um *segredo* guardado pelo narrador, que só aqui resolveu compartilhá-lo com o leitor. No filme, é a voz *off* de Busca-Pé que ressoa no mesmo tom: “Naquela noite, Dadinho matou a sua vontade de matar...”¹¹⁵ Esta estratégia funciona como uma recorrência estética, um jogo de ocultar/revelar, que emerge desde as primeiras imagens do filme, na metáfora visual da faca sendo afiada. Com pesos diferentes, mas utilizando a mesma técnica narrativa da revisitação, as duas obras reafirmam a natureza da biografia de Zé Pequeno, construída pela via do mal.

Essa revelação da *índole* assassina de Zé Pequeno, no entanto, ocorre em *intensidades* e *momentos* diferentes. No livro, depois de o leitor acompanhar a quase-totalidade das ações malignas do personagem, a duas páginas do final, o narrador assenta: “sempre fora ruim (...) Era ele senhor de seu desengano, dono da ruindade de nunca perdoar, de aniquilar o que não coubesse nos liames de sua compreensão bandida, de inventar coisas que o outro não tinha feito para ter motivos para exercer a sua crueldade. Era um verme sob o signo de leão.” Esta declaração sobre o personagem, no final do volume, funciona como uma

¹¹⁵ MANTOVANI, Bráulio, MEIRELLES, Fernando, MÜLLER, Anna L. *Cidade de Deus, o Roteiro do Filme*. Rio de Janeiro: Objetiva, p. 83

classificação, já que não existe explicação do *universo relacional* para dar conta do comportamento assassino de Zé Pequeno. As explicações relacionais seriam de ordem social e cultural, do entorno de relações do personagem, como a família, os amigos, a sociedade, o meio ambiente, ou o espaço de origem e de vivência do personagem.¹¹⁶ Nenhuma destas relações explica ou se torna preponderante para sua categorização. Talvez a ciência possa provavelmente classificá-lo psicologicamente como um *psicopata*. Portanto, existem aqui dois pesos, um é a índole do personagem e a outra é como esta índole foi mostrada em ambas as obras. A índole é de caráter classificador, ou se é ou não é. A outra é como a ação, as relações criminosas com os outros personagens construiu a sua malignidade.

Como uma conjunção, Meirelles vai seguir o mesmo caminho de Lins quando conta “A história de Zé Pequeno”; mostrando a chacina praticada pelo personagem no assalto ao Motel; com Bené, assaltando fregueses como falsos engraxates; até o assassinio de Marreco:

DADINHO (OFF) – Marreco, aí, toma pra tu. É do Cabeleira, tu vai precisar. Marreco se vira para pegar. Dadinho aponta e atira sem vacilar. Dadinho vai até Marreco, que se contorce de dor. Dadinho descarrega a arma no bandido ferido, dando sua risada característica.¹¹⁷

O filme apresenta Dadinho como um praticante inato do crime, um assassino frio e cruel, e pior, que mata por prazer. Enquanto Cabeleira, Marreco e Alicate imobilizaram os funcionários do Motel, prendendo e amarrando-os num alambrado e em cadeiras, Dadinho fuzilou-os sumariamente, como um *serial killer*. Neste aspecto Meirelles não teve dúvida em logo definir a ruindade

¹¹⁶ Se quisermos encontrar um parâmetro ou exemplo para a construção de uma criminalidade relacional esta seria a de Mané Galinha, que no filme foi humilhado, teve o avô e o irmão assassinados, além da namorada estuprada. Todos crimes praticados por Zé Pequeno.

¹¹⁷ MANTOVANI, Bráulio; MEIRELLES, Fernando; MÜLLER, Ana Luiza. *Cidade de Deus – O Roteiro do filme*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003, p. 85

do personagem a partir de sua primeira performance¹¹⁸. Enquanto Lins propôs um julgamento *histórico* para o personagem, invitando a consensualidade do leitor¹¹⁹, Meirelles partiu para a sentença sumária. Desta forma, é *potencial* a malignidade do personagem no filme, por que aponta para um *crescimento*, não só biológico, do menor, Dadinho, para o maior, Zé Pequeno, mas para uma expectativa de progressão narrativa extremamente cruel e negativa. No caso de Lins, o movimento dá-se ao contrário: ao invés de se tornar um *vetor positivo* dentro do filme, que aponta para um *final*, o *julgamento* de Zé Pequeno é um convite à reflexão, mesmo duvidando da impossibilidade de uma *reavaliação ética* do personagem. Tanto no filme, como no livro, a *disjunção criminosa* entre o Trio Ternura e Dadinho torna-se evidente neste momento do assalto ao Motel. Além da violência e dos assassinatos, Cabeleira, Marreco e Alicate praticaram o assalto com a intenção de obter ganho financeiro. Para tanto, priorizaram o assalto em si, roubando os valores do caixa e dos frequentadores do Motel. As ordens de Cabeleira, como o chefe, deixam claro que a intenção era de *não matar*, mantendo com o personagem literário o mesmo *modus operandi*. Esta prática irá se opor frontalmente à de Dadinho, em que o assalto ao Motel torna-se *um fim*, a oportunidade de colocar em prática os seus desejos homicidas. O que parece diferir numa e noutra construção narrativa quando se fala do crime é que para Lins o crime é uma escola, é um aprendizado. As relações dos bandidos, primeiro com os assaltos e depois com o tráfico, são relações históricas, em que existe uma interação e um aprendizado, ou seja, um refinamento das relações que dão ou não certo, que podem ser empreendidas por um outro, ou seja, uma escola que privilegia as relações relevantes. Para Meirelles, os bandidos não conseguem ter este olhar reflexivo sobre as suas condutas e tampouco dos outros. Isso vai limitar o universo das relações às

¹¹⁸ Esta foi a sua *primeira* performance como assassino. Dadinho já demonstrara, algumas sequências antes, o seu caráter sádico quando chutou, repetidas vezes e com um largo sorriso no rosto, o motorista do caminhão de gás, estendido no chão.

¹¹⁹ Como vimos na análise do livro, esta assertiva sobre o personagem se encontra no final do volume.

relações em si, que se bastam. Como um círculo vicioso, os bandidos do filme não *evoluem* como bandidos, porque estão a todo momento *agindo* como tais. E essa ação esgota-se por si, porque em poucos minutos, serão convocados a desempenharem o mesmo papel novamente, e assim, conseqüentemente, perpetuando um aqui-e-agora infinito. Um mundo que, pela extrema recursividade, se torna irônico e absurdo. É o caso de Berenice que tentou fugir da Cidade de Deus com Cabeleira, mas *volta* como a mulher de Pereira, um traficante.

Entretanto, não podemos deixar de destacar que a envergadura da malignidade de Zé Pequeno também foi potencializada por um aliado poderoso, desempenhado pelos rituais afro-brasileiros, e especificamente, pela proteção do *Exu*:

TERREIRO DE UMBANDA – NOITE. Cerimônia de umbanda. Dadinho, acompanhado por Bené, consulta o Exu. EXU – Suncê fala nada, que já sei o que suncê quer, Suncê quer poder. Suncê tá certo menino. Deixa eu dar o que vai dar poder pra suncê. Ó, ó, e pra mudar a sorte de suncê, eu vou te dar o meu protetor, menino. Mas suncê não pode furunfar com a guia... Porque senão suncê vai morrer. O menino não chama mais Dadinho... o menino se chama Zé Pequeno, Zé Pequeno vai crescer... Suncê vai com eu, que eu vai com vos suncê, Zé Pequeno.¹²⁰

No texto literário, a proteção é recebida do Exu Tranca Rua do Cruzeiro das Almas:

- Eu sou o Diabo, moleco! Eu sou o Diabo! Se quiser eu te tiro desse buraco, esse, boto suncê num lugar formosado, esse, mas, se tu querer se fuder comigo, vamo lá. Eu te dou proteção de balador de atirador, esse, te tiro das garras de butina preta, esse, boto zimbrador no teu bolso e mostro os inimigado, esse. Não é isso que suncê vem aqui me pedir? Então... mas não tenta ser mais esperto do que eu, não, que te fodo, infio um tronco de figueira no teu cu, esse... Te boto num terno de madeira, esse! Só quero uma garrafa de

¹²⁰ MANTOVANI, Bráulio; MEIRELLES, Fernando; MÜLLER, Ana Luiza. *Cidade de Deus – O Roteiro do filme*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003 p. 88. Obs.: 1. O roteiro do filme traz a descrição de um “TERREIRO DE UMBANDA”, mas o que vemos é uma parte de um cemitério e a presença isolada do Exu, descaracterizando o termo “cerimônia de umbanda” que se configura como uma *reunião de pessoas*. Na verdade, a cena se aproxima mais a um ritual isolado de origem afro-brasileira. 2. Diferente do que trás o roteiro, o termo “furunfar” foi dito no filme duas vezes: “Suncê não pode furunfar com a guia, porque se o menino furunfar com a guia, suncê vai morrer”.

marafó e um toco, esse... Dadinho arriscou fala, mas seu Tranca Rua do Cruzeiro das Almas continuou: - Não precisa falador, esse, não, pensa no que tu quer.

Em ambas as obras, o bandido procura uma *proteção*, ou seja, um poder que faça com que o seu desempenho criminoso o torne imune às balas dos inimigos. Mas, são contratos, ou pactos, *distintos*: enquanto no livro houve um contrato mais *aberto e solto* entre o personagem e o Exu, em que fica estabelecida para a proteção uma contrapartida como “uma garrafa de marafó e um toco”, além de uma ameaça “mas não tenta ser mais esperto do que eu, não, que te fodo, infio um tronco de figueira no teu cu”; no filme, o contrato é *fechado*. Além de haver um objeto físico, a *guia*, há uma condição restritiva: “Mas você não pode **furunfar**¹²¹ com a guia...” (grifo meu). A guia, uma espécie de colar com um pingente, passa a ser utilizada constantemente pelo personagem, o que fica notável pela utilização de trajes colados ao corpo, e em contraplanos quando aparece o colar na parte anterior do pescoço. Estes dois tipos de contrato, no entanto, vão resultar em caminhos narrativos divergentes entre o filme e o livro, mesmo sabendo-se que, no final, ocorra a morte de Zé Pequeno em ambas as obras. Enquanto Zé Pequeno, no romance, não demonstra ter cometido qualquer tipo de infração contratual, ou de desrespeitar as instruções do Exu; no filme, o personagem comete uma *quebra de contrato* quando estupra a namorada de Mané Galinha, ou seja, pratica sexo enquanto vestia a guia¹²². Entretanto, não existe textualmente esta situação, ou, não há um explicitamento de que a morte de Zé Pequeno foi determinada pela sua falta para com o Exu. Mas, esta instância se torna uma forte possibilidade de interpretação pela conjuntura de todos os eventos mostrados aqui. Desta forma, Meirelles, mesmo insinuando, constrói no filme um sistema ritual de causa-e-efeito, que

¹²¹ *Furunfar*, segundo o uso popular do termo tem a significação de “Fazer sexo, transar, copular.” *Dicionário Informal*. Disponível em: <http://www.dicionarioinformal.com.br/buscar.php?palavra=furunfar&x=34&y=16>. Acesso em: 04 de janeiro de 2010.

¹²² Durante o estupro, surge em close a imagem da guia, mostrando as pedras do colar, pretas e vermelhas.

reproduz, como uma profecia *macbethiana*, os resultados dos maus agouros e das maldições. Lins trata o tema de forma ambígua; de um lado, um posicionamento *isento* do narrador quando relata o caso da Cearense e do Peixeiro, em que a proteção pretendida não se concretizou. De outro, beirando o desdém, faz paródia da figura do Exu, na cena em que Zé Pequeno procura proteção.¹²³ Em outra situação, que se aproxima do filme em termos de mostrar o poder *diabólico*¹²⁴ dos rituais de proteção, é o caso de Marreco que, em sonho, fez um pacto com o demônio¹²⁵, mas encontra a morte quando descumpre a determinação de cometer um assassinato toda segunda-feira. De todo modo, a representação do mal que caracteriza estes personagens é codificada também pelo papel relacional que desempenha com as suas entidades rituais. Os pactos empreendidos garantem, ou levam os personagens a *acreditar* em um desempenho *sobre-humano*, além das limitações do mundo cotidiano. O Zé Pequeno cinematográfico parece estar munido de uma couraça, uma armadura que protege o seu corpo das balas dos inimigos. É o que se conhece por *fechar o corpo*. No livro, este aspecto é convergente, mas é atenuado com o surgimento de Mané Galinha, que mostrou o mesmo poder, mas agindo como um justiceiro, que se coloca ao lado do bem, como vimos na análise do livro.

¹²³ Em dois momentos, o narrador repete a fala de Exu, como uma paródia: “Com Exu não se brinca. Exu não é de brincadeira, cantava seu Tranca Rua do Cruzeiro das Almas, pulando com um só pé. Dadinho, em silêncio, escutou a cantoria a que o próprio Exu dava início e que os fiéis acompanhavam. (...) Sentia a força do **Exu, que não brinca porque não é de brincadeira**, apoderar-se de toda a razão que lhe era permitida. (...) Dadinho, ali parado, caminhava pela luz e pelas trevas, pelo centro e pelos cantos, por cima e por baixo, por dentro e por fora, reto e sinuoso, pela mentira e verdade das coisas. Poderia optar pelo mundo em que desejaria estar, era só escolher em que raia queria correr, qual o jogo que queria jogar, sairia daquele buraco ou cavaria sempre mais; em qualquer jogo seria vencedor na proteção do **Exu, que não brinca porque não é de brincadeira**. (LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 207).

