

3

Carolina de Jesus e Paulo Lins

3.1

Vestígios da favela na literatura

Os excluídos já foram objeto da literatura, de maneira especial no Naturalismo; porém as favelas constituem um tipo particular de exclusão. O mais próximo que se chegou da representação de algo similar às favelas foi *O Cortiço*, de Aluísio Azevedo, talvez o expoente máximo daquela corrente literária, mas que ainda sustentava a teoria da supremacia da raça branca e outras crenças pseudocientíficas da época. Sabemos que a demolição dos cortiços foi um dos motivos do surgimento das favelas. Em 1893, quando derrubaram o grande cortiço *Cabeça de Porco*, consta que seus moradores reaproveitaram seus detritos para construir seus novos abrigos no Morro da Providência, próximo à Central do Brasil. O nome desse cortiço acabou virando sinônimo daquele tipo de habitação, assim como o nome Favela passou a denominar os conjuntos de habitações nos morros.

Claro que encontramos vestígios da favela em momentos muito distintos da literatura nacional. A começar por um marco simbólico, o imbricamento de um dos maiores cânones literários brasileiros, *Os Sertões*, com o “batismo”, ou melhor, com a criação do conceito *favela*. Pois sabemos que a foi a partir do fim da guerra de Canudos, com o retorno do grande contingente de soldados — milhares, segundo Euclides da Cunha — sem ter onde morar na Capital, que se ocupou, com a anuência do governo da República, o Morro da Providência. Essa ocupação, a primeira favela de fato existente, acabou virando marca: os soldados encontraram no morro o mesmo arbusto que viam em abundância no sertão, o faveleiro, ou *favela*. Daí a transformar-se em topônimo, por metonímia, foi questão de tempo.

Outra versão atesta que o nome teria vindo não da planta, mas de um monte, o Morro da Favela, que ficava próximo à frente de batalha em Canudos. Seria nesse

monte que os soldados teriam se abrigado, e assim, quando se instalaram no Morro da Providência, rebatizaram o lugar aludindo ao promontório que ocuparam no sertão baiano.

O recenseamento de 1920 registrou uma aglomeração de 839 casas no Morro da Providência. Em 1924, Benjamin Costallat publica o livro *Mistérios do Rio*, no qual encontramos o texto *A Favela que eu vi...*. No texto, misto de conto e crônica, o narrador descreve uma visita ao morro, o qual em nenhum momento ele chama de Providência, apenas de Favela. E apresenta visões que perdurariam muito em relação às favelas, em trechos como este:

Falavam-me sempre no perigo de subir à Favela. Nos seus terríveis valentes. Nos seus malandros que assaltam com a mesma naturalidade com que se dá bom-dia. O maior perigo que eu encontrei na Favela foi o risco, a cada passo, de despencar-me de lá de cima pela pedreira ou pelo morro abaixo. E dizer que há uma população inteira que todos os dias desce e sobe a Favela, mulheres que fazem o terrível trajeto com latas cheias de água na cabeça, e bêbados, alegres de cachaça, por cima dos precipícios, sem sofrer um arranhão...

Os pequeninos casebres feitos de latas de querosene também suspendem-se no ar, por cima de verdadeiros abismos, num milagre de equilíbrio, mas também não caem. Deus protege a Favela!...

E a Favela merece a proteção divina porque ela é alegre na sua miséria. Aquela gente, que não tem nada, dá uma profunda lição de alegria àqueles que têm tudo.¹

Curioso notar que já na década de 20 a periculosidade da favela era apregoada. E que o mito da “miséria que ri” talvez seja bem mais antigo do que pudéssemos imaginar. Noutro trecho, Costallat faz perspicaz observação sobre a estética (ou “o estilo”) da Favela:

A Favela tem seu comércio. Comércio exclusivamente feito de vendas, onde o parati é o artigo de primeira necessidade.

As vendas são construídas pelo mesmo processo de lata de querosene, pregadas umas nas outras, tendo as fachadas mais fantasiosas, conforme os rótulos das latas e a felicidade com que foram pregadas.

É um estilo que não se vê na Avenida Atlântica.

É o estilo próprio e inconfundível da Favela!²

¹ COSTALLAT, Benjamin. *Mistérios do Rio*, in COSTA, Flávio Moreira da (org.), *Crime à brasileira*, pp. 166-167.

² Ibid., p. 167.

Oswald de Andrade, em seu *Manifesto Pau-Brasil*, do mesmo ano de 24, também percebe a favela como fato estético: “A poesia existe nos fatos. Os casebres de açafrão e de ocre nos verdes da Favela, sob o azul cabralino, são fatos estéticos”.³

Ou seja, está claro que, há muito tempo, existe uma apreciação da favela pela literatura e pela arte em geral. Também em 1924 Tarsila do Amaral, mulher de Oswald, pinta sua famosa tela *Morro da Favela*. João do Rio ainda na década de 10 descreve uma visita a uma favela e a obra toda de Lima Barreto, se não se reporta diretamente às favelas, se aproxima de seu contexto através da miséria e da marginalidade. Mas a pergunta que nos fazemos é se estaríamos presenciando agora, na década de noventa, uma busca dos autores pelo tema da favela.

Para essa pergunta temos uma resposta parcial. A favela é um espaço híbrido, urbano e sub-urbano ao mesmo tempo. Está dentro da cidade, mas à margem da cidade. Indefinida, muito diferente do ambiente rural, mais estável, demarcado, menos cambiante. A velocidade da transformação na favela é impressionante. Até porque amanhã ela pode não estar mais em seu lugar, como sucedeu a tantas favelas nos anos 50, 60 e 70, e que veio a gerar conjuntos habitacionais como Cruzada São Sebastião, Vila Kennedy e a própria Cidade de Deus. Esses seriam motivos aparentes que fizeram a favela ser preterida como temática por tanto tempo.

Mas há outra possível resposta, que se aproxima mais do cerne da nossa tese, pois trata do contexto literário. É que ao abordar a favela, os autores se utilizavam basicamente de dois caminhos, duas imagens paradigmáticas, as quais chamei de *favela-inferno* e *favela-idílio*. Esses dois paradigmas seriam aprisionadores, e o motivo pelo qual os escritores evitariam tomar a favela como objeto.

João do Rio, em seu texto *Livres acampamentos de miséria*, escolhe abertamente o caminho da *favela-inferno*. Já Stefan Zweig, em seu *Brasil, país do futuro*, não tematiza propriamente a favela, mas a menciona de maneira singular, lamentando a possível extinção dessas comunidades e recomendando sua preservação, como depositária de uma pureza perdida.

O primeiro livro mais contundente, a partir do qual a favela tem que ser

³ ANDRADE, Oswald de. *Pau-Brasil*, p. 23.

repensada, um verdadeiro marco nessa questão é o *Quarto de despejo* de Carolina Maria de Jesus. A autora mineira, que muitos anos sobreviveu como catadora de papel, morava na favela do Canindé, em São Paulo. Curioso notar que essa obra não venha do Rio de Janeiro, a cidade mais identificada com a favela e local de surgimento deste nome e deste “conceito”, mas de São Paulo, megalópole industrial com muito mais área para ser ocupada pela migração massiva e desordenada.

Carolina de Jesus publica seu livro em 1960 pela Francisco Alves, por intermédio de Audálio Dantas, jornalista a descobriu e editou seus cadernos. *Quarto de despejo*, que tem como subtítulo “diário de uma favelada”, torna-se um fenômeno editorial, esgotando a primeira edição de dez mil exemplares em uma semana, e convertendo-se num *best-seller* mundial. A autora descreve seu cotidiano na favela plana do Canindé, às margens do rio Tietê, de maneira drástica e crua. Seu paradigma é a favela-inferno, e mais de uma vez ela emprega esse termo para se referir ao local onde vive.

A partir do início dos anos 90 a favela voltou à cena com força. O fenômeno do rap e do hip-hop, num contexto mais geral, e a própria intensificação da violência e do tráfico de drogas trouxeram o tema definitivamente à tona. No cinema, filmes como *O primeiro dia*, de Walter Salles, *Como nascem os Anjos*, de Murilo Salles, e os recentes *O Invasor*, *Cidade de Deus* e *Seja o que Deus quiser* definiram o retorno da cinematografia brasileira ao tema, ausente das telas desde o Cinema Novo. Na literatura, autores como Rubem Fonseca, Patrícia Melo, Fernando Molica, Ronaldo Alves, Fernando Bonassi, Marçal Aquino e outros abordam a favela procurando novos paradigmas, novos caminhos para sua representação.

Mas o marco inaugural da *literatura de favela* se dá com o lançamento de *Cidade de Deus*, de Paulo Lins, em 1997. Sem dúvida, o universo no qual o autor insere o leitor é assombroso. Sua construção da favela – embora a Cidade de Deus não seja exatamente uma favela, mas um conjunto habitacional que abriga moradores removidos de várias favelas – baseada numa minuciosa pesquisa e em suas memórias de ex-morador do local, é talvez a mais importante já produzida pela literatura brasileira. O sucesso de vendas e o estrondoso impacto de sua adaptação cinematográfica vieram reforçar a característica de marco que o livro traz.

3.2

Favela: cidade de deus ou campo do diabo?

Há vinte anos atrás, na apresentação de *Os pobres na literatura brasileira*, Roberto Schwarz escrevia:

(...) valha lembrar que as crises da literatura contemporânea e da sociedade de classes são irmãs, e que a investida das artes modernas contra as condições de sua linguagem tem a ver com a impossibilidade progressiva, para a consciência atualizada, de aceitar a dominação de classe. Assim, num sentido que não está suficientemente examinado, a situação da literatura diante da pobreza é uma questão estética radical.⁴

É justamente essa *questão estética radical* que nosso estudo pretende examinar, embora através de um recorte mais específico, a situação da literatura diante da favela. No livro organizado por Schwarz, trinta e cinco críticos e professores escrevem sobre outros tantos autores e obras que tratavam do tema do pobre e da pobreza na literatura brasileira, de Gregório de Matos a Chico Buarque, de Tomás Antônio Gonzaga a Ferreira Gullar. O ensaio de Carlos Vogt, *Trabalho, pobreza e trabalho intelectual*, trata de Carolina Maria de Jesus e seu *Quarto de despejo*. O trabalho de Schwarz reflete sobre Machado de Assis, mas se o livro tivesse sido publicado no final dos anos 90 certamente incluiria um texto sobre *Cidade de Deus*, de Paulo Lins, romance sobre o qual o próprio organizador citado acima escreveu uma crítica enfática, *Uma aventura artística incomum*.⁵

O presente tópico procura pensar essas duas obras, *Quarto de despejo* e *Cidade de Deus*, estabelecer uma comparação e um contraste entre elas, e examinar como desenvolvem essa questão estética radical que é a literatura confrontando a pobreza, a literatura diante da favela. Em ambos casos, não se trata apenas de estar "diante" da favela, mas imerso nela, inserido nesse contexto específico e particular que é a favela. Carolina de Jesus, nascida no interior de Minas Gerais supostamente em 1914, por volta de 1940 vai morar na favela do Canindé, em São Paulo. Vive lá mais de 20 anos, e só sai depois do sucesso comercial de seu primeiro livro, *Quarto de despejo - diário*

⁴ SCHWARZ, Roberto (org), *Os pobres na literatura brasileira*, São Paulo, Brasiliense, 1983.

⁵ _____. *Uma aventura artística incomum*, Folha de São Paulo, 07 de setembro de 1997, Caderno Mais.

de uma favelada. Paulo Lins muda-se com sua família, com oito anos de idade, para o conjunto habitacional da Cidade de Deus, zona Oeste do Rio de Janeiro, e só sai de lá adulto.

Ou seja, temos dois autores com uma experiência comum, a vida na favela. E isso é uma informação fundamental para a análise que procuramos desenvolver. O terceiro autor a ser estudado nessa dissertação, Luiz Paulo Corrêa e Castro, também compartilha dessa vivência da favela, pois nasceu e foi criado no Vidigal, onde reside até hoje. É preciso notar que, a despeito de os três autores terem vivido na favela, cada qual se desenvolveu em condições muito distintas. Paulo Lins pertencia a uma classe média da Cidade de Deus e jamais passou fome como Carolina de Jesus. Tampouco teve que enfrentar um subemprego como o de Carolina, de catar de papéis, para sustentar sua família. Tanto Lins quanto Corrêa e Castro conseguiram superar as barreiras aos jovens de classe média-baixa e ingressar em Universidades. Ambos, hoje em dia, vivem do que escrevem: roteiros e romances no caso de Paulo Lins, e jornalismo no caso de Luiz Paulo.

O dinheiro que Carolina ganhava também vinha de papéis, mas os que ela vendia depois de catar nas ruas e nos lixos da cidade. Consequia escrever nas madrugadas e nas poucas horas vagas que dispunha, quando não estava trabalhando nas ruas, comprando mantimentos, ou cuidando dos três filhos. Ser escritora (no sentido de profissional da escrita) era uma utopia, um sonho distante e praticamente irrealizável. Até que o repórter Audálio Dantas vai fazer uma matéria na favela e descobre aquela mulher, que brigava com algumas pessoas ameaçando incluir seus nomes no livro que estava escrevendo. Audálio pediu para ver o livro e encontrou dezenas de cadernos repletos de poemas, contos, crônicas, peças de teatro e um diário.

Quando leu o diário, percebeu que havia encontrado algo além de simples matéria-prima para mais uma reportagem. Em vez de escrever o texto, publicou no jornal *Folha da Noite* trechos do diário de Carolina Maria de Jesus. No ano seguinte, em 1959, a revista *O Cruzeiro* traz fotos da autora e mais trechos do seu diário. Finalmente, em 1960, depois da grande repercussão do texto, Audálio Dantas convence a editora Francisco Alves a publicar o livro.

O sucesso é súbito e inesperado. A primeira edição de dez mil exemplares se

esgota em uma semana. *Quarto de despejo* se torna um *best-seller*, surpreendendo até mesmo seus editores. É traduzido nas principais línguas do mundo (algumas fontes citam treze idiomas, outras quatorze) e comercializado em mais de quarenta países. Nos Estados Unidos especialmente, o livro provoca imensa repercussão. Na Itália, ganha prefácio de Alberto Moravia. Qual o atrativo desse livro árido, "sem dramaturgia" e tão específico, para os leitores do mundo, distantes da realidade brasileira?

Nos perguntamos se seus atrativos não guardariam muitas semelhanças com os de *Cidade de Deus*, romance de 550 páginas lançado em 1997 pelo estreante Paulo Lins, que antes só havia publicado um livro de poesia. De maneira análoga, embora quase quarenta anos depois, o livro sobre a formação do conjunto habitacional homônimo e o surgimento e desenvolvimento do tráfico de drogas alcança êxito comercial e grande repercussão no exterior, embora nesse caso provavelmente muito bem planejados pela editora.

Vejamos alguns trechos de críticas sobre *Cidade de Deus* utilizados em sua divulgação:

- a. Um arrastão literário que desce o morro para representar com perfeição narrativa o universo da favela e da criminalidade.
- b. Na Cidade de Deus, a lei do mais forte se estabeleceu, logo suplantada por aquela do mais cruel, substituída por sua vez pela do mais selvagem. Paulo Lins conhece bem essa história.
- c. Vinte anos de vida na favela narrados por dentro. Um verdadeiro fenômeno.⁶

Os três excertos destacam como virtude do livro uma característica de seu autor: o pertencimento ao meio que narra. Seja em "arrastão literário que desce o morro", em "Paulo Lins conhece bem essa história" ou em "vinte anos de vida na favela narrados por dentro", o que se valoriza aqui é a relação do autor com o ambiente que descreve, com a figura que representa. Todas as observações seriam perfeitamente aplicáveis a Carolina de Jesus e seu *Quarto de despejo* – muito embora a favela do Canindé, assim como a Cidade de Deus, não seja propriamente um morro.

⁶ As citações foram transcritas da contracapa da segunda edição de *Cidade de Deus*. A primeira é atribuída a Revista Cult, a segunda ao jornal *Le Monde*, da França, e a terceira a *El País*, da Espanha. Não foram fornecidas as edições dos periódicos nem tampouco quem traduziu as críticas. LINS, Paulo, *Cidade de Deus*, São Paulo, Companhia das Letras, 2002, segunda edição, revista pelo autor.

Atribuindo valor à veracidade da presença do autor no meio narrado, a crítica confere também qualidades etnográficas à obra. Como aponta Paulo Jorge Ribeiro em ensaio sobre o livro,

Paulo Lins aproveitou e foi aproveitado magnificamente por dois dos mais fortes pontos de balizamento de seu projeto e de seu posterior sucesso. Primeiramente, ele, melhor do que ninguém, pode afirmar duplamente que esteve lá [e aqui o autor retoma o conceito do "estar aí" de Geertz (1984) conforme nota de pé de página]. Como morador, foi criado em Cidade de Deus desde os oito anos, o que lhe possibilitou conhecer in loco alguns dos personagens de seu romance (...).⁷

Ou seja, essa *qualidade etnográfica* não só avaliza o projeto como também potencializa o sucesso, o interesse pela obra. O próprio Roberto Schwarz inicia sua crítica a *Cidade de Deus* ressaltando "o ponto de vista interno e diferente". E a apresentação da contracapa da primeira edição qualifica de "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".⁸

Seria essa qualidade etnográfica também tão contundente na obra de Carolina de Jesus, cujo teor não é ficcional? Não seria necessário um embasamento teórico para a produção de um texto etnográfico? De Paulo Lins sabemos que participou, como pesquisador, de dois grandes projetos de pesquisa coordenados pela antropóloga Alba Zaluar, "Crime e criminalidade no Rio de Janeiro" e "Justiça e classes populares". Ele mesmo, nos agradecimentos que aparecem na última página do livro, faz questão de deixar claras as origens do romance. Essa é uma das características de sua força, segundo Roberto Schwarz. Pois "como o antigo naturalismo, o romance de Paulo Lins deve parte da envergadura e da disposição ousada à parceria com a enquête social".⁹

Olhando com atenção, veremos que Carolina de Jesus, cuja instrução formal não passou da segunda série primária (do atual ensino fundamental), fez também, a seu modo, sua etnografia. Carlos Vogt faz observações nesse sentido:

⁷ RIBEIRO, Paulo Jorge, "Cidade de Deus - memória e etnografia em Paulo Lins", in *Lugar Comum* n.º 11, 2000, p. 75.

⁸ LINS, Paulo, *Cidade de Deus*, São Paulo, Companhia das Letras, 1997, texto da contracapa.

⁹ SCHWARZ, Roberto, *op. cit.*, 1997.

Quarto de despejo é uma obra de gosto realista, na qual o verismo é a nota dominante da 'ideologia estética' do autor. Contudo, seu realismo estaria melhor caracterizado se, ao invés de literário, o vissemos dentro daquela espécie de realismo etnográfico desenvolvido pelo antropólogo Oscar Lewis nos anos quarenta e cinquenta nos seus trabalhos sobre a cultura da pobreza.¹⁰

A obra de Carolina, além de poder ser pensada como etnográfica, é vista como um marco no que se convencionou chamar de *literatura testemunho*. À época de seu lançamento esse conceito ainda não existia, e a crítica se reportava ao livro como "documento literário", "literatura denúncia" ou simplesmente "denúncia". As questões de gênero, os estudos culturais e outras correntes de pensamento mais recentes que ainda não vigoravam, em *Quarto de despejo* encontraram um ícone, uma obra fundadora.

Uma mulher negra, favelada, mãe solteira de três filhos, que vive de catamar detritos nas ruas de uma megalópole latino-americana, consegue produzir e publicar um diário contando a história de sua vida e do local em que vive. É um fato extraordinário, um marco para aqueles que trabalham com a literatura testemunho. Segundo as tipologias do testemunho de Elzbieta Sklodowska, *Quarto de Despejo* pode ser considerado um *testemunho etnográfico*, voz que representa as classes subalternas.¹¹

A obra de Paulo Lins também poderia ser pensada como literatura testemunho, se a enquadrássemos nas categorias de Luisa Campuzano, que parte das tipologias de Sklodowska. Segundo ela, os testemunhos se dividiriam em *mediados* e *imediatos*; no primeiro caso, o autor (ou editor) parte de determinados pré-textos, que podem ser depoimentos, entrevistas, etc. No segundo caso, o emissor e autor são a mesma pessoa. Sob esse ponto de vista, Lins produziu uma obra de testemunho mediado, campo que por sua vez se divide em dois grupos: os testemunhos jornalísticos e os testemunhos etnográficos e sócio-históricos; e as novelas testemunhais, subdivididas em novelas testemunhais e pseudotestemunhais. Ou seja, obedecendo a esse sistema esquemático de classificação, *Cidade de Deus* pode ser descrita como obra de testemunho mediado, uma novela pseudotestemunhal.

¹⁰ VOGT, Carlos, *Trabalho, pobreza e trabalho intelectual*, in SCHWARZ, Roberto, *op. cit.* p. 209.

¹¹ PITTA, Candida Maria Sant'anna de Amorim, pesquisa na rede.

Isso tudo talvez não auxilie muito no desenvolvimento de nossa reflexão, a não ser para atentarmos para o fato de uma recente expansão dessa linha testemunhal no mercado editorial brasileiro. Nos últimos anos, as publicações testemunhais de toda espécie têm proliferado, obtendo números expressivos de vendas. Podemos pensar que o próprio livro de Paulo Lins estimulou essa onda de testemunhos, e encontrou um público ávido de conhecer novas faces da realidade, ou talvez cansado de um certo esgotamento da ficção brasileira dos anos 90.

Daí vem a literatura de cárcere, com títulos como *Diário de um detento*, de Jocenir, *Sobrevivente (do Massacre do Carandiru)*, de André du Rap, e *Estação Carandiru*, de Drauzio Varela, este com a diferença de ter sido escrito por um médico que atendia àquela prisão. Há uma editora em São Paulo, a Labortexto Editorial, especializada em depoimentos e testemunhos da realidade, quase todos os títulos de seu catálogo pertencem a este gênero. *O bandido e outras histórias da Rocinha*, de Ronaldo Alves, um livro de contos, poderia também caber no balaio da literatura testemunho, e há outros segmentos que mantêm aquecido o comércio nessa área.

Mas a grande força daquelas duas obras, no nosso entender, não se resume a esse caráter testemunhal ou etnográfico. Não é a simples representação de uma realidade, ou mesmo a pretensa reprodução da realidade, que faz de um texto literatura, que o atribui qualidades literárias. A distinção desses empreendimentos, o que lhes faz dar o salto, é o compromisso de seus autores com a poesia. Esse é o diferencial, o algo mais que ambas as obras apresentam, cada qual à sua maneira.