¹²⁴ Muitas vezes o Exu se autodenomina como o Diabo.

¹²⁵ Marreco queria arrumar bastante dinheiro para oferecer uma feijoada aos amigos; uma feijoada da melhor qualidade no dia da final do campeonato carioca de futebol. (...) Queria reaproximar-se dos amigos, pois se afastara deles desde que fizera **pacto com o Diabo**. Não precisava de parceiros para assaltar, porém sabia que eram seus amigos de verdade, se bem que da próxima vez que algum deles tentasse impedi-lo de mandar uma alma para o coisa-ruim seria duro, demonstraria que poderia haver arengação **Sua obrigação era enviar uma alma toda segunda-feira para os quintos dos infernos**. (LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 145).

3.2 MUDANÇA DE PARADIGMA

PONTO DE VISTA DE BENÉ: Vemos bandidos bem-vestidos e usando correntes e relógios de ouro. Entre eles, destaque para Sandro Cenoura e Neguinho. DADINHO (OFF) - Quem são os caras mais chinfrudos do pedaço? Voltamos para os dois. Enquanto Dadinho fala, close nas pessoas que ele descreve. BENÉ – Tem uma galera. DADINHO – Olha só o Jerry Adriane como é que é... olha o Chevete, o cordãozinho de ouro, só roupão. Olha o Pereira. Olha a mulher que está ao lado dele. BENÉ – Berenice. Foi mulher do meu irmão. DADINHO – Ó o Corcel dele. E olha o Neguinho, só anda de ouro. Olha o Cenoura, olha o carro do Cenoura, Bené. Eles são tudo traficante, meu irmão. BENÉ – Eles estão com dinheiro pra caralho.¹²⁶

No trecho acima, Zé Pequeno, abraçado ao amigo Bené, faz um levantamento do *outro lado* do mundo do crime, o mundo dos *efeitos*, ou mais precisamente, dos resultados financeiros do tráfico de drogas. O destinatário do discurso é Bené, que se impressiona com os detalhes apontados por Zé Pequeno. É uma cena muito *relacional*, ou seja, Zé Pequeno não fala sobre alguma *publicação* de estatísticas e outros resultados econômicos do narcotráfico, de alguma coisa como: “disseram que o que dá dinheiro é o narcotráfico”, mas fala sobre o seu mundo como ele o conhece. E como um conhecedor, com *toques relevantes*, distingue pontualmente os sinais que revelam o *patrimônio* dos traficantes: carros, jóias de ouro e roupas de grife. De forma *relevante*, porque Zé Pequeno responde, como diz Maruyama, à pergunta: “Como posso me tornar rico como esses bandidos? A resposta vem na sequência: “DADINHO – O negócio é a gente começar a vender pó. BENÉ – Mas aí a gente tem que ter dinheiro. DADINHO – Nada, Bené. A gente mata esses otários e fica com a boca deles. BENÉ – Então a gente começa quando? DADINHO – Agora. Como diz Maruyama, “a maior parte da informação relevante é situacional, aplicável a casos individuais específicos e apenas num momento específico. É

¹²⁶ MANTOVANI, Bráulio, MEIRELLES, Fernando, MÜLLER, Anna L. *Cidade de Deus, o Roteiro do Filme*. Rio de Janeiro: Objetiva, p. 87.

imediatamente necessária para a ação.”¹²⁷ Esta cena pode ser descrita como um *raro momento de reflexão*¹²⁸ do personagem Zé Pequeno sobre o mundo que o cerca, sobre a mudança de paradigma que fez com que se visse perdendo terreno para os rivais com a prática dos assaltos. Mas, não podemos desconsiderar que é o calor do momento, a inveja e o oportunismo em cobiçar o patrimônio alheio que se não *determinam, provocam* as suas decisões. Este é também um momento de destaque do personagem: enquanto os outros estão desfrutando, usufruindo os ganhos do crime, Zé Pequeno está trabalhando, em sua insaciável escalada em dominar e desejar ter tudo para si, ou seja, em sua incansável atividade *full-time*.¹²⁹

Estas questões, que envolvem a virada paradigmática do *modus vivendi*, dos assaltos ao narcotráfico, são abordadas no livro de forma extensa. O tráfico se iniciou como atividade amadorística por Bastiana, *a velha Bá*, na década de 60, e de forma mais organizada por Cunha e Damião:

Damião comandava o tráfico junto com Cunha naquela área de Cidade de Deus. Alternavam-se nas vendas, mas iam buscar a mercadoria, endolavam e faziam a administração do movimento juntos. Os outros bichos-soltos dos Apês não tinham nenhum envolvimento com o tráfico. Raras eram as ocasiões em que ajudavam nas vendas ou na endolação. Cunha convenceu Damião a parar com os assaltos e iniciar-se no tráfico argumentando sobre os riscos reduzidos do negócio e o crescimento fabuloso do número de viciados. - Tá todo dia no jornal, só cego é que não vê! Quem tá ganhando dinheiro é dono de bordel, cantor de rock e traficante, meu cumpádi!¹³⁰

Depois da morte de Cunha e da fuga de Damião, o tráfico ficou nas mãos de Miguelão que repartiu seus domínios com Sergio Dezenove, o Grande, morto em tiroteio e que foi sucedido por Napoleão e Chinelo Virado. Zé Pequeno, como grande planejador e farejador de negócios, estava atento ao crescimento

¹²⁷ MARUYAMA, Magoroh, in EPSTEIN, Isaac. *Cibernética e Comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1973, p. 163.

¹²⁸ O que poderia contradizer o exposto logo acima, mas a *reflexão* aqui analisada relaciona-se mais à questão do *aplicável* nas palavras de Maruyama, ou seja, de um duplo encaixe, de um lado a situação de perda de ganhos dos bandidos e de outro a solução por meio da violência.

¹²⁹ Fazendo justiça ao personagem do filme, em um raro momento de descontração, Zé Pequeno e Bené estão dirigindo, felizes, suas motonetas. Mas, logo Pequeno se desequilibra numa curva e cai.

¹³⁰ LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 124

do narcotráfico:

Os assaltos, na Barra e em Jacarepaguá, rendiam a Dadinho dinheiro suficiente para levar uma vida desregrada, com a qual ele se acostumara. Mas Napoleão e Chinelo Virado esbanjavam muito mais dinheiro do que ele: as festas, os doces oferecidos por ocasião da festa de São Cosme e São Damião e o dinheiro dado para o bloco Coroado desfilar pela primeira vez no quinto grupo o machucavam. Via que Lá em Cima os traficantes vendiam drogas como se vendessem balas para criança, davam festas de dois a três dias para quem quisesse participar e não faziam quase nada, nem saíam do conjunto, nem ficavam na boca, já que tinham matutos para trazer e vapores para vender a droga. No entanto, mesmo sendo ele o homem planejador de grandes assaltos, o homem que escoltava o lugar para saber a hora certa de fazer o serviço e que por isso levava dinheiro a mais nas divisões, homem que saía sozinho para voltar com objetos de valor das casas que surrupiava, não tinha o suficiente para ser, além de temido, o mais rico. Notava que o número de maconheiros multiplicava-se a cada dia. O que é que estava esperando então para tomar a boca do Napoleão e a do Chinelo Virado? O que esperava para tomar conta dos Apês, já que ali era a sua área? Pois, se desse uma idéia maneira aos parceiros que assaltavam com ele, teria apoio imediato. Pensou em tomar a boca de Napoleão quando soube que Grande havia morrido em troca de tiro com policiais no morro do Juramento, mas teve a feliz prudência de poupá-lo, enquanto esperava o momento certo para convencer seus amigos.¹³¹

Este trecho exemplifica o tratamento dado no livro ao narcotráfico, que é exposto de forma extensa e explicativa, como a resolução de um teorema ou de uma equação matemática. Em primeiro lugar, o quadro geral de ganhos, decididamente favorável ao narcotráfico. Em segundo, a inveja do personagem que se considerava um “planejador de grandes assaltos”, mas que percebia que o comércio de drogas, que nada tinha de grandioso, fazia com que os traficantes esbanjassem “muito mais dinheiro do que ele”. No final, o questionamento de ordem existencial que sobrevém também no filme: “O que estava esperando então para tomar a boca do Napoleão e a do Chinelo Virado? O que esperava para tomar conta dos Apês, já que ali era a sua área? A resposta, no livro, veio algumas cenas depois quando Zé Pequeno elimina Cesar Veneno, dois traficantes e seus amigos, e começa a reviravolta que vai torná-lo um dos maiores traficantes do Rio de Janeiro. Mas, na análise destes trechos, o que nos

¹³¹ LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 209.

interessa é distinguir como o narrador constrói o universo do crime em cada obra. No romance, como vimos, a performance dos personagens é sempre cercada de um engendramento, de um plano e de uma *aplicação* deste plano, caracterizando-se como informações do universo classificador. Enquanto que o narrador fílmico constrói sempre um mundo fundado no momento, nas relações espontâneas e casuais, trabalhando no universo das informações relacionais. Nestes recortes, em ambos os momentos do livro e do filme, o que se procura responder são perguntas de ordem relevante, ou seja, que apontam para uma saída existencial dos personagens. Talvez, a função da *voz off* de Busca-Pé incorpore esta perspectiva no filme, já que é uma voz muitas vezes reflexiva, que não só descreve mas comenta.

3.3 O FICCIONAL E O DOCUMENTAL

O filme *Cidade de Deus* abre com um *clipe* em que o bando de Zé Pequeno se prepara para um encontro gastronômico-musical, tendo como prato principal uma *galinhada*. Mas uma das galinhas foge e Zé Pequeno e o bando batem em seu encalço. Paralelamente, durante a perseguição à galinha, surgem os personagens Barbantinho e Busca-Pé que acabam se envolvendo entre o bando de Zé Pequeno e a polícia. É no meio desta confusão que surge a *voz em off* do personagem que revelará durante o filme um *outro* narrador que se soma e também se destaca na diegese cinematográfica. A voz *em off* de Busca-Pé instaura uma série de relacionamentos com a narrativa fílmica que vão desde o comentário solto, até a simulação de *direção*¹³²: “Uma fotografia podia mudar a minha vida, mas na Cidade de Deus, se correr o bicho pega... e se ficar o bicho

¹³² O personagem *simula*, através de efeitos de edição, este poder de interagir na narrativa, *como um diretor cinematográfico*, mas sabemos que a performance do personagem, como todo o resto, está inserida e editada no material fílmico, ou seja, foi mais uma das escolhas e atribuições do diretor.

come. E sempre foi assim...” Neste momento um efeito de giro em 360 graus e fusão faz a transposição de tempo, do *jovem* para o *garoto* Busca-Pé, que está na posição de goleiro durante uma partida de futebol, no ano de 1960. Em seguida chegam Bené e Dadinho, que se dirige a Busca-Pé: “Como é que é teu nome, rapaz?” A imagem de Busca-Pé congela enquanto a voz em *off* volta-se ao espectador: “Desculpa aí. Esqueci de me apresentar.” Desta forma o personagem instaura um diálogo virtual com o espectador, além de simular o compartilhamento da marcha da ação. A voz em *off* de Busca-Pé vai destoar do domínio da *transparência* do discurso cinematográfico, ou da *instância narrativa “real”*, como lhe nomina Marc Vernet¹³³, quando se posiciona, dentro do universo narrativo, como um *outro*, marcando não só o tom de ficcionalidade, *do contador de histórias*, mas de desconstrução do polo documental, como veremos, recursivamente, como uma capacidade de chamar a atenção do espectador para o universo ficcional que se constrói à sua frente. Simultaneamente, a força das imagens *transparentes*, com a potência e verossimilhança do *real*, vai compor um jogo do ser e não ser, de proposição da reflexão sobre a própria incapacidade do ser humano em distinguir o verdadeiro do falso; ou dos recursos tecnológicos de elaboração de imagens e sons que transportam o espectador para um mundo que sabemos virtual, mas carregado de *realidade*. A função da voz-*off* de Busca-Pé é mediática no sentido de romper o discurso de mão única do filme clássico, para propor um discurso dialógico e persistente com o espectador. Esta desconstrução interfere na narrativa fundamental e insistentemente diz “isto é uma ficção”, mas, como a outra face da mesma moeda, apresenta essa ficção como *uma realidade*:

BUSCA-PÉ (Voz off) Entre um tiro e outro, Dadinho cresceu. Quando fez 18

¹³³ A *instância narrativa “real”* “é o que, em geral, permanece *fora de quadro* (...) no filme narrativo clássico. Nesse tipo de filme, de fato, ela tende a apagar ao máximo (sem jamais conseguir totalmente), na imagem e na trilha sonora, qualquer marca de sua existência: ela só é detectável como princípio de organização”. AUMONT, Jacques; BERGALA, Alain, MICHEL, Marie e VERNET, Marc. *A estética do filme*. São Paulo: Papirus, 1995, p. 112. Já a *instância narrativa “fictícia”* é interna à história e é explicitadamente assumida por um ou vários personagens.” *Idem, ibidem*, p. 112.

anos, Dadinho já era o bandido mais respeitado da Cidade de Deus... e um dos assaltantes mais procurados no Rio de Janeiro.¹³⁴

Em outras passagens, entretanto, a intervenção é cômica ou irônica, funcionando como um contraponto a esse *domínio da realidade*, como na passagem, logo após o assalto ao Motel, em que o Trio Ternura se desfaz, e cada um de seus integrantes segue seu próprio caminho. Busca-Pé resume metafóricamente este momento, em *voz off*: “O destino entregou Alicate nas mãos de Deus... O destino do Cabeleira ficou nas mãos de Berenice... E o destino do Marreco ficou na mão do meu pai.”¹³⁵

Desta forma, com o desempenho de Busca-Pé como narrador, o filme encontra uma conjunção com o literário no sentido de compartilhar as nuances comportamentais do narrador, transpondo para o fílmico o universo de informações relacionais do livro. O que destaca Busca-Pé como narrador fílmico é a multiplicidade de perspectivas que incorpora, ao se posicionar desde o centro do espaço fílmico até a sua periferia. É o caso de duas intervenções em que só *insinua*, mas não *conta* a história: “O Paraíba é o outro cara que ficou famoso na Cidade de Deus, mas ainda não é a hora de contar a história dele.”¹³⁶ E, “Ainda não é hora de contar a história do Mané Galinha.”¹³⁷ Só um observador privilegiado, que tem uma visão do todo, do filme em toda a sua extensão, poderia fazer esta asserção. Ou alguém que o diretor dotasse desta capacidade. Como ilustração, em outro trecho, é a sua *voz em off* que vai costurar as imagens, como “o institucional da boca”¹³⁸, em que Busca-Pé, etapa por etapa, elabora um organograma das relações que compõem o negócio do tráfico realizado na favela:

¹³⁴ MANTOVANI, Bráulio, MEIRELLES, Fernando e MÜLLER, Anna Luiza. *Cidade de Deus, o roteiro do filme*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003, p. 85

¹³⁵ *Idem, ibidem*, p. 48. As imagens desta sequência mostram: Alicate *escapando* da polícia e de uma bala perdida; Cabeleira, por uma porta semi-aberta, olha para Berenice que dorme; e Marreco sendo esbofeteado pelo pai.