Sabemos que os dois autores trabalham com poesia. Paulo Lins, como já foi mencionado, estreou em 1986 com um livro de poesia, *Sobre o Sol*.¹² Participou da Cooperativa de Poetas nos anos 80, freqüentou o CEP 20.000 (Centro de Experimentação Poética, sob a direção de Chacal e Guilherme Zarvos) nos anos 90 e foi incluído na coletânea *Esses Poetas*¹³, de Heloísa Buarque de Hollanda. Um de seus poemas se tornou muito conhecido do público carioca, circulou em camisetas e cartões postais:

¹² LINS, Paulo, *Sobre o Sol*, Rio de Janeiro, UFRJ, 1986.

¹³ HOLLANDA, Heloísa Buarque de, org. *Esses poetas: uma antologia dos anos 90*, Rio de Janeiro, Aeroplano, 2.a ed., 2001.

Sou
 Seu
 Cio
 Sou
 Seu
 Ócio
 Sou
 Seu
 Sócio
 no
 Prazer.¹⁴

Esse poema demonstra um pouco da personalidade poética de Paulo Lins. Sua atenção ao concretismo, mas com uma leveza mais característica de Paulo Leminski (e de outros poetas influenciados pelo movimento) do que do trio fundador da poesia concreta, seu jogo de palavras e sons, sua economia.

Schwarz já apontava isso em seu ensaio:

A ousadia de linguagem mais notável, no entanto, vem por conta de uma inesperada insistência na poesia – à qual se pode objetar muita coisa, menos o grande acerto de sua presença. Nela se combinam os recursos da letra de samba e uma versão abandada do trocadilhismo concretista – a epígrafe do livro é de Paulo Leminski –, cujas possibilidades populares aparecem aqui de maneira interessante. A importância deliberada e insolente da nota lírica, que faz frente ao peso esmagador dos condicionamentos pela miséria, dá ao romance um caráter distintivo, de recusa, difícil de imaginar num leitor menos inconformado.¹⁵

Essa "insistência na poesia" é muito clara no início do romance; a primeira cena do livro apresenta os personagens Busca-Pé e Barbantinho fumando um baseado à beira do rio, próximos do bosque. Entre os pensamentos de cada um, lembranças da infância e planos futuros, uma ponta de revolta surge em Busca-Pé. Ele nem tem tempo de chorar, pois nota a vermelhidão que toma conta da água do rio. É um cadáver que vem boiando, seguido por outros quatro corpos, numa espécie de advertência macabra, num corte súbito, um choque de realidade naquela atmosfera quase bucólica de tarde chuvosa.

A segunda cena, também de poucas páginas, é ainda mais idílica, e traz de volta a infância dos dois personagens, desde a mudança para a Cidade de Deus. Passa pela formação do bairro desde os primórdios de Portugal Pequeno e vai até os anos 60,

¹⁴ Ibid, p. 255.

época da construção do conjunto habitacional, inaugurado às pressas em 66 para receber os desabrigados da grande enchente daquele ano. Por isso – e por outras tantas práticas que o Brasil tão bem conhece – o conjunto foi posto em funcionamento ainda inacabado.

Num recurso recorrente no romance, aqui o narrador enumera jogos infantis, utiliza-se do vocabulário característico, lista brincadeiras, expressões, personagens da infância. Ambienta através de diálogos o jogo de bolinha de gude, a brincadeira de empinar pipas, a de pular carniça. Esse artifício provoca um efeito poético, uma nostalgia, traz um lirismo da infância para a narrativa, e quase sempre é cortado subitamente por uma morte ou uma cena violenta. O contraste abrupto gera grande dramaticidade, faz mais intensa a ação subsequente ao momento nostálgico, e o sofrimento do personagem fica mais humanizado. O corte nessa segunda cena ainda é relativamente suave: o irmão de Busca-Pé, que se exibia com sua bicicleta fazendo manobras arriscadas, "perdeu a direção e foi perna pro alto; nariz ensangüentado; corpo ralando no barro; poeira entrando nos olhos... Mas o assunto aqui é o crime, eu vim aqui por isso..."¹⁶

Com a última frase do parágrafo e desse segundo trecho, o narrador dá a pista, aponta o fio condutor da história que virá: o crime. Mas antes de entrar na narrativa propriamente dita há um outro trecho, aparentemente isolado, composto de um parágrafo único, breve, seguido de outro parágrafo de apenas duas frases. Esse trecho nos remete às invocações da Musa na poesia homérica e em outras poéticas clássicas, o pedido que faz o poeta para que a Musa inspire o seu canto. Que aqui aparece de maneira prosaica, própria da informalidade popular:

Poesia, minha tia, ilumine as certezas dos homens e os tons de minhas palavras. É que arrisco a prosa mesmo com as balas atravessando os fonemas. É o verbo, aquele que é maior que o seu tamanho, que diz, faz e acontece. Aqui ele cambaleia baleado. (...).¹⁷

Aqui a relação com a poesia é explicitada, assumida. Não apenas pelo procedimento que remete à tradição clássica do gênero, mas também pela abordagem direta do narrador: *Poesia, minha tia*. A própria poesia transforma-se em musa, é para

¹⁵ SCHWARZ, Roberto, *op. cit.*, 1997.

¹⁶ LINS, Paulo, *Cidade de Deus*, p. 22.

ela a invocação; ela será a guia iluminadora das obscuras fronteiras da prosa: *É que arrisco a prosa*. O poeta entra em outra área, em outro domínio. Esse trecho é quase um pedido de licença, uma autorização tácita do poeta que vai se aventurar no mundo da prosa. E de uma prosa épica, uma saga de quase três décadas que narra mais que a formação de um bairro, mas a formação do que o autor classificou de *neofavela*. Ou seja, a favela sob a égide da violência e do terror gerados pelo narcotráfico, a favela inserida na economia neoliberal do mundo globalizado, a favela na pós-modernidade. E ainda mostra, num microcosmo, o processo de transformação da pequena bandidagem no que se chama hoje de crime organizado, isto é, quadrilhas de narcotraficantes que manipulam quantias impensáveis de dinheiro e mini-exércitos de homens e crianças.

No segundo parágrafo, apenas as frases/verso: “Falha a fala. Fala a bala”.¹⁸ Que também vêm nesse sentido: o verbo pode falhar, mas a ação falará. A eloquência na Cidade de Deus é da bala, antes de ser da fala. Esse é o caminho que o narrador privilegiará, o caminho da ação. Daí que, depois desse excerto, a poesia se torna menos explícita, e se deixa ficar na penumbra da ação. É a ação que conduz a narrativa; os personagens agem, dialogam através de falas enxutas, econômicas, populares, carregadas de gírias e expressões da malandragem. Vez por outra, em momentos imprevisíveis, volta a insolência “da nota lírica”, seja num diálogo de bandidos, numa descrição breve, ou em momentos cruciais da narrativa, como o episódio da morte de Cabeleira, ao final do primeiro capítulo. Quando introduz um solilóquio interior do personagem que caminha, o narrador traz de novo o recurso poético de um clima ameno e lírico interrompido pela súbita ameaça da morte:

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 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!¹⁹

¹⁷ LINS, Paulo, *Cidade de Deus*, São Paulo, Companhia das Letras, 1997, p. 23.

¹⁸ Ibid., p. 23.

¹⁹ Ibid., p. 201.

Enfim, a diferença de um romance etnográfico para um romance maior, que não se deixa aprisionar pelos limites das categorizações, talvez resida principalmente em seu teor de poesia que, além da construção dos personagens, da estruturação do enredo, das tensões, do suspense e das surpresas da narrativa, permeia *Cidade de Deus* de ponta a ponta. Assim também ocorre na obra de Carolina de Jesus, guardadas as proporções e as diferenças. Aliás, o próprio Paulo Lins poderia se encaixar perfeitamente na imagem que a autora faz dos "poetas do lixo, idealistas das favelas".

Nos estudos sobre a obra da autora, poucos são os que aludem à sua condição de poeta, talvez por sua dicção tosca, talvez por sua ignorância da gramática culta. Como afirma Marisa Lajolo no ensaio *Poesia no quarto de despejo, ou um ramo de rosas para Carolina*, "só se admite a infração, e a infração precisa ser voluntária. Ou seja: não se pode ignorar a gramática, embora se possa infringi-la. Tolera-se a infração, mas não o desconhecimento do que se infringe".²⁰ A exceção é a pesquisa definitiva realizada por Robert Levine e José Carlos Sebe Bom Meihy. Esse último foi responsável pela organização e publicação da *Antologia Pessoal*,²¹ uma coletânea de poemas de Carolina de Jesus. Mas é ela própria, no texto de *Quarto de Despejo*, quem assume essa postura, não de poeta de gabinete, mas de "poeta do lixo"²²:

Foi lá que eu vi ranger de dentes. Vi os pobres sair chorando. E as lágrimas dos pobres comove os poetas. Não comove os poetas de salão. Mas os poetas do lixo, os idealistas das favelas, um expectador que assiste e observa as tragédias que os políticos representam em relação ao povo.²³

Audálio Dantas, o jornalista que revelou Carolina, quando a visitou pela primeira vez, além dos aproximadamente vinte cadernos manuscritos que continham o diário, encontrou outros tantos, quase duas dezenas mais, com contos, crônicas, peças de teatro, sobretudo com inúmeros poemas. Os dois ensaios que prefaciam o volume *Antologia Pessoal* descrevem o quanto eram importantes para a autora os seus poemas. E mostram que ela se via como poeta, talvez como *poeta do lixo*, mas poeta.

²⁰ LAJOLO, Marisa, *Poesia no quarto de despejo, ou um ramo de rosas para Carolina*, in JESUS, Carolina Maria de, *Antologia Pessoal*, Rio de Janeiro, UFRJ, 1996. José Carlos Sebe Bom Meihy, org., p. 43

²¹ JESUS, Carolina Maria de, *Antologia Pessoal*, Rio de Janeiro, UFRJ, 1996. José Carlos Sebe Bom Meihy, org.

²² Todas as citações de textos de Carolina de Jesus respeitam a grafia original da autora.

²³ JESUS, Carolina Maria de, *Quarto de Despejo*, p.54.

Para Carolina, o *poeta do lixo* seria aquele sensível aos dramas humanos, com os olhos abertos para o mundo à sua volta. O sujeito cuja atenção iria para onde os homens comuns não olham, e quando olham não vêem. Rebotinho, restos, trastes, gente excluída, doenças, miséria: matéria de poesia para o poeta do lixo. Inevitável a lembrança de Manoel de Barros e de sua poética. A metáfora do *quarto de despejo*, criada por Carolina e sobre a qual nos estenderemos adiante, é o motor do diário da autora, e o estímulo mais poderoso para seus versos.

Mas além dos versos propriamente ditos, é o olhar de Carolina sobre a realidade que a cerca que se mostra poético, como vemos nessa passagem: "Dona Domingas é uma preta boa igual ao pão. Calma e útil". (p. 46) Ou essa quadrinha:

Alguns homens em São Paulo
Andam todos carimbados
Traz um letreiro nas costas
Dizendo onde é empregado. (p. 108)

É sua maneira particular de encarar a realidade, os fatos cotidianos. E de descrevê-los não apenas como uma reportagem ou transcrição dos acontecimentos, mas filtrando-os através de sua subjetividade particular, de seu pensamento poético. A própria percepção da autora, descrita em seu diário, denota uma atenção especial às palavras:

Eu disse para a Fernanda que o Policarpo é crente e tinha varias mulheres. Então a Fernanda disse que o Policarpo não é crente. – É quente!
Achei graça no trocadilho e sorri. Dei uma gargalhada. (p. 96).