¹³⁶ *Idem, ibidem*, p. 39. A imagem mostra Paraíba ligando para a polícia, depois da colisão do carro de Cabeleira e seu bando em fuga.

¹³⁷ *Idem, ibidem*, p. 123. As imagens mostram Busca-Pé e Barbantinho, que, dentro do ônibus, conversam com o cobrador, Mané Galinha.

¹³⁸ O roteiro, supra-citado, denomina “o institucional da boca” a sequência em que Busca-Pé, como um locutor de filmes institucionais, expõe as entranhas do negócio do tráfico.

Vender droga é um negócio como qualquer outro. O fornecedor entrega o peso e no cafofo é feita a endolação. O trabalho de endolação é a linha de montagem do tráfico. Tão chato como apertar parafuso. (...) A maconha é embalada num pacotinho chamado “dóla”... a cocaína é embalada em papelotes. E depois em trouxinhas de dez ou pacotinhos de cem. (...) O tráfico tem até plano de carreira... os garotos menores começam a trabalhar como aviãozinho. Recebem uma boa grana para levar e trazer refrigerante... recado, esse tipo de coisa. Depois eles passam pra olheiro. (...) Quando a polícia aparece, a pipa desce do céu... e todo mundo sai saindo. (...) De olheiro o cara passa para vapor. Pintou sujeira, o vapor tem que evaporar rapidinho. (...) Soldado é um cargo mais responsa. Se o cara for bom de conta... pode virar gerente da boca. O braço direito do patrão. A polícia também faz sua parte. Recebe o dela e não perturba. Como o Zé Pequeno não deixava nenhum inimigo vivo, na Cidade de Deus não tinha tiroteiro, não tinha arengação.¹³⁹

As imagens desta sequência *ilustram* a locução, como um clipe, o que a edição sobre o roteiro do filme¹⁴⁰ denominou *cena clipada*. Meirelles procurou um tom de locução isento, ou seja, o tom de voz que poderia ser aplicado na descrição de qualquer tipo de produto ou atividade, como uma paródia de um documentário sobre uma linha de produção industrial, como Busca-Pé sugere. Mas, o estado de *confusão* e *jogo*, entre estes dois domínios, do ficcional e documental, alcança a sua culminância no final do filme de Meirelles. O jogo, que se iniciou, como vimos, nas intervenções de Busca-Pé, evolui com as intervenções da mídia: um trecho do “Jornal Nacional” mostra uma entrevista do *personagem* Mané Galinha:

ARQUIVO – JORNAL NACIONAL. Imagem de arquivo do Jornal Nacional da época: Sérgio Chapelin, 30 anos mais moço, fala da guerra e anuncia a prisão de Mané Galinha. Busca-Pé está deitado em casa e assiste à matéria na TV. SÉRGIO CHAPELIN – Foi preso o chefe de uma das quadrilhas que estão brigando na Cidade de Deus. Manuel Machado, o Mané Galinha, está num hospital desde que foi baleado pela turma do Zé Pequeno. Ele falou ao repórter Lamartine Ferreira. DIANTE DO HOSPITAL – PELA TV. Recriação da entrevista de Galinha para o Jornal Nacional, com o mesmo texto, o mesmo enquadramento e a mesma textura de imagem. O repórter LAMARTINE faz a entrevista fora de quadro.¹⁴¹

¹³⁹ MANTOVANI, Bráulio, MEIRELLES, Fernando e MÜLLER, Anna Luiza. *Cidade de Deus, o roteiro do filme*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003, p. 94.

¹⁴⁰ *Idem, ibidem*, p. 93.

¹⁴¹ *Idem, ibidem*, p. 168.

Diante deste depoimento, somos levados, como espectadores do filme, a *confundir* o *personagem* com o *ser empírico*, de carne e osso, que realmente foi quem deu a entrevista na época. Este jogo continua no final, depois da apresentação dos atores, quando surge a entrevista *real* de Mané Galinha ao “Jornal Nacional”. Entretanto, entre a cena final e os atores, surgem os caracteres “BASEADO EM HISTÓRIAS REAIS”. Desta forma, a *fusão* entre os domínios ficcional e documental, do livro, transfere-se para o filme.

Fazendo uma ponte estética com o livro, Meirelles constrói em *Cidade de Deus* um discurso *polifônico*, como definiu Bakhtin, em que diversas vozes compõem o universo narrativo. Busca-Pé se desmembra narrativamente em três instâncias, a primeira como *personagem*, que com sua atuação *narra* parte da história¹⁴²; a segunda como narrador-personagem que intervém na narrativa através da *voz em off*; a terceira, como um fotógrafo que com sua câmera *congela e captura* cenas do cotidiano da favela, reconfigurando estas imagens ao se *destacarem* da narrativa, exigindo um novo olhar do espectador, como as fotos *congeladas* dos *cocotas* na praia, ou a foto do cadáver baleado de Zé Pequeno que se *refunde* em notícia de jornal. A prática de fotografar ganha no filme novas perspectivas, intocadas no livro, e já nos primeiros momentos de aparição do personagem¹⁴³:

BUSCA-PÉ: “Se essa foto ficar boa, cara, vou conseguir emprego no jornal.”

BARBANTINHO: “Tu acha mesmo, Busca-Pé?”

BUSCA-PÉ: Ah, tem que arriscar, cara.

BARBANTINHO: “Tu tá arriscando tua vida por causa de foto, hein? Sai dessa.

BUSCA-PÉ: Tu acha que eu gosto realmente de ficar cara a cara com aquele bandido filho da puta?¹⁴⁴

Em primeiro lugar, *aquele bandido filho da puta* é Zé Pequeno, como veremos nas próximas sequências. Colocado desta forma, logo na abertura do filme, configura uma informação *classificadora*, nos moldes de Maruyama, ou

¹⁴² A parte da história a que me refiro é toda a construção diegética desencadeada pelo personagem como *ator* de seu papel: em sua ação e em seus diálogos e comentários.

¹⁴³ O personagem literário só vai se realizar profissionalmente no final da obra, quando o narrador faz um sumário do destino de alguns personagens.

¹⁴⁴ MANTOVANI, Bráulio, MEIRELLES, Fernando, MÜLLER, Anna L. *Cidade de Deus, o Roteiro do Filme*. Rio de Janeiro: Objetiva, p. 17.

seja, não dispomos, como espectadores, neste momento do filme, de outras fontes ou relações para argumentar, concordar ou discordar do personagem. Ao contrário do livro, em que o narrador categoriza a malignidade de Zé Pequeno a algumas páginas do final, ou seja, compartilhando com o leitor a caracterização do personagem baseado na história de suas ações, Meirelles, logo no início do filme, já define quem são os bons e os maus. Mas, a postura de Busca-Pé, em relação ao crime, é *relacional*. O personagem, ao contrário do que ocorre no livro, tem *relações* com o universo criminoso, precisa dele para conseguir uma boa foto e o emprego no jornal. O Busca-Pé literário conhece o crime de forma *mais* classificadora, através de outros e de outras situações, como os corpos descendo o rio, e/ou os comentários sobre a matança perpetrada por Zé Pequeno. É claro que o personagem também tem uma *relação* com o crime quando, em dois momentos, como vimos na análise do livro, demonstra primeiro tristeza e depois resignação quando observa os corpos descendo o rio.

Estas instâncias ou vozes narrativas, como vimos, estão inseridas no discurso planejado, produzido, dirigido e editado pelo diretor e sua equipe, ou seja, a voz *em off* de Busca-Pé que se amalgama às outras instâncias de narração e dá o tom à cena, como a voz do narrador literário dá o tom de uma passagem mais emocional e autobiográfica, assim como os tons de informalidade e improvisação que se tornam elementos dominantes no universo imaginário construído pelo diretor: um cotidiano caótico e imprevisível do qual, *sedutoramente*, somos, como observadores, convocados a participar. Enquanto o discurso de Lins é cercado de matizes mais-ou-menos participativas do narrador, afastando-se e aproximando-se do universo narrado, Meirelles funde as instâncias narrativas na ação direta e, aristotelicamente, entrega o domínio narrativo à tensão, ao binômio terror/piedade, que gera, em sua interação complementar, a viva participação do espectador. É também um convite ao verossímil, à construção de uma realidade que se investe de um poder *documental*.

O outro lado dessa força de realidade, que encontra paralelo no texto literário, tem, entretanto, *efeito dessensibilizador*, como vimos na análise do romance, na cena em que Barbantinho e Busca-Pé vêem os corpos descendo o rio. Durante as cenas violentas e criminosas, a questão que se coloca em relação às obras é *o que* foi mostrado e *como*. O narrador literário não poupou, ao contrário, investiu com extremo detalhismo na descrição de cenas carregadas de violência e até bárbarie, como vimos na cena da mutilação do bebê. O estupro da noiva de Mané Galinha também não foi poupado de detalhes. Se Lins caracterizou um narrador *frio* e *distante* diante destas cenas, Meirelles procurou *atenuar*, desfocando as imagens, posicionando a câmera em um ponto afastado ou simplesmente, decidindo *não mostrar*. Esse não-mostrar muitas vezes não representa a *supressão* da cena, como analisa Maria Rita Kehl:

Em Cidade de Deus, (...) a maioria dos assassinatos ficam fora do quadro. Mas não é preciso ver corpos mutilados para presenciar o horror. O medo estampado no rosto dos personagens, a crueldade sem limites do Zé Pequeno – que em poucos minutos somos levados a odiar – o choro desesperado da criança condenada a levar um tiro, a pulsação mais que nervosa, aterrorizada, do filme – um filme em fuga acelerada, magistralmente tenso – incluem o espectador na violência que pretende demonstrar.¹⁴⁵

Esta capacidade do filme de insinuar faz com que tenhamos uma relação imaginária com estes momentos de violência, ou seja, é o espectador que *mentalmente preenche* estes vazios, assim como no texto literário é o leitor que dá sentido às palavras. Esse insinuar também implica na *relação dos personagens com o espectador*. O resultado disso é demonstrado em uma das sequências mais *relevantes* de *Cidade de Deus* que mostra o *crescimento* criminoso de Dadinho. Marreco se aproxima de Dadinho e Bené que estão contando o dinheiro dos assaltos. Marreco tira o dinheiro de Bené e sai, mas Dadinho lhe oferece a arma que fora de Cabeleira, e ele volta. Dadinho atira e em seguida descarrega a arma no bandido. “FUSÕES sucessivas mostram

¹⁴⁵ KEHL, Maria Rita. *Imagens da violência e violência das imagens*. Página na internet, Artigos e Ensaaios, 2004. <http://www.mariaritakehl.psc.br/conteudo.php?id=5>. Acesso em: 05 de julho de 2010.

Dadinho, na mesma posição, atirando e rindo, ficando MAIS VELHO, até chegar aos dezoito anos.”¹⁴⁶ Em toda essa sucessão de imagens, o personagem atira para as laterais, fora do ponto de vista do espectador, que se encontra no centro. A exceção é da última cena em que o personagem atira *em direção ao espectador*. O que se extrai desta sequência é que a ação homicida do personagem torna-se indiscriminada, já não conhecemos *quem* Dadinho mata, como acontece no Motel, com a identificação dos funcionários e os clientes, ou seja, *eles, os outros*. A partir deste momento, nós, como espectadores, também somos *eles*. Transformamo-nos em alvo do personagem. Desta forma, aquilo que tratávamos como um universo classificador, que se mantém a certa distância, passa a nos envolver, já que estamos no *centro* das atenções.