E noutra passagem:

Quando eu fui deita-lo, ele disse:
– Sabe, Carolina, eu sou um homem infeliz. Depois que morreu Marina nunca mais ninguém me quiz.
Eu dei uma risada, porque percebi que ele havia falado e formado uma quadrinha. (p. 147).

E ainda:

O açúcar aumentou. A palavra da moda, agora, é aumentou. Aumentou! Isso me faz lembrar esta quadrinha que o Roque fez e deu-me para eu incluir no meu repertorio poetico e dizer que é minha:

Politico quando candidato
Promete que dá aumento
E o povo vê que de fato
Aumenta o seu sofrimento! (p. 118)

Fica nítida nestes trechos a atenção de Carolina com a palavra. E a utilização poética, a preocupação com a sonoridade e o sentido no emprego das palavras. Faz uma referência a um formato de composição, a *quadrinha*, também conhecido como *trova*, estrutura poética de quatro versos bastante popular. Ela afirma ainda ter um *repertório* poético, o que faz supor que apresente esses poemas. Definitivamente, a autora se vê como escritora e não apenas como diletante. Menciona ter escrito peças, que “apresentava aos diretores de circos. Eles respondia-me: – É pena você ser preta”. (p. 58)

E narra um episódio de devolução dos seus originais:

Fui no Correio retirar os cadernos que retornaram dos Estados Unidos. (...) Cheguei na favela. Triste como se tivessem mutilado os meus membros. O The Reader Digest devolvia os originais. A pior bofetada para quem escreve é a devolução de sua obra. (p.135)

Não se trata de descobrir uma poeta maior em Carolina Maria de Jesus, o que seria absolutamente inverídico. Mas sim de atestar sua originalidade poética, até pelo fato de a importância estética de sua obra advir muito mais de sua simples *realização* do que de *como* ela foi realizada. Ou seja, não ignoramos que a obra de Carolina é construída sobre inúmeros clichês, que demonstra um maniqueísmo extremado, que por vezes sua ingenuidade soa *naïf*. Mas observamos que mesmo a estética adotada pela autora vem no sentido de integrá-la a uma tradição, de estabelecer um diálogo que a princípio pareceria impossível com a história da literatura, com o mundo letrado.

Assim ela acaba se tornando um elo de comunicação entre mundos praticamente incomunicáveis, a favela e o asfalto. A pouca comunicação que há é esporádica e de mão única: da cidade para a favela. O retorno, a informação que sai, quem a leva é Carolina, conforme narra em seu diário, seja para telefonar para a polícia que virá restituir a ordem, ou para chamar uma ambulância, ou ainda para pedir algum auxílio ao “povo da alvenaria”. Numa esfera mais ampla a autora fará o mesmo com sua obra, relatando uma realidade distante e praticamente inédita para a maioria de seus leitores. Carolina de Jesus tem consciência de sua distinção, ela sabe que é – e faz questão de ser – diferente do povo da favela. Por vezes demonstra um esforço no sentido contrário, que parece um esforço para convencer-se de sua condição de igual: “devo incluir-me, porque eu também sou favelada. Sou rebotalho. Estou no quarto de

despejo, e o que está no quarto de despejo ou queima-se ou joga-se no lixo”. (p. 38)

Ou seja, o que está no lixo, lixo é. Qualquer coisa que esteja no quarto de despejo é traste, foi excluída, deve ser jogada fora. Mas Carolina não tarda a chegar a uma outra conclusão, advinda da íntima certeza de que é diferente, que algo a distingue daquelas pessoas: “Os políticos sabem que eu sou poetisa. E que o poeta enfrenta a morte quando vê o seu povo oprimido”. (p. 40)

Essa postura é identificada por Carlos Vogt como um certo “titanismo romântico” ou uma “majestade tenebrosa” – aludindo a um texto de Antônio Cândido sobre Giovanni Verga – que não raras vezes seriam atribuídos ao destino do pobre nos romances naturalistas, quando este é jogado nos limites da sobrevivência. O autor cita a grandiosidade do suicídio de Bertoleza no final de *O Cortiço* como uma medida desse titanismo. Depois Vogt – que afirma não tentar identificar Carolina de Jesus com uma escola literária à qual ela não pertence – aponta um movimento surpreendente em *Quarto de Despejo*. Um certo efeito de duplo complementar e antagônico da realidade que retrata, pois se o livro a princípio é um documento sobre a pobreza da favela, ao mesmo tempo produz um distanciamento que transforma a experiência real da miséria na experiência lingüística do diário. Assim a autora, que pertence ao mundo que narra e compartilha com ele a fome e as privações, “acaba por se distinguir de si mesma e por apresentar a escritura como uma forma de experimentação social nova, capaz de acenar-lhe com a esperança de romper o cerco da economia de sobrevivência que tranca a sua vida ao dia-a-dia do dinheiro-coisa”.²⁴

Ou seja, num movimento talvez não consciente, a autora oferece uma outra dimensão à favela que retrata em seu diário: a de experiência de linguagem, da representação poética, a construção de subjetividade que a literatura persegue. E, enquanto utiliza o procedimento de se colar à realidade que mimetiza, Carolina de Jesus obtém “uma vingança em relação a ela. Reproduzida no livro, esta realidade incorpora, como traço constitutivo do trabalho intelectual que a produziu escrita, a possibilidade do projeto e do futuro sociais que em si mesma ela excluía”.²⁵ Chega a isso talvez sem pretender; seu diário, ainda que se estruture como obra e que apresente

²⁴ VOGT, Carlos, *Trabalho, pobreza e trabalho intelectual*, in SCHWARZ, Roberto, *op. cit.* p. 210.

²⁵ Ibid., p. 210.

opções nas quais reconhece-se uma autoria, tem a princípio apenas a ambição de retratar o inferno da favela e de sua vida. As construções simbólicas, Carolina as utiliza em seus poemas, peças e contos. E não constituem exatamente sua força maior, embora muitas vezes surpreendam o leitor e provoquem singelos encantamentos.

Roberto Schwarz vê em *Cidade de Deus* um movimento análogo a esse descrito por Carlos Vogt, especialmente no que diz respeito à força esmagadora de uma realidade:

Colado à ação, o ponto de vista narrativo lhe capta as alternativas próximas, a lógica e os impasses. O imediatismo do recorte reproduz a pressão do perigo e da necessidade a que as personagens estão submetidas. Daí uma espécie de realidade irrecorrível, uma objetividade absurda, decorrência do acossamento, que deixam o juízo moral sem chão. Dito isto, estamos longe do exotismo ou do sadismo da literatura comercial de assunto semelhante. O horizonte reduzido é claramente uma desgraça geral, cuja extensão cabe ao leitor avaliar.²⁶

Esse aspecto apontado por Schwarz é interpretado como alienação por algumas leituras. Essa “objetividade absurda” é utilizada como argumento para reforçar uma suposta postura “neutra” ou despolitizada, que simplesmente atirasse os personagens nas situações e não provocasse no leitor uma reflexão sobre os fatos, apenas a constatação da inexorabilidade da violência que cerca. Mas o próprio crítico rebate essa suspeita, quando afirma que “o horizonte reduzido é claramente uma desgraça geral, **cuja extensão cabe ao leitor avaliar**”. No juízo do leitor reside a crítica; o autor apresenta os fatos sem julgá-los, embora o faça com consciência, sabendo o risco que corre de ser visto como sensacionalista ou apelativo.

Ao mesmo tempo, o texto de Schwarz poderia estar se referindo a *Quarto de Despejo*. A realidade irrecorrível, a objetividade absurda, são traços comuns nas duas obras. Seriam características da *literatura de favela*? Há, nos dois livros, outros pontos em comum além dos citados acima e de seus autores terem olhar de poetas, como vimos anteriormente. Um deles, bem evidente, também é destacado por Schwarz em seu ensaio. Trata-se do espaço no qual se desenvolve *Cidade de Deus*, que como sugere o título abrange quase que exclusivamente a área do conjunto habitacional. Poucas vezes a ação se desenrola fora dessa circunscrição. Quando acontece, é algum personagem que foi preso, e a ação passa rapidamente pela prisão, ou personagens que

²⁶ SCHWARZ, Roberto, op. cit., p. 7.

fogem e se escondem em outras favelas, mas também são momentos breves.

A cidade do Rio de Janeiro é quase uma abstração, da qual aparecem as bordas, ou então espaços que farão parte da ação como locais da violência, aí o caso do motel, o primeiro grande assalto narrado no romance, e depois de postos de gasolina, lojas de armas e tais. A praia eventualmente aparece, às vezes na imaginação dos personagens – em especial de Barbantinho, que vem de uma família de salva-vidas e sonha em seguir a profissão – e outras vezes em momentos de lazer, com vários personagens, como um alívio para a quase insuportável pressão da violência. Diz Schwarz:

A ação move-se no mundo fechado de Cidade de Deus, com uns poucos momentos fora, sobretudo em presídios, para acompanhar o destino das personagens. (...) Literariamente, a órbita limitada funciona como força, pois ela dramatiza a cegueira e a segmentação de seu processo(...).²⁷

Muito semelhante o que ocorre em *Quarto de Despejo*. A metáfora do título se refere à favela, como já vimos aqui, e quase toda a ação é centrada na favela do Canindé, onde vive a autora. Diariamente Carolina vai a cidade para exercer seu ofício de *trapeira*. Mas a cidade aparece como um outro mundo, algo fora, num movimento que alterna o ponto de vista, já que geralmente é a favela que é o fora, o quarto de despejo. Pois bem, quando a cidade aparece assim, ela surge fechada, de acesso difícil, impenetrável em seu cerne. Suas ruas e margens estão franqueadas, como os cantos sujos, os ermos. Mas os belos prédios, os jardins vistosos e outras maravilhas da cidade são para serem admirados de longe para quem é da favela.

A burocracia muitas vezes é a grade de proteção que impede a entrada dos que têm dificuldade em conseguir cópias autenticadas, certidões, firmas reconhecidas. Como no episódio em que Carolina, doente, procurou o Serviço Social:

Fui no Palacio, o Palacio mandou-me para a sede na Av. Brigadeiro Luís Antonio. Avenida Brigadeiro me enviou para o Serviço Social da Santa Casa. Falei com a Dona Maria Aparecida. Resolvi ir no Palacio e entrei na fila. Falei com o senhor Alcides. Um homem que não é niponico, mas é amarelo como manteiga deteriorada. (p. 42-43)

As teias labirínticas do mundo letrado se estendem por toda parte na cidade. E quem

²⁷ Ibid., p. 7.

não souber decifrá-las quedará perdido. Na favela do Canindé, o mapa é mais simples: rua A, rua B, rua C e rua do Porto, esta junto ao rio Tietê. Os limites da favela são o próprio rio, de um lado, e as casas de alvenaria de outro. Apesar de Carolina sair para a cidade quase todos os dias, o espaço marcante em seu livro é mesmo a favela. A cidade geralmente surge como contraste. Ou então como provedora da necessidade: pedir tomates na fábrica, lingüiça ou ossos no frigorífico, frutas e legumes na quitanda, além de todo o tipo de traste que Carolina puder catar para vender depois: papel, alumínio, metais diversos, madeira, carvão, “tudo serve para o favelado”. (p. 45)

As oito e meia da noite eu já estava na favela respirando o odor dos excrementos que mescla com o barro podre. Quando estou na cidade tenho a impressão que estou na sala de visita com seus lustres de cristais, seus tapetes de viludos, almofadas de sitim. E quando estou na favela tenho a impressão que sou um objeto fora de uso, digno de estar num quarto de despejo. (p. 37)

A opção de centrar o espaço de seu diário na favela revela-se um acerto, a força do livro, de maneira análoga ao romance de Paulo Lins. A favela torna-se sufocante, opressiva, as discussões e brigas constantes dos vizinhos, as ameaças e agressões aos seus filhos, a extorsão do encarregado da luz, os ruídos noturnos, a balbúrdia do dia-a-dia, tudo isso compõe um quadro impressionante e vivo do espaço em que vive a autora.