Quando não se insinua, mas se *mostra*, nada pode ser mais impactante e potencialmente destrutivo que o poder das imagens¹⁴⁷. Portanto, houve uma preocupação no filme em se *dosar* esse poder, com o efeito de *desfocar* e *não mostrar*. Um exemplo é a cena da morte de um dos garotos da “caixa-baixa” por Filé com Fritas. Nesta cena, Zé Pequeno e o seu bando encurralam dois dos garotos que estavam praticando assaltos na favela. Em seguida, entrega a sua pistola à Filé com Fritas:

Aí, Filé com Fritas... quero ver se tu é do conceito agora. Escolhe um dos dois, e senta o dedo nele. Os bandidos fazem uma espécie de torcida para animar o garoto, que depois de alguma hesitação DISPARA seguidamente em um dos bandidinhos. Sobra Rafael. BANDIDO – Valeu, Filé. TUBA – Beleza. ZÉ PEQUENO – Aí, entrou pro conceito da galera.¹⁴⁸

¹⁴⁶ MANTOVANI, Bráulio, MEIRELLES, Fernando, MÜLLER, Anna L. *Cidade de Deus, o Roteiro do Filme*. Rio de Janeiro: Objetiva, p. 85.

¹⁴⁷ Estas questões, que escapam do escopo de nossa análise, não poderiam, entretanto, serem omitidas. É claro que além de uma construção estética, existe também no cinema uma questão social, ética e comercial na exibição de imagens. Uma coisa é descrever uma cena de estupro com palavras e outra é mostrar a mesma cena com atores de carne e osso encarnando os personagens. Portanto, estas questões influiriam, além da recepção, na comercialização da obra, com exigências restritivas de exibição.

¹⁴⁸ MANTOVANI, Bráulio, MEIRELLES, Fernando, MÜLLER, Anna L. *Cidade de Deus, o Roteiro do Filme*. Rio de Janeiro: Objetiva, p. 115 Obs: na cena que consta do filme, Filé com Fritas dispara um único tiro.

Em contra-plano, vemos o corpo de Filé com Fritas, de costas, que encobre a figura do garoto. Com o disparo, vemos o rosto do garoto, morto, caindo no canto direito da tela. Em seguida, Zé Pequeno expulsa Rafael enquanto voltamos ao contra- plano anterior. Filé parece olhar para o garoto morto que agora está desfocado. No livro, a vítima desta cena é o próprio Filé com Fritas:

- Mata ele logo! - ordenou Camundongo Russo. - Não, se ele disser onde Galinha tá caindo, a gente deixa ele ir embora... - mentiu Biscoitinho. Vai tomar no cu, filho da puta... Eu não vou falar porra nenhuma. Pequeno se aproximou com Pinha. Biscoitinho, irado com a resposta de Filé com Fritas, mandou que ele se deitasse no chão. O menino disse que morreria em pé, porque sujeito homem morre é em pé. Somente uma lágrima escorreu-lhe pelo rosto liso. É assim que choram os sujeitos homens de pouca idade: apenas uma lágrima muda na hora da morte. Pinha deu-lhe uma coronhada e disse: - Não deita por bem, deita por mal. Fritas caiu desmaiado, Biscoitinho pediu o fuzil a Pequeno, colocou o cano dentro da boca do menino e disparou oito vezes, movimentando em círculo o cano do fuzil para ele nunca mais xingar a sua mãe. Depois Pinha esfaqueou seu corpo para ele também nunca mais deixar de obedecer ordem sua. O corpo do menino era somente um amontoado de sangue. Galinha mandou comprar velas. Ele mesmo as acendia ao redor dos corpos dos parceiros. A crise de nervos da mãe de Filé com Fritas tentando juntar sua cabeça distribuída pelo chão parecia um ataque epilético. Achava-se culpado daquela desgraça. Um pedaço da cabeça num lado da viela, um dos olhos solto, intato, como se estivesse olhando para ele, pequenos pedaços ensangüentados espalhados, e somente a parte de baixo do rosto presa ao pescoço.¹⁴⁹

Se a *aparência* da violência desta cena no romance é maior, já que foi construída com extremo detalhismo, no filme, estamos diante de um garoto matando outro da mesma faixa etária. Biscoitinho, o assassino literário, segundo o narrador, tinha 19 anos¹⁵⁰. Desta forma, Meirelles aponta, como fez no final do

¹⁴⁹ LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 418.

¹⁵⁰ Pequeno ia à frente da quadrilha silenciosa. Os mais velhos eram Cabelo Calmo e Madrugadão. Os dois com vinte anos. Pequeno apenas com dezenove, como Biscoitinho, Camundongo Russo e Tim. O restante da quadrilha não passava dos quinze anos, alguns tinham doze, como Mocotozinho, Pinha e Marcelinho Baião, outros em torno de dez e nove anos (LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 416).

filme, para a deteriorização e devastação social em *Cidade de Deus*, já que são as crianças que serão os herdeiros deste caos.

Por outro lado, *o plano do alto*, no filme, aproxima-se ao *distanciamento* do narrador, no livro. Estes crimes, que seriam tratados como exceções, como vimos na análise do romance, são configurados com enquadramentos *do alto* da cena¹⁵¹. A maioria dos assassinatos praticados por Zé Pequeno, na sequência em que parte para eliminar os traficantes concorrentes, é posicionada de cima, em uma perspectiva fora do campo de visão que praticamos no cotidiano. O mesmo aconteceu com a morte de Cabeleira: a câmera vem de um posicionamento superior de tal forma que não podemos ver, e não há indícios de alguma construção onde se pudesse apoiá-la, já que o entorno da cena era um campo aberto, em meio a casas térreas¹⁵². A “história da boca dos apês” também apresenta uma posição semelhante, em que a câmera parece estar no *fundo anterior* da cena, em um local que se *fundiria* com a parede de trás da moradia. O imobilismo do ponto de vista desta cena cria uma visão *subjetiva* do próprio apartamento, em sua fixidez em relação ao andamento do tempo representado pela ação dos personagens. Além disso, somos convidados, como espectadores, a acompanhar um processo histórico, com comentário em *off* de Busca-Pé que vai nos guiando, de forma relevante, pelos meandros do mundo do crime.

3.4 IMPROVISACÃO E OPORTUNISMO

O filme *Cidade de Deus* abre com um clipe¹⁵³ em que surge em destaque

¹⁵¹ Esta denominação se deve às relações entre *figura* e *fundo*, de origem *gestaltista*, ou seja, existe em relação aos personagens (figuras) um *fundo*, um estrato indefinido onde se pode posicionar um ponto de vista a uma certa distância daquilo que se vê. O resultado é um distanciamento, uma visão não-envolvente. A perspectiva do *fundo*, portanto, é determinada espacialmente de um ponto anterior às figuras, aos personagens.

¹⁵² O equipamento conhecido como *grua* é o mais utilizado para se conseguir estes enquadramentos.

¹⁵³ O *clipe* é uma combinação entre música e imagens em que não há diálogos ou locução. A música é o elemento dominante, não só em termos de produção, já que habitualmente pré-existe às imagens, mas também

um facão sendo afiado. Compondo um jogo de *claro/escuro*, o facão penetra na cena com seu brilho e som cortante e sai, ritmicamente, marcado por trilha instrumental com *backing vocal*. O *escuro* é composto da edição de *frames* em *fade out*¹⁵⁴. O facão, como veremos, será utilizado para a preparação de uma *galinhada*, como consta no livro: “E foram todos para a casa de Almeidinha, da rapaziada do conceito, que prometera preparar um belo almoço para Pequeno e sua turma”. Mas o filme não nos dá nenhuma informação sobre o que acontece. Através das imagens e sons, vai-se delineando a ocorrência de uma reunião ou um encontro gastronômico-musical: rostos e pés dançam enquanto mãos tocam cavaquinho e pandeiro. Os cortes que alternavam o facão com os *frames* em *fade out* mostram em seguida closes de galinhas sendo degoladas, depenadas, uma mão puxa as tripas e conjuntos inteiros de aves são colocados dentro de um caldeirão¹⁵⁵. O *clipe* estabelece uma dupla articulação emocional com o espectador: de *compartilhamento* do ritual social-gastronômico, com a sua parafernália associada, como música e bebida, e ao mesmo tempo de *aversão* aos detalhes da matança e retalhamento dos animais. De certa forma o clipe do filme aproxima-se e ao mesmo tempo se distancia dos comerciais que utilizam este tipo de apelo sedutor e que compõem boa parte da produção publicitária a partir da década de 70.

Como marca que prevalece no filme, o tom de *improvisação* e *oportunismo* também domina esta cena. Como a utilização de tomadas com câmera na mão, em que o movimento de enquadramento é feito de forma a reproduzir os movimentos que fazemos no cotidiano, como, por exemplo, quando olhamos para um objeto e mudamos os pontos de atenção,

marcando ritmicamente a edição. As imagens tornam-se, nesta perspectiva, ilustrações. A criação publicitária utiliza amplamente este formato, sendo que o comercial da Pepsi, *Só tem amor quem tem amor pra dar* (Sá, Rodrix e Guarabyra, 1970) marcou a divisão de águas na publicidade brasileira ao colocar em cena os próprios jovens cantando o jingle que tem como letra não as qualidades do produto, mas a afirmação dos costumes e comportamento dos jovens, como cabelos compridos e jeans surrados.

¹⁵⁴ Este tipo de efeito destaca as imagens quando as abstrai do contexto imediato, como no jogo gestaltista da figura/fundo; e se aproxima da utilização em música de intervalos mudos para acentuar as notas.

¹⁵⁵ Uma recorrência na construção estética do filme, o jogo de ocultar/revelar, resulta, neste caso, em aumento da expectativa, ou seja, uma subtração momentânea do entorno da ação.

movimentando aleatoriamente os olhos. Ou melhor, sem se preocupar em delinear um *roteiro* para o olhar, que seria encontrado numa segunda ou subsequente leitura do mesmo objeto, ou seja, quando nos preocupamos em construir *um discurso para alguém* e preparamos, planejamos e editamos este discurso para ser visto. Mas, o caso é de *apenas* buscar espontaneamente conhecer e descrever o mundo cotidiano, *como ele se apresenta*¹⁵⁶. Esse *olhar informal* vem acompanhado de *cacos*, de imperfeições e repetições. O resultado é um repertório de *imagens improvisadas*: rostos sem foco, correções bruscas da câmera procurando enquadrar os objetos e imagens *borradas*.¹⁵⁷ A fotografia destas cenas cambia entre a *luz dura* e a *difusa*¹⁵⁸. A primeira marca os *detalhes*, as *figuras* que devem sobressair do fundo: os diversos detalhes do facão cortando as penas e um pescoço de galinha, além de *closes* da galinha fugitiva; e a segunda, os planos abertos, os conjuntos de pessoas e a perseguição. Esses matizes fotográficos acentuam, de um lado, o efeito *cortante* da faca como uma metáfora visual: a luz que delinea e *recorta* literalmente os animais. Por outro lado, a difusão da luz contribui para a instituição da indefinição e do estado de *confusão* que domina a cena, acentuados pela utilização de câmera subjetiva. Além disso, a edição cortou os planos com poucos segundos de duração, não proporcionando um segundo olhar para o espectador, que se integra ao que vê, seduzido, também, pela presença musical.

Dando continuidade a essa sequência, a galinha, mal-amarrada por uma cordinha, escapa e provoca a perseguição. Meirelles trata a fuga da galinha a partir de seu universo interior, quando os *closes* mostram-na *ofegante* ou *sobressaltada* como uma observadora consciente da morte que se aproxima. Assim, a concepção imaginária da cena se organizou a partir de seu de seu ponto de vista, como os *closes* de outras galinhas sendo mortas e a câmera subjetiva

¹⁵⁶ Como veremos, a *informalidade* é uma das estratégias discursivas do diretor.

¹⁵⁷ São imagens feitas *ao vivo*, no calor dos acontecimentos, com câmera na mão e com a luz natural do local. Contrastam com as imagens feitas em estúdio com o controle total da luz, dos objetos e dos movimentos de câmera. Em termos de uma comparação com a história da arte, representaria o movimento impressionista quando os artistas saíram de seus estúdios para *captar o mundo real*.

¹⁵⁸ *Luz dura*, com claros/escuros definidos, como a luz do sol, sem rebatedores ou outros recursos para suavizar as imagens. *Luz difusa*, quando não se determina a origem do foco luminoso, criando um ambiente uniformemente iluminado.

que mostra pés dançando e rostos em *contre-plongée*¹⁵⁹. A grande paródia da cena é a troca de papéis, dos perseguidos que se tornam perseguidores. O narrador cinematográfico não chega a criar um clima de humor, mas de confusão, determinada pelo atabalhoamento e espontaneidade das ações dos bandidos que oscilam entre a ação e a reação. Como um funil, a ação conflui para a cena do confronto malogrado com os policiais¹⁶⁰. As imagens também acompanham este registro, da ordem para o caos e outra vez para a ordem, partindo de enquadramentos fechados e fragmentados e abrindo para o ambiente, quando afinal, o bando perfilado se *organiza* como um grande *paredão*¹⁶¹. Esta perspectiva se constrói em oposição frontal, a um quarteirão de distância, onde alguns policiais descem de um camburão. Cria-se um impasse momentâneo neste instante, ou um *falso impasse* porque seria de se esperar que o poder da polícia fosse maior do que o dos bandidos e estes bateriam em retirada. Mas Zé Pequeno percebe a desvantagem numérica dos policiais e comanda uma reviravolta: “Não corre, não. Me dá isso aqui.” E logo entregam-lhe um fuzil. O desnível, agora, é visível, mais de vinte integrantes do bando desafiam um punhado de quatro policiais. O resultado *irônico* desta cena deve-se à transformação de um bando tumultuado de crianças e adolescentes armados, em uma composição ainda heterogênea mas que se configura como uma pequena guarnição de um exército. A ação a partir deste momento é suspensa com a inserção do *flash-back* da infância de Barbantinho e Busca-Pé. Em sequência, o desfecho provável da cena é invertido e são os policiais que batem em retirada. Desta forma a apresentação do personagem Zé Pequeno começa a se esboçar: é o chefe de um bando de jovens e garotos armados que desafiam e põem a polícia para correr. A sua relação com o bando é a de *ordenar* e ser *obedecido*. E, mesmo na situação mais radical e perigosa, quando toma a frente e parte para o enfrentamento com a polícia, é acatado por todos, o que faz com que o grupo se mostre momentaneamente coeso, destituindo o outro grupo, a

¹⁵⁹ Posicionamento da câmera de baixo para cima.