O recurso que Carolina utiliza para criar esse ambiente e a rotina dura de sua vida é simples e eficiente: a repetição. Os dias se repetem iguais, iniciando bem cedo com o árduo ritual de buscar água na torneira coletiva. Depois a volta para o barraco, se possível alimentar os três filhos, sair para catar entulho na rua, vender o que conseguiu carregar, com o dinheiro obtido comprar um ou outro alimento para o dia, voltar para casa. As variações, poucas, mantém a estrutura narrativa. Há também o ritual de ler e escrever, que ocupa um lugar especial em sua vida. Carolina gosta de parar tudo para escrever ou ler. E tem prazer em narrar isso em seu diário, pois a leitura e a escrita são seus diferenciais, fazem dela uma pessoa especial, singular.

A estrutura do diário é respeitada, segue uma ordem cronológica, com alguns saltos e buracos. É verdade que o texto que conhecemos teve a edição de Audálio Dantas, que o formatou. Há frases extirpadas indicadas por reticências entre parêntesis “(...)” e outros trechos, maiores, cuja ausência é apontada por reticências simples. O fio condutor da narrativa é o sofrimento a que é submetida a autora e sua família, e a

fome que os persegue implacavelmente do início ao fim do livro – que começa no ano de 1955 e logo salta para 1958, e depois segue com interrupções até o fim do ano de 1959.

Carlos Vogt observa esse “recurso de estilo” e também o avalia como eficiente. Schwarz, em relação a *Cidade de Deus*, faz um comentário parecido, que mais uma vez poderia servir para ambos os livros: *Em plano menos palpável há a quase-padronização das seqüências, sinistramente monótonas em sua variação*.²⁸ Assim também Paulo Lins utiliza a repetição para enfatizar a escalada da violência, e a permeia com um crescendo na ação, no movimento.

Para encerrar esse trecho e passar ao próximo ponto a ser discutido, falta comentar apenas um aspecto no qual as duas obras guardam ainda alguma semelhança: a liberdade de escrita que tiveram. Ou talvez, os limites que os autores se impuseram. De maneira que Schwarz comenta que em “Cidade de Deus há um tom próprio, que no conjunto funciona vigorosamente, embora destoando da ‘prosa bem feita’”. Ora, se há uma coisa da qual não se pode qualificar *Quarto de Despejo* é de ser uma “prosa bem feita”, de ter preocupações formais com o resultado da obra. Muito pelo contrário. Carolina Maria de Jesus escreveu um livro visceral, sincero e cru, que conta com a “contribuição milionária de todos os erros”, da qual a autora jamais deve ter ouvido falar.

Paulo Lins também não abriu mão de sua liberdade, de sua experiência como poeta, para utilizar os dados da extensa pesquisa na qual trabalhou da maneira que esteticamente o atraísse mais. Só a quantidade de gírias e expressões populares que empregou forneceria material suficiente para a elaboração de um compêndio da “fala malandra carioca”.

Não esqueçamos que os dois autores estudados nesse capítulo, apesar de tantos pontos em comum entre as duas obras levantados aqui, são de constituição inteiramente diferente, têm muito pouco a ver um com outro. Carolina Maria de Jesus foi uma vítima da violenta exclusão já presente na primeira metade do século; era precariamente alfabetizada e passava grandes dificuldades para alimentar a si e aos seus três filhos. Paulo Lins vem de uma situação bem mais confortável, jamais passou

²⁸ Ibid., p.6.

fome, conseguiu formar-se em Letras pela UFRJ, apesar de também ter a experiência de quase 30 anos de vida na favela, no caso o conjunto habitacional de Cidade de Deus. Carolina escrevia nas horas vagas, seja nas madrugadas antes de dormir ou ao acordar, por vezes nas tardes que não ia trabalhar e os filhos não estavam em casa. Em algumas ocasiões escrevia sem sequer ter se alimentado. Paulo Lins ganhou uma bolsa da Fundação Vitae – à qual ele agradece no fim do livro – para escrever seu romance.

Carolina, depois de muito tentar uma publicação, conheceu por acaso o repórter Audálio Dantas e este se interessou por seus escritos. Em 1958 e 59 teve textos seus publicados pela imprensa, e em 1960 saía seu primeiro livro pela Livraria Francisco Alves, também através da mediação do repórter. Paulo Lins, depois de participar por oito anos das pesquisas para o trabalho de Alba Zaluar, cujas informações serviram de base para seu texto, ainda trabalhou exaustivamente em seu livro; durante um ano teve um salário mensal proporcionado pela bolsa Vitae. Foi Alba Zaluar que insistiu para que Lins mostrasse Schwarz o poema que havia escrito a partir de sua experiência de pesquisador na Cidade de Deus. Foi o crítico que insistiu para que o poeta transformasse aquilo tudo em romance. Depois, quando mostrou os primeiros originais para Roberto Schwarz, este se entusiasmou e recomendou veementemente o texto à Companhia das Letras, que o publicou em 1997.

Enfim, se os pontos em comum são muitos, as diferenças são quase que absolutas. O que nos traz de volta a mesma questão: há entre os dois livros tanta coisa em comum de modo que possamos identificá-los como produtos de uma *literatura de favela*? Vejamos alguns pontos específicos no romance de Paulo Lins que talvez nos ajudem a formular o conceito de *Literatura de favela*, identificando os objetivos a que o autor se propõe e os recursos que utiliza para obtê-los.

3.3

A fala e a crença da favela em *Cidade de Deus*

Há várias abordagens possíveis para explorar o romance *Cidade de Deus*. Uma delas, uma das mais ricas pelo material que oferece, é a de examinar o mergulho do autor na cultura popular brasileira, seja através da fala do povo ou através de seus hábitos e costumes, em especial de sua relação com as religiões afro-brasileiras, como candomblé, umbanda ou macumba.

Em relação à fala dos personagens, se estendermos rápido olhar em perspectiva pela literatura brasileira, encontraremos inúmeras tentativas de aproximação da fala popular, do legítimo falar do povo brasileiro. Claro que esse falar varia muito num país de dimensões continentais, e justamente por isso quanto mais específico o recorte do autor mais perto ele ficará de reelaborar no texto literário um dialeto popular.

Um possível romance inaugural dessa atitude – se contarmos apenas do modernismo em diante – seria *Macunaíma*, de Mário de Andrade. Lançado em 1928, introduz toda a sorte de falares no texto, desde as línguas indígenas até expressões populares e neologismos derivados da oralidade. Porém a novela – ou *rapsódia*, como a apresenta o autor – não cerca um dialeto particular, um falar específico de um ou outro grupo ou comunidade. Antes o texto privilegia a invenção na linguagem, e provavelmente é o trabalho mais denso do autor. Consoante com a ideologia do movimento que ajudara a fundar, Mario de Andrade buscava a aproximação do Brasil real, procurando, através de um *redescobrimento*, revelar o verdadeiro Brasil à elite ilustrada que até então passava ao largo da “verdade” de seu país.

Assim também Oswald, em sua poesia de maneira mais enfática que na prosa ou no teatro, procurou apreender o dialeto brasileiro, como explicita o poema *Vício na fala*.²⁹ Outros autores modernistas poderíamos citar, mas saltemos no tempo para encontrarmos uma outra obra, cuja tematização principal é a marginália urbana carioca

²⁹“**Vício na fala** - Para dizerem milho dizem mio/ Para melhor dizem mió/ Para pior pió/ Para telha dizem teia/ Para telhado dizem teiado/ E vão fazendo telhados” ANDRADE, Oswald de. *Pau-Brasil*, p.80.

e sua fala, ou seja, um universo específico e reduzido que permitiu uma experiência de linguagem radical.

Nos referimos a Antônio Fraga, escritor originalíssimo e um tanto esquecido pelo pensamento acadêmico contemporâneo, talvez apenas pela dificuldade em lidar com a sua obra, em categorizá-la e encaixá-la em movimentos literários de sua época. Fraga publicou sua novela *Desabrigo* em 1945, através da Editora Macunaíma, fundada por ele mesmo (com Antônio Olinto e Ernande Soares), que durou pouco e lançou apenas esse título. O próprio nome escolhido para a editora nos dá uma pista dessa linhagem imaginária de autores preocupados com o idioma falado no país em que vivem, nas dinâmicas da língua portuguesa no Brasil.

Em *Desabrigo*, Antônio Fraga cria um enredo coloquial com personagens do submundo carioca, malandros da Lapa, prostitutas do Mangue, sambistas, jogadores de sinuca, indigentes e tais. Os três capítulos da novela são compostos por pequenos trechos, quase mini-capítulos, cada um com uma pequena narrativa completa, que vão dando seqüência ao enredo.

Entre esses mini-capítulos, há alguns chamados de *Ponto de vista*, que são como que parêntesis na narrativa. Trazem trechos de crítica ou de prosa de outros autores, sempre na língua original, que atribuem sentido estético, não apenas à novela, mas ao procedimento adotado pelo autor, como se avaliassem sua narrativa, sua abolição de pontuação, sua adoção da gíria, etc.

O primeiro *Ponto de vista* introduz trecho de um artigo de Campos de Carvalho oriundo, segundo Fraga, da publicação *Planalto*, datada de 15/09/1941:

“Entendem eles que para nos emanciparmos do jugo português devemos, o quanto antes, emanciparmos da língua lusitana a nossa língua, e o melhor meio de o fazer será abrigarmos no idioma novo toda forma de linguagem chula, de calão, de barbarismos e de sujeira em que, desgraçadamente, sempre foi fértil o linguajar do povo. Em vez dos clássicos, dos puristas, dos Camões e caterva dos séculos passados, falem e pontifiquem os malandros, os analfabetos, os idiotas, as prostitutas e a ralé mais baixa”.³⁰

Ora, esse é exatamente o elenco de personagens de *Desabrigo*; por um momento nos dá a impressão que a novela é quase que um exercício de colocar em

³⁰ FRAGA, Antônio, *Desabrigo e outros trechos*, p. 21.

prática as idéias expostas por Campos de Carvalho, que certamente coincidem com a do autor, ele mesmo responsável pelo segundo *Ponto de vista*, assinado pelo seu *alter ego* Evêmero, personagem condutor da narrativa. Ao final da novela, outra mostra dessa vontade de criar uma língua própria, de se emancipar do jugo português: a inclusão de um glossário “das palavras ainda não lexicalizadas ou das que já caíram em desuso”,³¹ como explica o autor.

A originalidade, o grau de invenção, a radicalidade da proposta e a excelência de seu resultado na novela *Desabrigo* parecem estar ainda a ser revelados para o leitor de literatura brasileira, assim como seus contos, publicados na recente edição da Relume Dumará, *Desabrigo e outros trechos* (1999). Poderíamos ainda nos estender por outros tantos escritores e escolas, mas passemos direto por João Antônio, Plínio Marcos, mesmo Nelson Rodrigues, escritores dos anos 70 e 80, poesia marginal, voemos sobre todos os outros autores que em algum momento partilharam dessa busca para enfim alcançarmos Paulo Lins e sua obra.

A primeira leitura de *Cidade de Deus* revela-se, quase invariavelmente, chocante para o leitor. Porque é tão freqüente a utilização de gírias, jargões e expressões populares que a estranheza torna-se inevitável. Não há talvez, na literatura brasileira, uma investida tão radical na direção de uma fala popular brasileira, de um dialeto *marginal*, excluído da “superfície aparente da língua”, isto é, da comunicação oficial, das gramáticas e dos dicionários, dos meios de comunicação de massa, e em geral da literatura. O paralelo que traçamos, a obra de Antônio Fraga, talvez seja a única comparável. Com a diferença que, se Fraga emprega essa linguagem do início ao fim de sua novela, esta é breve e cheia de experimentações, como os “pontos de vista” já citados. Já Lins conforma a linguagem popular numa “embalagem” de texto bem redigido, a condução do narrador – onisciente, bem de acordo com uma tradição da literatura – que só muito raramente lança mão de recursos de linguagem semelhantes aos de seus personagens, como gíria e expressões populares, em seu discurso.

Mas quando entram os diálogos dos personagens, irrompem com força o falar desdentado, “a linguagem chula, de calão, de barbarismos e sujeira” a que se referia Antônio Fraga citando Campos de Carvalho. Difícil não estranhar algo como:

³¹ Ibid., nota do autor, p. 55.

– Quando a gente volta pra de Deus, hein?– indagou Carlinho Pretinho ao léu. – Cumpádi, a Cidade de Deus tá inframada! Os homi tá de butuca na área, morou, meu irmão? Final de ano tá aí... Eles tão tudo atrás de cacau também, meu cumpádi! Vamo esperar o Ano-Novo passar, sabe qualé? ³²

A grafia alterada de algumas palavras, escritas como são faladas, as gírias, a sonoridade inusitada, todos esses elementos contribuem para esse efeito de estranheza que se tem a princípio, especialmente para o leitor não familiarizado com a fala da favela, a língua da malandragem. Desse impacto resultam duas coisas. Primeiro, uma fidelidade lingüística aos personagens e seu universo, que reforçam a verossimilhança e enfatizam o suposto caráter documental do romance; e segundo, intensificam a sensação da violência. É como se também a gramática, a língua culta fosse violentada. Daí a afirmação de Roberto Schwarz que “essa recombinação de valores tem um tom próprio, que no conjunto funciona vigorosamente, embora destoando da ‘prosa bem feita’”.³³

Depois de algum tempo o leitor vai se familiarizando com a linguagem e prevalece o primeiro efeito, o de reforço daquela realidade, a inserção do leitor no micro universo da Cidade de Deus, no dia-a-dia dos bandidos, malandros e “cocotas”, dos policiais e dos “otários” trabalhadores. E só então se percebe o quanto hábil é o autor na transposição dessas formas de expressão orais para o texto literário, e o quanto esse manejo é um dos alicerces de seu romance. Como mostra esse diálogo de Cabeleira com o ex-policia! Faquir, um atravessador de armas:

– Cumpádi, é o seguinte: há muito tempo que tu arruma um pichulé maneiro em cima da rapaziada, morou? Tem um samango lá do Quinto Setor que mandou um catatau pra gente dizendo que mandava uma caixa de bala pra gente na metade do preço da tua, tá sabendo? Isso quer dizer que tu arruma o dobro que tinha que arrumar. Então dessa vez eu vou segurar os ferros na mão grande. Me dá o teu também e devolve o dinheiro! (p.103-104)

³² LINS, Paulo, *Cidade de Deus*, p. 94.

³³ SCHWARZ, Roberto, *Uma aventura artística incomum*, *Folha de São Paulo*, 07 de setembro de 1997, Caderno Mais.

Além desse procedimento de ambientação através da linguagem, há um outro recurso que nos cabe examinar aqui, por ser recorrente em todo o romance e por revelar uma face importante do comportamento do povo brasileiro: a introdução de uma forte relação dos personagens com a religiosidade. Logo no primeiro trecho do texto, na cena já citada em que Busca-Pé e Barbantinho se deparam com vários cadáveres boiando no rio, são introduzidas duas referências religiosas, uma católica e outra do candomblé. Quando os dois personagens ainda estão fumando um baseado, Busca-Pé imerso em pensamentos olha para a Igreja de Nossa Senhora da Pena e sente vontade de “ir ao padre Júlio pedir de volta, numa bolsa de mercado, os pecados confessados para refazê-los com a alma largada em cada esquina desse mundo tão moderno”. (p. 13)

Logo depois, quando surgem os corpos e o sangue tinge de vermelho as águas do rio, volta a imagem católica: “Padre Júlio, prevendo Busca-Pé resgatando seus pecados, tratou de escondê-los”.(p. 14) Mas ao final do trecho, quando o personagem chega em casa apavorado, seu apelo vai para os deuses afro-brasileiros do candomblé: “Ajoelhou-se diante da cama, jogou a cabeça no colchão, as mãos sobre ela, e numa súplica infinita pediu a Exu que fosse lá avisar a Oxalá que um de seus filhos tinha a sensação de estar desesperado para sempre”. (p. 15)

Seria esse um vestígio do expediente dos escravos, que forçados a adotar a crença branca escamoteavam sob ela seus deuses de fé, iniciando assim a tradição do sincretismo religioso brasileiro? Por todo o romance voltam as alusões a comportamentos religiosos, rituais coletivos e individuais, crenças e liturgias as mais diversas. A incidência maior, porém, é das entidades das religiões afro-brasileiras, o candomblé e a umbanda. No trecho a seguir, uma amostra do sincretismo religioso dos personagens do romance:

Lá nos Apês, a mãe do ladrão acendeu sete velas ao redor do corpo de seu filho, retirou o cordão de ouro com a imagem de são Jorge pendurada, rezou o Pai-Nosso, a Ave-Maria, o Credo, e cantou um ponto de Ogum:

Papai, papai Ogum
Salve Ogum dumaitá.
Ele venceu as grandes guerras.
Saravamos nessa terra
O cavaleiro de Oxalá.
Salve Ogum Tonam,
Salve Ogum Mechê,

Ogum Delocó Quitamoró,
Ogum Ê...

(p.64)

O bandido Cabeleira, nos momentos de perigo ou antes de uma grande ação, apela para sua pomba-gira: “Mentalizou sua pombagira. Tudo agora dependia somente dela”. Também Dadinho, talvez o grande protagonista do romance, tem uma pomba-gira em quem confia, além de ser protegido de Exu. Há uma cena marcante, a da sua “iniciação”, na noite em que seu amigo Bené o leva para uma consulta no terreiro. A iniciação é um *turning-point* em sua vida. Pouco depois ele muda seu nome para Zé Pequeno e inicia a arrancada para se tornar o bandido mais temido de Cidade de Deus e maior chefe do tráfico local.

O ritual começa assim: no meio de uma grande festa, um churrasco promovido por Dadinho para comemorar seus dezoito anos, sua entrada na maioridade, seu amigo Bené o faz sair à francesa direto para

um apartamento onde tudo concorria para a sua chegada. Velas acesas para Oxalá e Xangô, porque Oxalá é o pai maior e Xangô é o pai de pai Joaquim do Cruzeiro de Aruanda das Almas, que desceu para abrir a gira. Mas não seria com ele que Dadinho iria falar. Pai Joaquim subiu logo, só descera para aquela gira e dar abraços nos filhos da terra, mandar recado para o cavalo e dar ordens para o cambone. Não era do seu feitio trabalhar com quem não presta. Com quem não presta trabalha seu Tranca Rua do Cruzeiro das Almas, que desceu depois de brigar com outros Exus para poder descer. (p. 208)

A ação que se desenrola nesse cenário é impressionante. É a iniciação de Dadinho, que ouve da boca do *cavalo* de Exu que este é o Diabo. Fazem uma espécie de pacto e o bandido obtém a proteção de Exu, que também o ensina uma oração.

O Ano-Novo quando chega também é visto pelo prisma religioso:

O primeiro minuto do Ano-Novo chegou. Ano de Xangô, o vencedor de Demandas, orixá mais poderoso, deus dos raios e do fogo, o rei da justiça. (...) Flores dispostas a fazer novas correntezas na vida de todos os filhos do pai Xangô. Cantavam pontos para todos os orixás, saravando diante das águas de Iemanjá. (p. 97-98)

A marca da religiosidade, a fé e as crenças que surgem em momentos óbvios e inesperados reforçam os dois procedimentos que apontávamos no início desse texto. Primeiro, o romance faz uma aproximação do universo da favela, em especial da Cidade de Deus – mas também as extintas Macedo Sobrinho, Praia do Pinto e Esqueleto, entre outras –, e em segundo lugar, cria uma atmosfera de realidade

brasileira, ou seja, traz um leque de tradições populares, falas, expressões, etc., que funciona também como um grande registro do modo de ser do povo de um lugar durante quase três décadas.

3.4

A favela-inferno e a favela-idílio

Quanto às representações da favela, há muito que dizer sobre as obras de Paulo Lins e Carolina de Jesus. Podemos começar introduzindo as tipologias identificadas por nossa pesquisa em relação à tradição literária brasileira nos casos que se referem à favela. Vimos que a favela, apesar de se configurar como um tema marginal na literatura brasileira, vem aparecendo ocasionalmente desde antes da febre modernista e mesmo antes do naturalismo se estabelecer como escola literária.

Citamos, entre outros, Aloísio de Azevedo, Benjamin Costallat, João do Rio, Lima Barreto, Oswald de Andrade, Jorge Amado, Antônio Fraga, João Antônio, Plínio Marcos, até chegarmos a Rubem Fonseca e os contemporâneos Patrícia Melo, Ronaldo Alves, Fernando Molica, Ferréz e o próprio Paulo Lins, entre outros. Chegamos à conclusão que, na maior parte dos casos, duas linhas básicas são adotadas para se construir uma representação da favela: a *favela-inferno* e a *favela-idílio*. Poderíamos citar inúmeros exemplos, mas nem precisamos ir tão longe, analisemos algumas citações escolhidas para o início do presente capítulo, por exemplo.

O primeiro deles, extraído do texto de Benjamin Costallat, *A Favela que eu vi...*, inicia com o autor logo introduzindo a *favela-inferno*: "Falavam-me sempre no perigo de subir à Favela. Nos seus terríveis valentes. Nos seus malandros que assaltam com a mesma naturalidade com que se dá bom-dia". Depois Costallat prossegue, contrapondo a essa "falsa imagem" a que ele supostamente encontrou, a *favela-idílio*:

O maior perigo que encontrei na Favela foi o risco, a cada passo, de despencar-me de lá de cima pela pedreira ou pelo morro abaixo. (...) Os pequeninos casebres feitos de latas de querosene também suspendem-se no ar, por cima de verdadeiros abismos, num milagre de equilíbrio, mas também não caem. Deus protege a Favela!... E a Favela merece proteção divina porque ela é alegre em sua miséria. Aquela gente, que não tem nada, dá uma profunda lição de alegria àqueles que têm tudo.³⁴

³⁴ COSTALLAT, Benjamin, *A Favela que eu vi...*, in *Crime à Brasileira*, op. cit.