¹⁶⁰ A construção narrativa do filme trata de linkar, conectar sempre um episódio a outro, como a criação de *ganchos* que pressupõem a existência de um outro.

¹⁶¹ Até este momento não se tem uma idéia do *tamanho* do grupo, já que, como vimos, a edição fragmentou os planos.

polícia, de suas prerrogativas de representantes da lei e da ordem. Existe, portanto, a partir deste momento, uma outra lei e uma outra ordem. No livro não existe este espetáculo da reviravolta do poder de forma tão desconcertante e pontual, mesmo porque os verdadeiros inimigos mortais do bando sempre foram os outros grupos de traficantes, principalmente na fase de domínio de Zé Pequeno, quando houve a mudança de *praxis*, do assalto para o tráfico de drogas.

As relações com a improvisação e o oportunismo, entretanto, seguem como marcas narrativas no discurso cinematográfico. À sequência da perseguição da galinha, surge em *flash-back*, a “História do Trio Ternura”, e logo descobrimos como leitores/espectadores, o despojamento e o caráter de improvisação que caracterizam Cabeleira, Alicate e Marreco, principalmente se pensarmos nos personagens maduros que flertavam com o samba e a malandragem carioca, no livro. O trio veste-se como *adultos infantilizados*. Na cena em que jogam futebol com os garotos, não se distingue, pelo vestuário, quem é adulto e quem é criança, todos tem o mesmo padrão: camisas ou camisetas, calções e tênis. No filme, a performance do trio está mais próxima do que define o narrador Busca-Pé: “Naquele tempo, eu pensava que os caras do Trio Ternura eram os bandidos mais perigosos do Rio de Janeiro... Mas eles não passavam de um bando de pé-de-chinelo”¹⁶². Este caráter de improvisação e despojamento, que se estende ao banditismo e à criminalidade, fica mais claro quando assistimos a morte de Cabeleira. No livro, o narrador elevou os momentos finais da vida do personagem ao universo filosófico das questões existenciais sobre o ser e o nada. No filme, Berenice e Cabeleira param um carro na rua na tentativa de uma fuga, mas o automóvel falha e Cabeleira acaba morto por policiais, enquanto tentava empurrar o veículo. Lins preserva a cena da morte de Cabeleira, deixando que a imaginação do leitor se encarregue de sua visualização, em uma estratégia de sublimação, principalmente quando trata a

¹⁶² MANTOVANI, Bráulio, MEIRELLES, Fernando e MÜLLER, Anna Luiza. *Cidade de Deus, o roteiro do filme*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003, p. 28. Optei por citar diretamente os trechos do roteiro, já que ele foi elaborado a partir do filme finalizado.

morte como *matéria de memória*, como vimos na análise do texto literário. Mas Meirelles não abandonou o personagem à sua própria sorte. Acordes de violão e fagote irrompem logo no início da sequência em que Cabeleira sofre o primeiro tiro. Na sequência, a voz de Cartola canta *Preciso me Encontrar*¹⁶³, o que dá aos acontecimentos uma amplitude poética, além de caracterizar a profunda impotência de Berenice que, presa dentro do automóvel, é praticamente *raptada* daquela situação. Uma câmera em ângulo superior, mostra o corpo de Cabeleira estirado no chão, como uma visão de um outro mundo, ou de Deus? A impotência se alastra por toda a cena: como uma sina, Cabeleira foi só uma potencialidade, um *vir a ser* que não vingou. A letra da música dá conta do universo do querer, do desejar, em choque com a descontinuidade cruel do cotidiano, da morte: “Deixe-me ir, preciso andar, vou por aí a procurar, rir pra não chorar, (...) quero assistir ao sol nascer, ver as águas dos rios correr, ouvir os pássaros cantar, eu quero nascer, quero viver.” Como se o personagem tivesse direito a tudo isso, mas não, *realmente*.

Contribuindo para configurar o domínio da improvisação, há a *simulação* de uma geração espontânea de situações narrativas¹⁶⁴, que proliferam como *elos casuais*, que atuam como conexões aparentemente provisórias, mas que são responsáveis pela aderência de seus elementos estruturais. O elemento de ligação pode ser um *olhar*, como nesta cena da prisão do Paraíba:

O Paraíba levanta a cabeça para falar com Cabeção e vê ao longe que Cabeleira está empurrando o carro. Paraíba: Tu não quer prender bandido? Pois olhe lá. Touro vê Cabeleira e dá o sinal. Touro: Cabeção! Ó, o homem passando lá, Cabeção!¹⁶⁵

¹⁶³ CANDEIA in CARTOLA, *A vida é um Moinho*. Rio de Janeiro: Discos Marcus Pereira, 1976. *Encontrar*, “Faixa 5 - Lado A - PRECISO ME ENCONTRAR (CANDEIA) - 2,57min. Composição de Candeia, de fins de 1975, especialmente para este disco de Cartola. Considerou-se o fagote o instrumento ideal para marcar as acentuações graves da música, o que remete à própria voz de Candeia. (citado na contracapa)

¹⁶⁴ Este motor gerativo de situações narrativas se assemelha ao sistema de extração da loteria em que os resultados são sorteados ao acaso por um globo metálico onde se encontram as bolas numeradas conforme cada modalidade de jogo.

¹⁶⁵ MANTOVANI, Bráulio; Meirelles, Fernando; Muller, Anna Luiza. *Cidade de Deus, o roteiro do filme*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003, p. 65.

Um olhar *fortuito* de Paraíba desloca o foco da cena, para nós espectadores e também para o policial Touro, do entorno da ação da prisão, para Cabeleira, que estava a uma certa distância, empurrando o carro. Isto faz com que se desencadeie uma reação: a perseguição acelerada dos policiais ao bandido. O acaso também é responsável pela fuga da galinha que conseguiu desvencilhar-se da cordinha que a prendia e da sobrevivência por um triz, quase atropelada pelo camburão da polícia. Já a perseguição à galinha por Zé Pequeno e o seu bando, atribuímos principalmente ao *oportunismo*, à ação automática, que funciona como uma reação pavloviana, e que casualmente, como num jogo de búzios, encontram-se frente a frente com os policiais. Como um artefato narrativo, os acasos conectam momentos aparentemente desconexos, mas que enfim, se *engancham* uns nos outros, revelando uma verdadeira *rede de casualidades* que entretanto se organiza sempre ao redor de um eixo, o momento, o aqui-agora. Essa *supremacia do momento* encontra paralelo com o Zen Budismo, na prática da *espontaneidade*. Desta forma, e de uma certa perspectiva, os bandidos estão mergulhados no momento que se apresenta como *o momento presente*. Uma metáfora visual do funcionamento desta rede de casualidades e da supremacia do presente acontece na *cena da bala perdida*, quando o policial Cabeção coloca uma arma na mão de um rapaz morto por acidente, confundido com um bandido. “Cabeção aperta o dedo do morto contra o gatilho da arma que ele plantou na mão dele, fazendo com que ela dispare. A câmera acompanha a trajetória da bala perdida: ela ricocheteia numa parede, ricocheteia de novo e, finalmente, vai na direção de Alicate que caminha, refletido num espelho de carro. A bala estilhaça o espelho.”¹⁶⁶

Estes ganchos são também relacionais, conectam, por exemplo, uma cena de Cabeleira brincando de bola com os garotos, com o assalto ao caminhão de

¹⁶⁶ MANTOVANI, Bráulio; MEIRELLES, Fernando e MÜLLER, Anna Luiza. *Cidade de Deus, o roteiro do filme*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003, p. 48

gás¹⁶⁷. Outro elo de casualidade: a descoberta do dinheiro escondido sob o banco do caminhão. Entretanto, na contra-mão dos acasos, o grupo também expressa um mínimo sentido de planejamento, quando vestem camisas vermelhas sob outras, ou usando como máscaras, com a intenção de despistar os policiais na perseguição pós-assalto: “Cabeleira, Alicate e Marreco correm perseguidos pela polícia.(...) Os bandidos param um instante. Tiram as camisetas vermelhas, jogando-as por trás do muro de uma casa. Todos agora estão de camiseta branca. (...) Eles chegam ao campinho onde os garotos estão jogando futebol... (...) ...e fingem que fazem parte do jogo. O carro da polícia passa por eles, sem dar conta de quem eles são”.¹⁶⁸

Dando continuidade ao domínio do acaso, um dos pontos principais de convergência e divergência de ambas as obras é o assalto ao motel no primeiro terço do livro e do filme. Para o narrador literário, o assalto foi devidamente planejado, a partir da idéia de Dadinho, evoluindo para uma pré-visita de estudos ao local, e muitas discussões antes do assalto final, como vimos na análise do texto literário.

Depois do assalto, Cabeleira pensa sobre o assalto enquanto refugia-se na mata, depois de uma batida do policial Cabeção: “Lembrou-se do plano do Dadinho. Se tudo corresse bem, poderia mobiliar a sua casa e ainda sobraria uma boa grana. Quem vai ao motel não vai duro, ainda mais no sábado, dia de gastar dinheiro.”¹⁶⁹ E, também, “Cabeleira apressou-se rumo ao conjunto. Queria combinar os passos do assalto ao motel: quem ficaria na frente; se iriam achacar só o escritório, ou se também sacudiriam os hóspedes; se era melhor arrumar mais um parceiro; quando iriam sondar a área; para onde fugiriam depois da operação...”¹⁷⁰ A possibilidade e a realização do crime estão, neste sentido, contidas em uma instância narrativa à parte, não fazem parte do

¹⁶⁷ No campo de Futebol, Cabeleira e os garotos brincam com a bola. De repente, surgem Marreco e Alicate e logo em seguida, já partem para o assalto.

¹⁶⁸ LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 60.

¹⁶⁹ *Idem, ibidem*, p. 70.

¹⁷⁰ *Idem, ibidem*, p. 71.

cotidiano dos personagens como uma ação imediata e corriqueira, é um *plano* e também uma *imaginação*. No filme, mesmo sabendo que o assalto partiu de uma *idéia*¹⁷¹ de Dadinho, o que vemos é uma execução de improviso, motivada pelo calor do momento. A cena se inicia com o *display* aceso do motel. Um automóvel entra com um casal, enquanto que o trio e Dadinho estão do lado de fora, nos fundos: “Esse aí é o hotel, Dadinho? É esse aí mesmo. Sem morte, morou?” Em seguida, Dadinho tenta tirar o revólver de Marreco e começa uma discussão. Cabeleira censura Marreco: “Qualé tá dando uma de criança?” Enfim Cabeleira dá uma arma para Dadinho e combina que ele fará a “escolta”, ficará de fora e como aviso, vai atirar em uma janela do motel se a polícia aparecer. Os planos fechados e o tom informal dos diálogos criam uma cena cômica e infantil. Esse tom de brincadeira, no entanto, será diluído na ação do assalto em si, em que a violência e a brutalidade vão dominar a cena. Assim, o crime no filme não é uma prática da *experiência* dos bandidos, como vimos no livro, mas uma prática baseada no *empirismo puro do momento*, de caráter improvisado e de forte apelo oportunista.

Mas esta característica *imediatista* em *Cidade de Deus* não é só privilégio dos bandidos. Meirelles traduz muitas vezes a simplicidade como despojamento, enquanto que o olhar de Lins traduz muitas vezes a simplicidade como poesia. É o caso da cena de abertura do romance, em que Busca-Pé e Barbantinho fumam um baseado à beira do rio. Lins cria um universo poeticamente belo, ricamente relacional, quando descreve o jovem Barbantinho que se imagina tomando banho no mar. Imagens de Iemanjá surgindo entre as ondas e metáforas como a *água brincando com o seu corpo*, revelam a religiosidade e a intimidade do personagem com o universo marinho e a sua intenção em se tornar um salva-vidas. A cena cinematográfica, que recua para a infância dos personagens,

¹⁷¹ Momentos antes do assalto, Dadinho discute com os três bandidos: “Pô, bolo o plano todinho, dou de presente para vocês...” MANTOVANI, Bráulio; MEIRELLES, Fernando e MÜLLER, Anna Luiza. *Cidade de Deus, o roteiro do filme*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003, p. 33.

mostra Barbantinho tomando banho no rio, enquanto conversa com Busca-Pé, que está montado em um galho de árvore:

BARBANTINHO - Você acha que eu vou conseguir ser salva-vidas quando eu crescer? BUSCA-PÉ - Sei lá, cara. BARBANTINHO - A vida de salva-vidas é bem melhor do que a vida de peixeiro (Busca-Pé fica um pouco bravo). BUSCA-PÉ - Mas eu não vou ser peixeiro, não, cara. Peixeiro fede. BARBANTINHO - Você tá xingando o seu pai? BUSCA-PÉ - Então, o que você vai ser quando crescer? BUSCA-PÉ - Ai, não sei não. Mas eu não quero ser nem bandido nem policial. BARBANTINHO - Ué, porque? BUSCA-PÉ - Eu tenho medo de tomar tiro.