Aqui aparece o mito da "miséria que ri". É um dos principais ingredientes da *favela-idílio*. Há outros, como o bucolismo, o caráter amistoso, a solidariedade dos favelados, a força da comunidade. Não se trata aqui de negar os valores da favela, ou de questionar se esses atributos existem de fato. Procuramos apenas identificar o processo de formação dos mitos que originam as tipologias, as quais são recorrentes e consolidaram uma imagem determinada, uma representação. O pequeno trecho do Manifesto Pau-Brasil de Oswald de Andrade citado no capítulo anterior reforça a idéia de *favela-idílio*: "A poesia existe nos fatos. Os casebres de açafão e de ocre nos verdes da Favela, sob o azul cabralino, são fatos estéticos".³⁵

"Os casebres de açafão e de ocre nos verdes da Favela" é uma imagem tipicamente bucólica, característica da *favela-idílio*. A imagem, poética, não vem desacompanhada da ironia própria do poeta modernista, quando se refere ao "azul cabralino". Oswald está pintando o quadro que de fato seria produzido por Tarsila no mesmo ano do lançamento do manifesto, o célebre "Morro da Favela".

Um grande paradoxo da favela é a questão campo/cidade. Se por um lado é *asfalto* que se contrapõe a *morro*, o que indicaria respectivamente *cidade* e *não-cidade*, por outro lado nada é tão característico da urbe quanto as favelas, consequência direta do crescimento desordenado das cidades. Porém, todos os testemunhos dos primórdios das ocupações dos morros no Rio de Janeiro atestam as condições quase selvagens desses locais. Animais silvestres em abundância, como cobras, macacos e até jacarés eram vistos comumente em algumas favelas. Uma das prováveis origens do nome "Rocinha" se reporta à época que aquela encosta era uma roça, ou melhor, várias plantações de hortaliças e frutas, no mesmo local onde hoje habitam cerca de 200 mil pessoas.

Sobre o morro de Santo Antônio, que ficava no Largo da Carioca mas há muito não existe, escreve João do Rio, em *Os livres acampamentos da miséria*, crônica do livro *Vida Vertiginosa*:

Eu tinha do morro de Santo Antônio a idéia de um lugar onde pobres operários se aglomeravam à espera de habitações, e a tentação veio de acompanhar a seresta morro acima, em sítio tão laboriosamente grave. (...) Acompanhei-os, e dei num outro

³⁵ ANDRADE, Oswald de, op. cit.

mundo. A iluminação desaparecera. Estávamos na roça, no sertão, longe da cidade. (...) O próprio bando descia devagar. de repente parou, batendo a uma porta. – Epa, Baiano! Abre isso... – Que casa é esta? – É um botequim.(...) E aí parados enquanto o pessoal tomava Parati como quem bebe água, eu percebi, então, que estava numa cidade dentro da grande cidade.³⁶

João do Rio faz interessante combinação das duas tipologias. Primeiro imagina que irá conhecer a *favela-inferno*. Quando chega lá, seu impacto inicial produz a impressão de se encontrar *na roça, no sertão, longe da cidade*. Momentos depois, quando o grupo pára numa birosca para beber cachaça, o narrador tem outra percepção, a de que está “numa cidade dentro da grande cidade”. Por fim, quando deixa o morro, em cena descrita no último parágrafo, imagina “chegar de uma longa viagem a um outro ponto da terra, de uma corrida pelo arraial de sordidez alegre, pelo horror inconsciente da miséria cantadeira (...) de um acampamento de indolência, livre de todas as leis”.³⁷

Assim se articulam, no mesmo texto, as duas visões aparentemente antagônicas da favela. Uma associada ao meio rural e outra ao ambiente urbano. O narrador, após mencionar a *cidade dentro da grande cidade* e citar o número aproximado de casas e habitantes – quinhentas e mil e quinhentos, respectivamente – afirma ter da favela “a impressão lida na entrada do arraial de Canudos”. Ou seja, a *sordidez alegre* e a *miséria cantadeira* da *favela-idílio* se combinam ao *arremedo exato de uma sociedade constituída* e até à varíola da *favela-inferno* – que também aparece no último parágrafo, em lembrança aziaga do narrador – caracterizada pelas condições precárias, os amontoados de gente, o *acampamento da miséria*.

O escritor austríaco Stefan Zweig não produziu exatamente literatura brasileira, mas teve a história da sua vida intimamente ligada ao Brasil, país onde viveu seus últimos anos e no qual se suicidou em 1942. Ele escreveu um livro clássico sobre o país, cujo título transformou-se num sinistro vaticínio: *Brasil, país do futuro*. Nesse livro há uma passagem curiosa sobre as favelas, no trecho intitulado *Algumas coisas que amanhã talvez hajam desaparecido*, no qual Zweig fala também de bondes e outros tesouros que ele gostaria de ver preservados:

³⁶ RIO, João do [Paulo Barreto], *Os livres acampamentos da miséria*, in *Histórias da gente alegre*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1981.

³⁷ Id. *ibid*.

Algumas das coisas singulares, que tornam o Rio tão colorido e pitoresco, já se acham ameaçadas de desaparecer. Sobre tudo as "favelas", as zonas pobres em plena cidade, será que ainda as veremos daqui a alguns anos? Os brasileiros não gostam de falar dessas "favelas"; (...) Mas as "favelas" apresentam um colorido especial no meio dessa figura caleidoscópica, e ao menos uma dessas estrelinhas do mosaico deveria ser conservada no quadro da cidade, porque elas representam um fragmento da natureza humana primitiva no meio da civilização. (...) A cinco minutos de uma praia de luxo, de uma avenida, parece-nos estarmos numa aldeia da Polinésia ou da África. Vemos o máximo de primitividade, a maneira mais simples de habitar e de viver, uma maneira que na Europa ou nos Estados Unidos da América do Norte já quase não se acredita existir. Mas, coisa curiosa, o espetáculo nada tem de aflitivo, de repulsivo, de vergonhoso, pois esses moradores se sentem ali mil vezes mais felizes do que o nosso proletariado em suas casas de cômodos. Moram em casas próprias, podem ali fazer e deixar de fazer o que quiserem; à noite, ouve-se que cantam e riem – ali eles são senhores de si.³⁸

Notável como o olhar de um estrangeiro pode enxergar evidências que passam despercebidas a autores brasileiros. Claro que a idéia de se preservar uma favela como um museu de história natural *in loco* hoje em dia soa patética. É que a onda de remoções e de extinções de favelas fazia o autor temer pela permanência desses conjuntos de habitações. Mas a compreensão do sentimento do favelado de ser *senhor de si* na favela em que vive é muito perspicaz. E também a percepção do incômodo que é falar das favelas, ao menos para os brasileiros. Já na década de 30 o autor nota a tendência de se deixar a favela na obscuridade, apartada, como se não fosse assunto digno, quase que um tabu.

O que parece a Zweig “um fragmento da natureza humana primitiva no meio da civilização” se assemelha à observação de João do Rio em relação ao arraial de Canudos. Porém no texto do austríaco há uma mirada positiva, afirmativa desse primitivismo como valor intrínseco às favelas. Há também a inevitável alusão à alegria, ao canto e ao riso dos favelados. Portanto percebemos nessas observações uma tendência clara no sentido de elaborar a imagem da *favela-idílio*.

No extremo oposto se encontra a retórica de Carolina Maria de Jesus, que martela a tecla única da *favela-inferno* por todo seu livro. O "primitivismo" que Zweig vê com os olhos de europeu nostálgico, Carolina atribui à miséria e ao inferno que é a favela:

Para mim o mundo em vez de evoluir está retornando a primitividade. Quem não conhece a fome há de dizer: "Quem escreve isto é louco". Mas quem passa fome há de dizer: – Muito bem, Carolina. Os generos alimenticios deve ser ao alcance de todos. (p. 34)

Desde o início de seu diário, a autora investe contra dois alvos constantes, que condicionam sua vida: a fome e a favela. Inúmeras vezes Carolina associa a favela ao inferno; selecionamos apenas algumas dentre tantas passagens:

– Se eu pudesse mudar desta favela! Tenho a impressão que estou no inferno.(p. 24)
A favela é uma cidade esquisita e o prefeito daqui é o diabo.(p.90)
Favela, sucursal do Inferno, ou o próprio Inferno.(p. 158)
Estou tão triste! Se eu pudesse mudar desta favela! Isto é obra do Diabo. (p. 168)

Da mesma maneira virulenta que ataca a favela, insistindo sempre na figura da *favela-inferno*, a autora investe contra seus companheiros de infortúnio, os outros favelados. E contrariando todos os códigos do politicamente correto – que na época felizmente não havia sido criado – desfere suas palavras contra nordestinos, políticos, pobres indolentes, japoneses, padres e outros.

Paulo Lins lida de outro modo com as duas tipologias apontadas aqui. Uma leitura apressada de *Cidade de Deus* – ou ao menos a lembrança dela – pode dar a impressão que o autor opta sem titubear pela *favela-inferno* e desenvolve essa visão do início ao fim do livro. É falso. Lins negaceia entre um e outro padrão, e acaba optando por nenhum deles. Uma espécie de caminho intermediário, que evoca as figuras sem negá-las ou afirmá-las. Talvez o que ele faz seja simplesmente se libertar do maniqueísmo simplista e tentador a que todos tendemos, ao fim das contas. Em *Cidade de Deus* não há bons e maus *a priori*. O trabalhador exemplar que seria Mané Galinha se transforma num assassino tão cruel quanto Zé Pequeno, por sua sede de vingança. O rígido código de honra dos bandidos às vezes os faz agir de maneira muito mais humana que os policiais, por exemplo. Os moradores que se encontram entre um pólo e outro oscilam, mas um trabalhador pode proteger um bandido e vice-versa.

³⁸ ZWEIG, Stefan, *Brasil, país do futuro*, Rio de Janeiro, ed. Guanabara, 1941.

Claro que em relação à violência e por se tratar de uma história de bandidos, uma narrativa sobre a formação do que tem se chamado de "crime organizado", a primeira impressão é de que se trata de um caso típico de *favela-inferno*. Porém as passagens idílicas ocupam grande parte do primeiro capítulo, por exemplo. As memórias da infância dos personagens, o espaço quase rural da primeira fase do conjunto (de 66 até meados da década de 70) que muitas vezes se torna um cenário bucólico, as brincadeiras entre os personagens, são *contrapontos* que tendem à imagem da *favela-idílio*. Em especial a relação das crianças e dos adolescentes com a natureza que cerca o conjunto na primeira parte do livro. Há vacas, porcos, cabras, caça de passarinhos, caça de gatos, enfim, toda uma situação que denota um ambiente rural, típico da *favela-idílio*. Aqui introduzimos uma tabela que procura esquematizar os principais recursos discursivos utilizados na construção das tipologias estudadas:

FAVELA-INFERNO	FAVELA-IDÍLIO
local da violência	reserva de humanidade na metrópole
local da carência, da falta	abundância da natureza
miséria	“miséria que ri”
sem planejamento, sem condições de higiene	arquitetura de bricolagem
domínio do narcotráfico	lugar das relações cordiais
permissividade e indolência	solidariedade, calor humano
preto-pobre-bandido	cadinho racial

Um outro viés interessante de contraste entre as duas obras é o processo de construção física do espaço das favelas. De que maneira cada autor cria o espaço no qual se desenvolve a ação, como a favela é fisicamente representada em cada obra. Não podemos perder de vista a distância entre os dois livros. Na verdade são gêneros distintos, que estão sendo trabalhos aqui paralelamente sob o enfoque da *literatura de favela*. Talvez nenhum dos três autores (incluo Luiz Paulo) concordasse com essas categorias. Porém elas estão sendo úteis no desenvolvimento dessa pesquisa, e

pensamos que podemos abrir novos caminhos para a pesquisa da literatura produzida na (e sobre a) favela.