Desta forma, o que era imaginação, e criação poética, no livro, torna-se palpável e imediato no filme. Como uma descida do celestial para o terreno, do imaginário para a realidade e do mental para o corporal. Portanto, não é um banho com efeitos cinematográficos no mar, mas é um banho *real* de rio, em um rio turvo, como são todos os rios, em um trecho de natureza de pouca beleza. O resultado do cotejamento das duas cenas é o despojamento, em que fica no ar uma falta, um resultado subtrativo da poética criada no livro. Mas esse recurso, como forma de construção estética no cinematográfico, se é uma opção momentaneamente ou aparentemente simplificadora, no entanto, revela-se, por outro lado, geradora do domínio documental, de motor de verossimilhança, configuradora de *um mundo real*.

4. CONCLUSÃO

Paulo Lins e Fernando Meirelles criaram em suas obras configurações específicas quando representam a criminalidade. No primeiro, encontramos bandidos experientes, calculistas, que planejam as suas ações criminosas em um momento anterior ou posterior ao seu presente, ao aqui-e-agora. Prevalecem neste universo as informações classificadoras, o universo do *o que?* Assim, o assalto ao motel foi pré-determinado em *substâncias*: a necessidade de um carro, as vias de fuga, a estrutura interna do estabelecimento, as ações que caberiam a cada um, o que fazer com os funcionários, e, até, o que fazer com o dinheiro, o produto do assalto. Em Meirelles predomina o universo relacional, em que as ações surgem no momento do evento, entre os olhares, gestos e inter-relações entre os personagens, estendendo e fundando as ações no *aqui-e-agora*. Em suma, enquanto em Lins existe o conhecido, o analisado e pesquisado, em Meirelles existe o desconhecido, o espontâneo e o imprevisível. Desta forma, no livro encontramos, bandidos ou não, que *pensam*. Zé Pequeno, em um momento de reflexão, *pensa* no medo que sente de Mané Galinha; Cabeleira pensa em abandonar o crime e criar galinhas com Berenice, etc. Além de pensar, os personagens *lembram* e *imaginam*, como fazem Busca-Pé e Barbantinho, logo no início do romance, fumando um baseado à beira do rio. O *mundo interior* literário é intenso, rico, e revela, não só o que acontece no presente, mas, principalmente, o que aconteceu no passado, nas histórias pessoais dos personagens. No filme, o mundo interior é, quase que exclusivamente, privilégio dos *não-bandidos*, de Busca-Pé e o seu grupo dos cocotas, e, também dos *quase-bandidos*, como é o caso do garoto Oto e, no início de seu envolvimento criminoso, Mané Galinha. O trio Ternura, que é focado nos primórdios da implantação do condomínio, encaixa-se também nesta categorização, já que os três se enquadram mais como um bando de *pés-de-chinelo*, como definiu Busca-Pé. Sob esta perspectiva, subtrai-se dos bandidos cinematográficos, uma

característica extremamente humana, que é o seu mundo interior. O resultado vai contemplar a supremacia da *ação*, cada vez mais hiperbólica e exacerbada, a partir da segunda parte do filme, dedicada aos anos 70 e até o final. Isso, principalmente *porque* Zé Pequeno está no *centro da ação*¹⁷². Sob esta perspectiva há uma generalizada *robotização* dos bandidos, que fica mais em evidência quando são contextualizados com os *não-bandidos*, principalmente Busca-Pé, que, como personagem e, principalmente, narrador, dá a dimensão humana do filme. Corroborando esta configuração, e de forma relevante, a presença da voz em off de Busca-Pé praticamente desaparece no segmento final do filme, quando convergem de forma caótica, a violência, a fragmentação dos planos e o nervosismo da câmera. A *robotização* é responsável, também, por gerar um distanciamento com o espectador que, se por um lado, é *envolvido pela ação* dos bandidos, por outro, não se identifica com a brutalidade maquinal que os caracterizam. Essa empatia/antipatia que se polariza entre Busca-Pé e Zé Pequeno¹⁷³, entretanto, só é suspensa com Mané Galinha que aparece, no final das obras, como um herói, um defensor do bem. Mas esta polarização que poderia se tornar uma forte configuração narrativa vai se rarefazer com a gradativa *banditização* de Galinha. Por outro lado, a malignidade de Zé Pequeno se mantém, em ambas as obras como um *estigma* ou a ação do destino. A *causa* ou o *motivo*, entretanto, fica no ar, ou seja, não temos como *explicar* a natureza málgna e homicida do personagem. O narrador literário *classifica* o personagem como “sempre fora ruim”, ou seja, o narrador *onisciente* detém este conhecimento sobre o personagem, revelando um aspecto de ordem pré-adquirida. Desta forma, esta explicação se coloca fora de nosso âmbito de discussão, fora de uma possibilidade relacional, ao contrário do que acontece

¹⁷² As raras referências ao mundo interior de Zé Pequeno são fornecidas pela voz em off de Busca-Pé: “Só pensava em ser o dono da favela. Tava sempre arrumando desculpa pra tomar a boca do Cenoura”; e “Zé Pequeno sempre quis ser o dono da Cidade de Deus. Desde os tempos de moleque, quando ele ainda se chamava Dadinho...” MANTOVANI, Bráulio; MEIRELLES, Fernando e MÜLLER, Anna Luiza. *Cidade de Deus, o roteiro do filme*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003, p. 105 e p. 83, respectivamente.

¹⁷³ Não podemos, entretanto, esquecer de Bené que representou uma tentativa de fuga do mundo criminoso e encarnou também o lado do bem, enfrentando e questionando as atitudes malignas de Zé Pequeno, mas narrativamente, de forma meteórica.

com Mané Galinha: o personagem tem um motivo para roubar e matar, que se justifica na vingança contra Zé Pequeno. Meirelles faz coro com esta representação quando mostra o garoto-assassino no Motel enquanto o narrador Busca-Pé diz que “Naquela noite, Dadinho matou a sua vontade de matar.” Como não há uma explicação narrativa para a tendência homicida do personagem, ficamos com a descrição classificadora. Além disso, a escolha dos atores que representam o personagem, também é fator de caracterização desta classificação maligna: o narrador literário descreve o personagem como “além de ser bandido, era feio: baixinho, gordinho, pescoço socado e cabeçudo”¹⁷⁴. Enquanto que no filme é Busca Pé quem o descreve: “O problema de Zé Pequeno com o Mané Galinha era muito simples: o Pequeno era feio. O Galinha, bonitão. O Mané Galinha conquistava qualquer mulher. Zé Pequeno só conseguia mulher pegando ou usando a força... A parada aí era entre o bonitão do bem e o feioso do mal.”¹⁷⁵ Mas, esta oposição, como dissemos, é pontual. Logo os opositores estarão disputando a mesma coisa, o poder, e para isso, vão transformar o cotidiano do condomínio em um cenário de guerra. No filme, a última cena é ambientada em uma ruela com muito lixo, onde as casas, abandonadas, mais parecem ruínas. Nesta cena, os garotos da “caixa baixa”, desaparecem no horizonte, enquanto dois pedestres cruzam alternadamente de um lado ao outro. No final, é o *vazio* que se apodera de tudo. Este final leva-nos a refletir sobre o que cada autor imaginou como um *futuro* para a favela. Meirelles é *irônico*: com o garoto menor sendo chamado de “Gigante”, paródia sobre os outros bandidos que foram nominados pela *estatura*, como “Grande” e “Zé Pequeno”. E *ambíguo*: as imagens mostram a “caixa baixa” armada e jurando vingança indiscriminada¹⁷⁶, revelando a conversão das crianças à

¹⁷⁴ LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 397.

¹⁷⁵ MANTOVANI, Bráulio; Meirelles, Fernando; Muller, Anna Luiza. *Cidade de Deus, o roteiro do filme*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003, p. 142.

¹⁷⁶ “Otávio (um dos garotos) – Então faz uma lista negra aí. Vamos passar todo mundo.” MANTOVANI, Bráulio; Meirelles, Fernando; Muller, Anna Luiza. *Cidade de Deus, o roteiro do filme*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003, p. 198.

criminalidade e conseqüentemente projetando um destino no mínimo *sombrio* para seus habitantes. Entretanto, perpassando estas imagens, surge a música “No Caminho do Bem”¹⁷⁷. Quem estaria no caminho do bem? A resposta recai em Busca-Pé. Voltando ao início desta sequência, a música *entra* quando Barbantinho e Busca-Pé lêem o jornal com a foto de Zé Pequeno morto e *sai* quando surgem os garotos da “caixa-baixa”; *volta*, momentos depois, com os letreiros finais, quando Busca-Pé faz sua última intervenção, em voz *off*: “Aí, esqueci de dizer. Ninguém mais me chama de Busca-Pé. Agora eu sou Wilson Rodrigues, fotógrafo.”¹⁷⁸ Busca-Pé e Barbantinho se colocam como os *sobreviventes do bem*, talvez até heróis, que ainda circulam – simultaneamente – ao lado dos pequenos bandidos armados e parecem desfrutar de imunidade física, como se não compartilhassem o mesmo espaço. Lins também relaciona Busca-Pé a *um porvir*, quando, já no final do romance, faz um sumário¹⁷⁹ do destino de alguns personagens: “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”. A ambiguidade está presente na abertura do romance, quando o narrador revela a sua missão de reportar o mundo do crime, mas constrói em seu entorno uma narrativa paralela, poética e autobiográfica e que se encerra com uma cena de pipas no ar, como se o espaço residencial tivesse vida própria e sobrevivesse aos seus moradores, bandidos ou não. Roberto Schwarz, em sua resenha emblemática do romance, chama a atenção para o aspecto criminoso do romance: “Com o primeiro assalto e a entrada em cena dos bandidos, o livro

¹⁷⁷ “No caminho do Bem”, música cantada por Tim Maia, que se baseia nos conceitos da *cultura racional*.

¹⁷⁸ MANTOVANI, Bráulio; Meirelles, Fernando; Muller, Anna Luiza. *Cidade de Deus, o roteiro do filme*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003, p. 198.

¹⁷⁹ **Otávio** rasgou a Bíblia, queimou o terno com o qual costumava ir aos cultos e foi à boca pedir a Borboletão uma pistola para matar somente policiais. **Jaquinha, Laranjinha e Acerola**, agora casados, continuavam a se encontrar para fumar um baseado e recordar os velhos tempos, hábito tornado raro no tempo da guerra. **Bastiana** voltou a trabalhar em casa de madame, mas só para não ficar parada, já que não precisava disso, pois sua filhamais velha casara-se com um canadense que a levou para o Canadá, de onde todo mês lhe mandava um bom dinheiro. (...) **Rodriguinho** foi preso assaltando uma casa no largo da Taquara, e no presídio da Água Santa encontrou **Zezinho Cara de Palhaço**, tratou de contar para o líder de sua cadeia o que ele fizera com Marisol.

adquire o andamento que fascinará o leitor até o final. Uma interpretação à altura do romance vai depender da contemplação e análise deste dinamismo poderoso.” Entretanto, acredito que é o jogo entre o que nomeiei de *crime* e *não-crime* e a relação dialética entre um e outro que vai levar a uma interpretação integral do romance. Ou seja, se existe um relato documental da vida e da morte de uma miríade de bandidos, *resiste*, por outro lado, a ficcionalização poética do cotidiano. Acredito que, sem levar em consideração esta distinção, não se consegue divisar a abrangência de horizonte que estas duas instâncias narrativas trazem ao livro e que foram levadas com habilidade ao filme, que constrói, entretanto, uma relação diferente, com a presença nas cenas criminosas do fotógrafo Busca-Pé.

5. BIBLIOGRAFIA

ARISTÓTELES. *Arte Poética*. Arquivo eletrônico, disponível em: <http://www.charleskiefner.com.br/oficina/textos/Poetica.PDF>. Acesso em: 05 de setembro de 2008.

AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

AUMONT, Jacques e outros. *A Estética do Filme*. São Paulo: Papirus, 2002.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética : a teoria do romance*. São Paulo : UNESP : HUCITEC, 1993.

BALOGH, Ana Maria. *Conjunções, disjunções e transmutações, da Literatura ao Cinema e à TV*. São Paulo: Annablume: Eca-USP, 1996.

BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERNADET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de Cinema*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

BERNADET, Jean-Claude. *Cinema Brasileiro: Propostas para uma História*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

BERNADET, Jean-Claude. *O Autor no Cinema*. São Paulo: Brasiliense-Edusp, 1994.

BERNADET, Jean-Claude. *Trajetória Crítica*. São Paulo: Editora Polis, 1978.

BOSI, Alfredo. *Dialética da Colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2000.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: T.A. Queiroz, 2000.

- CANDIDO, Antonio. *Novos estudos CEBRAP*. Vol 1, nov/dez, 1981.
- CANDIDO, Antonio. *Tese e Antítese*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1978.
- CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970.
- CARRIÈRE, Jean-Claude. *A Linguagem secreta do cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.
- CHION, Michel. *Audiovision*. New York: Columbia University Press, 1994.
- CHION, Michel. *La musique au cinéma*. Paris: Fayard, 1995.
- CHION, Michel. *Le son au cinéma*. Paris: Editions de l'Etoile, 1994.
- COSTA, Fernando. *A Prática do Candomblé no Brasil*. Rio de Janeiro: editora Renes, 1974.
- DEBORD, Guy. *Sociedade do Espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DICIONÁRIO INFORMAL. Disponível em: <http://www.dicionarioinformal.com.br/> Acesso em: 04 de janeiro de 2010.
- FONTANILLE, Jacques; ZILBERBERG, Claude. *Tensão e Significação*. São Paulo: Discurso Editorial: Humanitas/FFLCH/USP, 2001.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e Narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- GARRELTS, Nate (org.). *Digital Gameplay*. North Carolina/USA: McFarland & Co., Inc., 2005.
- GÓIS E SILVA, Cléa. *Jean Paul Sartre: da Liberdade à Consciência*. Jornal Online Existencial – Edição Especial – Caderno de Psicoterapia Existencial, versão eletrônica, Disponível em <http://www.existencialismo.org.br> Acesso em: 17 de setembro de 2009.
- HOUAISS, Antonio. *Dicionário Eletrônico Houaiss 2000*. Rio de Janeiro:

Editora Objetiva, versão 1.0, 2009.

HUYSEN, Andreas. *Em Busca del Futuro Perdido*. México: Fundo de Cultura Econômica, 2002.

KEHL, Maria Rita. *Imagens da violência e violência das imagens*. Página na internet, Artigos e Ensaios, 2004. Disponível em: <http://www.mariaritakehl.psc.br/conteudo.php?id=5> Acesso em 05 de julho de 2010.

LIMA, Luis Costa. *Hiistória, Ficção, Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

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

LINS, Paulo. *Cidade de Deus, edição comemorativa de 10 anos (1997-2007)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

MANTOVANI, Bráulio; MEIRELLES, Fernando; MÜLLER, Anna Luiza. *Cidade de Deus, o Roteiro do filme*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.

MARUYAMA, Magaroh in EPSTEIN, Isaac (org.). *Cibernética e Comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1973.

MATURANA, Humberto. *Cognição, Ciência e Vida Cotidiana*. Belo Horizonte: UFMG, 1991.

NEGRÃO, Lísias Nogueira. *Entre a Cruz e a Encruzilhada*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

NOVAES, Adauto...(et al). *O Olhar*. São Paulo: Editora Schwarz, 1989.

PRANDI, Reginaldo. *Herdeiras do axé*. São Paulo: Hucitec, 1996, capítulo IV.

PRANDI, Reginaldo. *Pombagira dos Candomblés e as faces inconfessadas do Brasil*. Artigo publicado no site da SCRIBD, disponível em: <http://www.scribd.com/doc/7301291/AfroBrazil-Reginaldo-Prandi-Pombagira-e-as-Faces-In-Confess-As-Do-Brasil?autodown=doc>. Acesso em: 13 de

setembro de 2008.

RAMOS, Fernão P. (org.). *Teoria Contemporânea do Cinema, I, II*. São Paulo: Senac, 2005.

RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa, I,II,III*. Campinas, SP: Papirus, 1995.

ROCHA, Glauber. *Cartas ao Mundo*. Organização, BENTES, Ivana. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1981.

SALLES, Francisco Luiz de Almeida. *Cinema e Verdade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

SASSO, Wilson. *A Hora e vez de Augusto Matraga: da literatura ao cinema*. Dissertação de Mestrado, Departamento de Estudos Literários, UFPR, 2004.

RONCA, Paulo Afonso. *Com-vivendo-com-a-maconha*. São Paulo: Editora Moraes, 1987.

SANTIAGO, Silviano in JOHNSON, Randall. *Literatura e Cinema - Macunaíma: do modernismo na literatura ao cinema novo*. São Paulo: T. A. Queiroz, Editor, 1982.

SCHWARZ, Roberto. *Sequências Brasileiras: Ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SOARES, Carlos Eugênio Líbano. *Capoeira Escrava*. Campinas, SP: Editora da Unicamp/Centro de Pesquisa em História Social da Cultura, 2001.

SONENREICH, Carol. *Maconha na Clínica Psiquiátrica*. São Paulo: Editora Manole, 1982.

VALENTE, Waldemar. *Sincretismo Brasileiro Afro-Brasileiro*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1976.

VANOYE, Francis e GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a Análise Fílmica*. São Paulo: Papirus, 1994.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do Subdesenvolvimento*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

WIKIPEDIA, Enciclopédia eletrônica. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki> . Acesso em: 24 de agosto de 2008.

ZALUAR, Alba. *Condomínio do diabo*. Rio de Janeiro: Revan/Ed. UFRJ, 1994.

6. FILMOGRAFIA

MEIRELLES, Fernando. *Cidade de Deus*. São Paulo: O2 Filmes, 2002.

ANEXO I - Letra, *Domingo no parque*, Gilberto Gil.

O rei da brincadeira - ê, José
 O rei da confusão - ê, João
 Um trabalhava na feira - ê, José
 Outro na construção - ê, João

A semana passada, no fim da semana
 João resolveu não brigar
 No domingo de tarde saiu apressado
 E não foi pra Ribeira jogar
 Capoeira
 Não foi pra lá pra Ribeira
 Foi namorar

O José como sempre no fim da semana
 Guardou a barraca e sumiu
 Foi fazer no domingo um passeio no parque
 Lá perto da Boca do Rio
 Foi no parque que ele avistou
 Juliana
 Foi que ele viu

Juliana na roda com João
 Uma rosa e um sorvete na mão
 Juliana, seu sonho, uma ilusão
 Juliana e o amigo João
 O espinho da rosa feriu Zé
 E o sorvete gelou seu coração

O sorvete e a rosa - ô, José
 A rosa e o sorvete - ô, José
 Oi, dançando no peito - ô, José
 Do José brincalhão - ô, José

O sorvete e a rosa - ô, José
 A rosa e o sorvete - ô, José
 Oi, girando na mente - ô, José
 Do José brincalhão - ô, José

Juliana girando - oi, girando
 Oi, na roda gigante - oi, girando
 Oi, na roda gigante - oi, girando
 O amigo João - João

O sorvete é morango - é vermelho
 Oi, girando, e a rosa - é vermelha
 Oi, girando, girando - é vermelha
 Oi, girando, girando - olha a faca!

Olha o sangue na mão - ê, José
Juliana no chão - ê, José
Outro corpo caído - ê, José
Seu amigo, João - ê, José

Amanhã não tem feira - ê, José
Não tem mais construção - ê, João
Não tem mais brincadeira - ê, José
Não tem mais confusão - ê, João

ANEXO II - Letra, *Preciso me encontrar*, Cartola.

Deixe-me ir
Preciso andar
Vou por aí a procurar
Rir prá não chorar
Deixe-me ir
Preciso andar
Vou por aí a procurar
Rir prá não chorar...

Quero assistir ao sol nascer
Ver as águas dos rios correr
Ouvir os pássaros cantar
Eu quero nascer
Quero viver...

Deixe-me ir
Preciso andar
Vou por aí a procurar
Rir prá não chorar
Se alguém por mim perguntar
Diga que eu só vou voltar
Depois que me encontrar...

Quero assistir ao sol nascer
Ver as águas dos rios correr
Ouvir os pássaros cantar
Eu quero nascer
Quero viver...

Deixe-me ir
Preciso andar
Vou por aí a procurar
Rir prá não chorar...

Deixe-me ir preciso andar
Vou por aí a procurar
Sorrir prá não chorar
Deixe-me ir preciso andar
Vou por aí a procurar
Rir prá não chorar...

ANEXO III - Letra, *O Caminho do Bem*, Tim Maia.

O caminho do bem (3x)

Já iniciou
 Está acontecendo
 Fase racional
 Não estou sabendo
 O caminho do bem (leia logo, saiba logo)
 O caminho do bem (está na hora, é agora)
 O caminho do bem (acredite, não duvide)
 O caminho do bem
 O caminho do bem é um só caminho
 O caminho do bem é para todos
 O caminho do bem é racional

O caminho do bem (4x)

Pode aguardar
 Que o mundo inteiro
 Logo saberá
 No Brasil primeiro
 O caminho do bem (leia logo, saiba logo)
 O caminho do bem (está na hora, é agora)
 O caminho do bem (acredite, não duvide)
 O caminho do bem
 Vida modesta e fecunda
 Amor de um doce paraíso
 Reino prepotencial racional
 Aonde viver sempre o bem, e não o mal
 Leia logo, saiba logo
 Está na hora, é agora
 acredite, não duvide
 Do que já aconteceu
 Já aconteceu
 Está acontecendo
 Fase racional
 Não estou sabendo
 O caminho do bem (leia logo, saiba logo)
 O caminho do bem (está na hora, é agora)
 O caminho do bem (acredite, não duvide)
 O caminho do bem
 Numa natureza onde não existe regulação, não pode existir o bem
 O bem só pode ser encontrado na imunização racional

O caminho do bem (4x)

Pode aguardar
 Que o mundo inteiro

Logo saberá
No Brasil primeiro

O caminho do bem (2x)

ANEXO IV – Reprodução de notícias de O GLOBO de 11/11/1979.

A lista dos bandidos que a Polícia conhece

No inquérito que será aberto nos próximos dias, a 32a. Delegacia indiciará 28 assaltantes e traficantes de tóxicos que agem na Cidade de Deus. Alguns deles já estão presos, mas a maioria continua em liberdade. E quase certo, segundo os policiais, que alguns destes homens morram, na guerra entre as quadrilhas, antes de serem presos.

● **Torneira** — Eduardo Gomes da Silva, 25 anos, chefe da quadrilha que domina a chamada "Lagoa da Cidade de Deus", próximo à Cedae, onde estão as casas de triagem. Nunca foi preso.

● **Jorge Devagar** — Jorge Ferreira da Silva, 25 anos, chefe de quadrilha. Está preso e já respondeu a processos por homicídios, assaltos e vadiagem.

● **Walter** — irmão de Jorge Devagar. Está solto.

● **Timbó** — Jorge Rodrigues Barbosa, 25 anos. Matou **Jairzinho** e **Mané Galinha**. Está assumindo a chefia de uma quadrilha e é um dos delinquentes mais procurados pela Polícia. Já respondeu a processos por vadiagem, homicídios e agressões.

● **Zé Pequeno** — José Eduardo Barreto da Conceição, 21 anos, 1,53m de altura. Está solto e domina a área do Gabinal. Já respondeu a processos por três homicídios mas é autor de várias outras mortes.

● **Pidão** — Alfredo Rocha Zarza, 19 anos.

● **Macaé** — Paulo Sérgio Mendes Venâncio, 25 anos, responde a processo por porte de tóxicos.

● **Gim** — João Carlos Batista Alves, 22 anos. Remanescente da quadrilha de **Mané Galinha**, está preso. Já foi processado por porte de arma.

● **Bingo** — Luís Carlos de Oliveira Lelis, 19 anos. É chefe de uma quadrilha, um dos assaltantes mais procurados pela Polícia.

● **Raimundinho** — Raimundo Rodrigues de Lima, cearense, 19 anos. Da quadrilha de **Zé Pequeno**, já respondeu a processos por seis homicídios e é apontado como o assassino de **Peninha** e **Pelé**.

● **Fernando** — irmão de Raimundinho.

● **Careca** — João Paulo Medina Barbosa, 30 anos, ex-integrante da quadrilha de **Mané Galinha**; foi um dos principais auxiliares de **Drácula**. Atuava na área da Cidade de Deus e da Favela Nova Aurora. Em certa ocasião chegou a fugir de uma delegacia com um carro da Polícia, indo até São Paulo, onde vendeu uma metralhadora que estava no veículo. Está preso na 32a. DP.

● **Lei** — Da quadrilha de Jorge Devagar e de Timbó. Os policiais da 32a. DP dizem ter certeza de que foi um dos assassinos da professora Vera Suassuna. Está envolvido nos assassinatos de **Mané Galinha** e do menino Othon Pessoa.

● **Gatinho** — 17 anos. Ajudou a matar **Mané Galinha**.

● **Cara de Gato** — irmão de Gatinho.

● **Biribinha** — 17 anos. Age na Cidade de Deus e na Favela Nova Aurora. Da quadrilha de **Mané Galinha**.

● **Neno** — Da quadrilha de **Mané Galinha**.

● **Luiz Carlos** — Da quadrilha de **Mané Galinha**.

● **Nenqui** — Da quadrilha de **Mané Galinha**.

● **Joel** — ou **Joel Cabeção**; age no Gabinal, área de **Zé Pequeno**.

● **Ailton Batata** — Ailton Pereira dos Santos, 23 anos, em evidência desde que assumiu o lugar de **Mané Galinha**.

● **Agnaldo** — Agnaldo Pereira da Silva, 24 anos. Age na área de Gardênia Azul. Já respondeu a processos por furto, vadiagem e assaltos.

● **Sérgio** — da quadrilha de **Drácula**.

● **Ziza** — Menor, da quadrilha de **Drácula**.

● **Moscou** — 22 anos, da quadrilha de **Drácula**, é dono de uma boca-de-fumo.

● **Mimi** — Ademir ou Samuel; tem um defeito nas pernas; é ligado a **Moscou**.

● **Ivan Soares** — 34 anos, dono de "bocas-de-fumo" no Tanque e na Taquara, algumas delas compradas de Raimundinho. Responde a três processos, por assalto, agressão e posse de entorpecentes.

Em menos de um ano 36 traficantes de tóxicos e assaltantes morreram na Cidade de Deus. A guerra entre quadrilhas é a causa da insegurança e do medo entre seus 80 mil habitantes, a maior parte trabalhadores. Um levantamento feito pela 32ª DP mostra que cerca de 40 homens e mais de cem menores, formando bandos armados, disputam os pontos de venda de tóxico da região.

Nos próximos dias, a partir de investigações feitas pelo delegado Jorge Spencer Coelho e pelo detetive Nelson Benício, será aberto inquérito policial e pedida a prisão preventiva de pelo menos 25 pessoas, entre elas Eduardo Gomes da Silva, o **Torneira**; Jorge Ferreira da Silva, o **Jorge Devagar**; Jorge Rodrigues Barbosa, o **Timbó**; Ailton Pereira dos Santos, o **Ailton Batata**; e José Eduardo Barreto, o **Zé Pequeno** — todos chefes de quadrilha.

"UM INFERNO"

— Contando, ninguém acredita. A Cidade de Deus é um inferno.

A afirmação é de um policial, que, para ilustrar a escalada da violência no conjunto residencial de Jacarepaguá, cita um fato ocorrido há menos de dez dias: um homem salvou-se, num assalto a ônibus, porque o assaltante, não agüentando o peso da arma, atirou para o chão. Segundo os passageiros, era um menino apresentando seis ou sete anos, raquítico.

Os integrantes das cinco ou seis quadrilhas que hoje disputam o controle da Cidade de Deus não costumam, no entanto, errar, principalmente quando o alvo é um rival. Até poucos meses atrás apenas duas quadrilhas dividiam o tráfico de drogas da área e monopolizavam os assaltos e roubos. Eram as quadrilhas de **Mané Galinha** e de **Zé Pequeno**. Manoel Machado da Rocha, o **Mané Galinha**, foi assassinado na porta de sua casa, diante da mãe, no dia 8 de setembro, pelo bando de **Zé Pequeno**.

A DISPUTA

Mesmo antes da morte de **Mané Galinha** começaram a se multiplicar as quadrilhas, e em setembro quatro delas disputavam os 990 mil metros quadrados de área da Cidade de Deus.

Cresciam os bandos de **Torneira** e de **Bingo**. Com a morte de **Mané Galinha**, sua área passou a "pertencer" a **Ailton Batata**, um rapaz de 23 anos e com apenas 1,58m de altura, mas considerado pelos policiais "um bandido em ascensão", acumulando homicídios e poder.

Segundo os policiais que trabalham na região, a Cidade de Deus assiste hoje a um processo de renovação de chefias das quadrilhas. Além de **Mané Galinha**, morreram outros assaltantes, como João Barbosa, o **Drácula**, e Jorge Moreira, o **Pelé**. Alguns assaltantes e traficantes de tóxicos estão presos e, com base em seus depoimentos e nos de moradores, está sendo possível uma espécie de

"mapeamento" que fundamentará o inquérito policial. No momento estão presos quatro delinqüentes considerados importantes, um deles **Jorge Devagar**.

Chefe de uma quadrilha pequena, Jorge Ferreira da Silva, o **Jorge Devagar**, 25 anos, fazia parte do bando de **Zé Pequeno** e ajudou, junto com **Timbó** e outros, a matar **Mané Galinha**. Ubirajara de Oliveira dos Santos, outro preso, é da quadrilha de **Jorge Devagar**. Ubirajara está respondendo a processo por tráfico de drogas e disse, ao depor na 7ª Vara Criminal, que teria sido sequestrado na 32ª DP. Em novo depoimento, quinta-feira última, ele se contradisse, afirmando que apanhara no posto policial da PM na Cidade de Deus.

Policiais da 32ª DP acreditam que suas denúncias façam parte de uma campanha "para desmoralizar as investigações do delegado Jorge Speuter e do detetive Nelson Benício". **Jorge Devagar** responde a diversos processos por homicídios, assaltos e vadiagem, e Ubirajara responde a cinco processos por vadiagem, três por assaltos e um por lesão corporal; ele já esteve preso duas vezes na Ilha Grande.

Também estão presos João Carlos Alves, o **Gim**, e João Paulo Barbosa, o **Careca**. **Gim**, de 22 anos, era da quadrilha de **Mané Galinha** e, mais recentemente, do bando de **Ailton Batata**. Foi **Gim** quem, junto com **Raimundinho**, matou há dias o menino Othon Pessoa, de 14 anos. João Paulo Medina Barbosa, o **Careca**, de 30 anos, estava com **Mané Galinha** quando este foi assassinado pelo bando de **Zé Pequeno**.

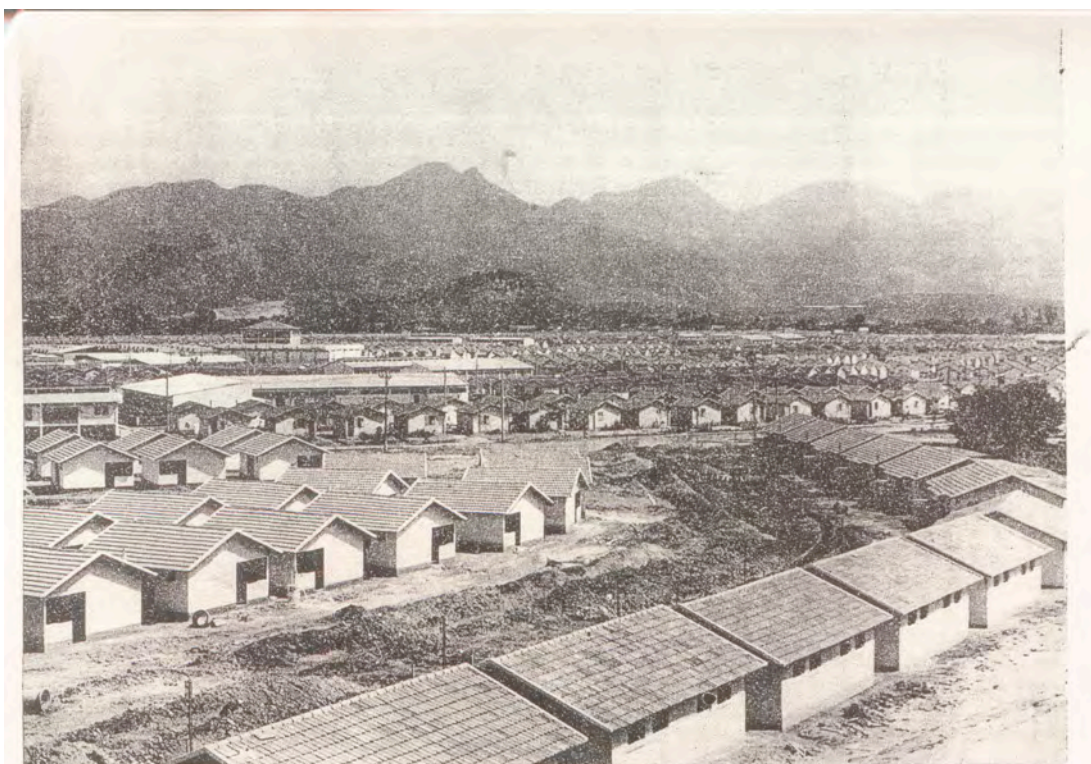
Em seu depoimento, **Careca** conta que foram avisados por alguns menores de que **Jorge Devagar** e **Timbó** estavam esperando por eles. **Mané** estava com uma Beretta 7,65 e **Careca** com um Taurus 38. Ele ouviu quando **Mané**, na troca de tiros, gritou: "Fui pego!", caindo ferido na grama, próximo a um bar. Ele ficou perto do corpo de **Mané**, trocando tiros, sem deixar que os dois se aproximassem.

Chegaram então outros membros do bando de **Zé Pequeno**, como **Leil**, **Gatinho** e **Cara de Gato**, os dois últimos irmãos. Neste momento chegaram também **Birinha**, **Neno**, **Luiz Carlos** e **Nenqui**, do grupo de **Mané Galinha**. Segundo **Careca**, **Jorge Devagar** saiu ferido e a arma de **Mané** ficou com **Gim** (este herdara a boca-de-fumo de **Gordinho**, quando ele foi assassinado). Após a morte de **Mané Galinha**, **Careca** passou a ser uma espécie de secretário. "lugar-tenente" e contador de **Drácula**.

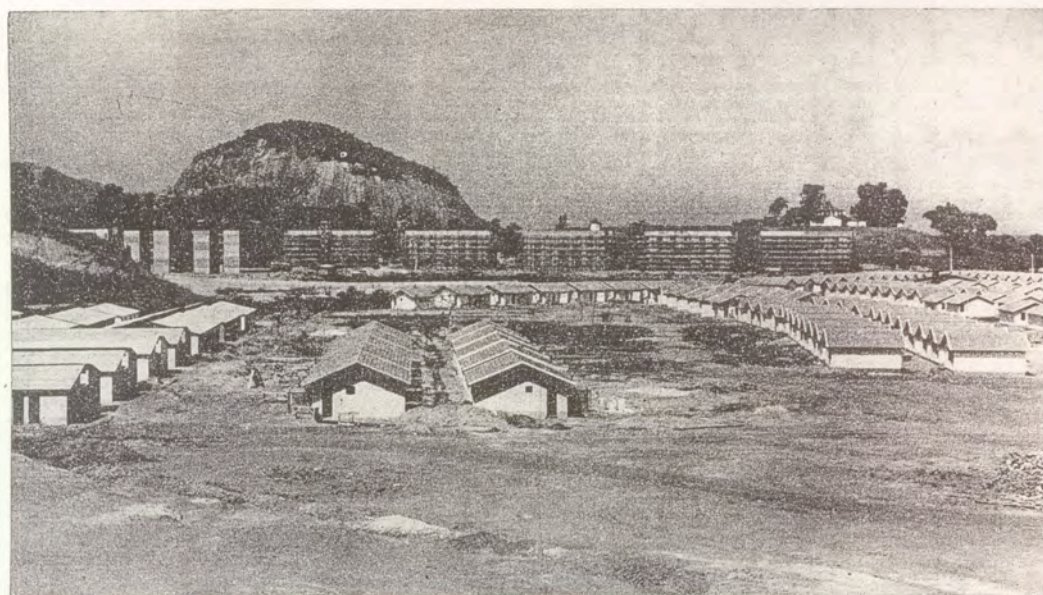
"BOCAS-DE-FUMO"

Amigo de **Mané Galinha**, a quem fornecia armas e proteção, **Drácula** chegou a expandir suas bocas-de-fumo por toda Jacarepaguá. Com a morte do amigo, assumiu alguns pontos de venda na Cidade de Deus, além dos que tinha em Vila Sapê, Favela Nova Aurora, Gueregue, Gardênia Azul e Chico City. Da sua quadrilha faziam parte, ainda, Paulo e **Birinha**, que cuidavam da venda de cocaína e maconha. Paulo, poucos dias antes da morte de **Drácula**, fugiu com Cr\$ 12 mil, produto da venda de cocaína.

ANEXO V – Fotos da Cidade de Deus, 1968.



Vista parcial da 1ª gleba da Cidade de Deus. Em primeiro plano, aspecto da 3ª gleba com as unidades GB-2-35 (fachada principal) e as unidades Geminadas (fachada posterior). Ao fundo as casas tipo F, na 1ª gleba no alinhamento da Rua Edgar Werneck; no meio da gleba o centro comunal: com o cinema, posto médico, o órgão local e o clube. A construção que se destaca atrás do cinema é a outra escola primária, já em funcionamento



Vista parcial da 3ª gleba da Cidade de Deus. Em primeiro plano as unidades uni-familiares e ao fundo as multi-familiares. Vê-se ainda na foto o morro da Panela e a esquerda, entre as casas, parte da elevação onde será construído o conjunto denominado "Margarida".

ANEXO VI- Fotos da Cidade de Deus: 2002 e 2003



Cidade de Deus, Jacarepaguá - Outubro 2003 - Foto Isnard Martins¹⁸⁰



Cidade de Deus, Jacarepaguá - 2002 – foto Isnard Martins¹⁸¹

¹⁸⁰ Site na internet *O colorido das Colinas do Rio*, disponível em: <http://www.citynet.com.br/rio/Colina2f.htm>

¹⁸¹ Site na internet *O colorido das Colinas do Rio*, disponível em: <http://www.citynet.com.br/rio/Colina2f.htm>

ANEXO VII - Ficha técnica do filme *Cidade de Deus*

Cidade de Deus

Dirigido por Fernando Meirelles

Do romance de PAULO LINS
uma produção O2 FILMES e VIDEOFILMES

com MATHEUS NACHTERGAELE

Apresentando

ALEXANDRE RODRIGUES
LEANDRO FIRMINO DA HORA
JONATHAN HAAGENSEN
PHELLIPE HAAGENSEN
DOUGLAS SILVA
DANIEL ZETTEL
SEU JORGE

direção FERNANDO MEIRELLES

co-direção KATIA LUND

roteiro BRÁULIO MANTOVANI

cinematografia CESAR CHARLONE, abc

montagem DANIEL REZENDE

direção de arte TULÉ PEAKE

produtores ANDREA BARATA RIBEIRO e MAURICIO ANDRADE RAMOS

co-produtor HANK LEVINE

co-produtores WALTER SALLES, DONALD K. RANVAUD, DANIEL FILHO,
MARC BEAUCHAMPS, VINCENT MARAVAL

produção executiva ELISA TOLOMELLI e BEL BERLINGK

música original ANTONIO PINTO e ED CÔRTEZ

co-produção GLOBO FILMES, LUMIÈRE, STUDIO CANAL e WILD BUNCH

Secretaria do Audiovisual Investidores: AlmapBBDO, BNDES, BR Distribuidora

C&A, DM9 DDB, Banco Ibi S.A., Loducca, Valesul Alumínio S.A

Editora COMPANHIA DAS LETRAS – 1996