3.5

Sobre o “Quarto de Despejo”

Em seu livro *Quarto de Despejo – diário de uma favelada*, Carolina Maria de Jesus constrói a metáfora da favela como um quarto de despejo, isto é, como um depósito de trastes, de coisas inúteis, de objetos que devem ser escondidos, retirados, jogados fora: “Devo incluir-me, porque eu também sou favelada. Sou rebotinho. Estou no quarto de despejo, e o que está no quarto de despejo ou queima-se ou joga-se no lixo”.³⁹

Não foi por acaso que essa metáfora se tornou título do livro. Ela é recorrente no texto e volta sempre com mais força. Podemos depreender que sua potência é talvez a principal força propulsora do livro, o seu *leitmotiv*, o que estimula sua autora a escrevê-lo. Porque Carolina de Jesus demonstra uma certa consciência histórica de seu papel de testemunha da vida na favela, e ergue sua narrativa contra a obscuridade do quarto de despejo, contra o limbo da miséria e da exclusão.

Trata-se de um impulso comum a todos os autores estudados nesse trabalho: o de dar voz ao que não tem voz, ou melhor, **o de tornar visível o que não é visível aos olhos de todos**. Paulo Lins tem sua maneira de responder a esse impulso, Luiz Paulo Corrêa e Castro tem outra maneira diversa. Cada um deles utiliza estratégias próprias, cada qual lança mão dos recursos que dispõe. Assim, Paulo Lins se vale de sua experiência acadêmica e utiliza uma pesquisa minuciosa sobre a Cidade de Deus, na imagem que elabora do conjunto habitacional e de sua gente; Luiz Paulo Corrêa e Castro emprega técnicas dramatúrgicas na construção de seu texto para figurar o Vidigal da sua memória; e Carolina de Jesus se vale de sua experiência, de sua precária educação formal e principalmente das condições adversas que testemunha para recriar textualmente a Favela do Canindé em seu diário.

O fato de tratar-se de um diário é significativo para nossa pesquisa. Os outros textos estudados são categoricamente enquadrados no segmento da ficção (embora no

³⁹ Jesus, Carolina Maria de. *Quarto de despejo – diário de uma favelada*, p. 38.

caso de Cidade de Deus isso possa ser questionado). No caso de um diário, o pacto com o leitor é outro. Quando a autora se coloca como narradora e protagonista em determinada obra obtém certo efeito. Porém, se além disso a narrativa tem o formato de diário, em tom confessional e intimista, a recepção é muito distinta. O leitor parte do princípio de que, naquela narrativa, é tudo verdade. O que faz a recepção se estabelecer em padrão diferente, talvez de confiabilidade. Mas nossa questão aqui não é essa, e sim tentarmos compreender qual a imagem Carolina de Jesus faz da favela, como a representa textualmente.

A imagem do **quarto de despejo** é uma figura central na representação que Carolina faz da favela. E ela nos leva a pensar que essa representação se aproxima de uma das duas categorias de análise que estabelecemos, duas possíveis tendências opostas e complementares: a **favela-inferno** e a **favela idílica**. Claro está que o quarto de despejo reclama a favela-inferno, expurga a condição subumana à qual é submetido todo morador da favela, e anseia por sair da favela o quanto antes: “–Se eu pudesse mudar desta favela! Tenho a impressão de que estou no inferno”.⁴⁰ Não resta dúvida que Carolina retrata a favela como local de padecimento, suportável apenas por ser provisório. E essa perspectiva temporal permite controlar o ódio e a revolta por se viver num local tão renegado, o oposto da grande cidade de São Paulo.

Quando eu vou na cidade tenho a impressão que estou no paraíso. Acho sublime ver aquelas mulheres e crianças tão bem vestidas. Tão diferentes da favela. As casas com seus vasos de flores e cores variadas. Aquelas paisagens há de encantar os olhos dos visitantes de São Paulo, que ignoram que a cidade mais afamada da América do Sul está enferma. Com as suas úlceras. As favelas.⁴¹

Aqui temos a oposição direta ao inferno que impera na favela: o paraíso ordenado da cidade. E outra vez a favela como o esquecido, o ignorado. Local da invisibilidade social, da exclusão e da negação dos direitos básicos de moradia, alimentação, educação e saúde. E vem do campo semântico da saúde (ou da falta de saúde) outra imagem empregada por Carolina para descrever as favelas: úlceras urbanas.

⁴⁰ Ibid., p. 28.

⁴¹ Ibid., p. 84.

Este tipo de imagem aparece com frequência em textos sobre favelas até os anos 70, aproximadamente, quando ainda se defendia a remoção dessas comunidades para locais periféricos da cidade. E aí as comparações eram desta natureza, cancro, câncer, úlcera, etc. Esse artifício induz à visão da favela como uma *doença a ser erradicada*, a causa do problema, e não como uma consequência de problemas sociais mais amplos como desigualdade na distribuição de renda, o êxodo rural, o subemprego, e outros. Talvez por isso Carolina de Jesus, uma ex-empregada doméstica (que perdeu o emprego quando ficou grávida), volte sua potência verbal contra o local que a abrigou, a Favela do Canindé: “Eu classifico São Paulo assim: O Palácio, é a sala de visita. A Prefeitura é a sala de jantar e a cidade é o jardim. E a favela é o quintal onde jogam os lixos”.⁴²

No texto ainda encontramos a antiga dicotomia favela/asfalto, embora de maneira bastante diferente do que se vê em relação às favelas cariocas. Primeiro por conta das singularidades da Favela do Canindé, uma das primeiras favelas de São Paulo, hoje extinta. É que em São Paulo, por aspectos geográficos (com poucas exceções), não existe tão marcante o morro, lugar por excelência da favela, tão associado a ela que, por metonímia, passou a ser seu sinônimo. E isso desde a favela inaugural, a “Favella” do Morro da Providência. Mas a favela do Canindé, favela plana, situava-se às margens do Tietê, onde ainda hoje se encontra o estádio do clube Portuguesa de Desportos, citado no texto de Carolina, bem como o rio.⁴³ Embora esse aspecto geográfico não interfira na imagem da comunidade como *favela-inferno*.

A favela-inferno, para Carolina de Jesus, traz a marca da imutabilidade, da repetição inexorável do cotidiano, do trabalho incerto que renderá, com sorte, o sustento de sua família por um dia. Os componentes desta favela-inferno são o seu próprio barraco, os barracos vizinhos, os favelados, e a própria autora e sua família, que ainda mantém a ilusão de sair da favela e da ascensão social. Mas a fome é um personagem do livro. A fome como o flagelo, como “a nova escravidão”, como agente do inferno no sentido de manter os favelados ali, no quarto de despejo.

⁴² Ibid., p. 39.

⁴³ O estádio era do São Paulo Futebol Clube na época.

...Lavei todas as roupas. Jurei nunca mais matar porco na favela. Eu estou tão nervosa que recordei o meu provérbio: **não há coisa pior na vida do que a própria vida.** Favela, sucursal do Inferno, ou o próprio Inferno.⁴⁴

A única possibilidade de saída, ou como gostariam os deleuzianos, a linha de fuga possível para a autora é a literatura. Somente através da literatura Carolina conseguiria se desprender da realidade asfíxiante e alçar vôos mais altos, tanto no sentido do imaginário quanto no que diz respeito à condição social. E não nos referimos apenas à atividade da produção literária, mas também à própria leitura, que a autora tematiza em seu diário: “Quando cheguei em casa era 22,30. Liguei o rádio. Tomei um banho. Esquentei comida. Li um pouco. Não sei dormir sem ler. Gosto de manusear um livro. O livro é a melhor invenção do homem”. (p. 26)

Ora, se por um lado a atividade literária absorvia a inteligência de Carolina e a permitia se descolar da realidade opressiva, por outro também a permitia sonhar com uma mudança de *status*, de passar de **pessoa invisível**, de traste, a autora, a personalidade dotada de voz, de voz narrativa, de *autoridade*. Como se se apresentasse um novo eixo, que a possibilitasse escapar da horizontalidade da favela-inferno. A literatura lhe permitia isso. Ao mesmo tempo, uma favelada de 1958 sonhar com a possibilidade de ser escritora é quase irreal, beira o inverossímil.

3.6

A Literatura de favela

Enfim nos deparamos com uma das tarefas mais árduas e ambiciosas dessa dissertação: a construção do conceito de *literatura de favela*, o qual viemos esboçando desde o início do trabalho, porém sem defini-lo estritamente. Na verdade, esse questionamento a respeito de uma “literatura de favela” foi um dos motores dessa pesquisa, embora só tenha surgido no meio do processo, num diálogo com o nosso orientador, o professor Karl Erik Schøllhammer.

⁴⁴ Ibid., p. 158.

As dificuldades eram muitas. A maior delas, o desafio da questão temática, que poderia esvaziar o conceito do seu sentido, de sua regulação teórica. Se qualquer texto que tematizasse a favela pudesse ser chamado de *literatura de favela*, todo nosso esforço seria vão, e o conceito seria reduzido a uma simples categorização temática.

Depois de muito pesquisar e trabalhar com hipóteses que vimos ser falsas, encontramos as fundamentações desse conceito. Partimos das seguintes questões: se nem todo o texto que aborda a favela pode ser chamado de *literatura de favela*, quais os critérios definem esse conceito? O que há em comum nos textos escolhidos para análise nesse trabalho, textos de naturezas e gêneros tão distintos, escritos por autores de constituições tão diferentes?

O primeiro critério é bem claro: todos tratam de favelas. No caso de *Quarto de Despejo* e de *Cidade de Deus* a favela é o tema principal a ser abordado, assim como em *Noites do Vidigal*. *Abalou* e *É Proibido Brincar* também tratam da favela, embora enfocando apenas aspectos específicos dela. Mas *Inferno*, de Patrícia Melo, também tematiza a favela, e nem por isso está incluído no conceito trabalhado aqui. Não por ela não pertencer à favela; essa é outra característica comum aos autores escolhidos, embora não seja o fator definidor do conceito.

O pertencimento entra na categoria de análise, mas não por ser um abalizador do autor. Absolutamente não acreditamos que um escritor só pode ter autoridade sobre um assunto se conhecê-lo de perto ou profundamente. O que diríamos em relação aos autores de ficção científica, como Julio Verne, Arthur C. Clarke e Isaac Asimov? Claro está que autoria da ficção não exige um conhecimento empírico do assunto a ser ficcionalizado. *Inferno* é um excelente exemplo disso. Patrícia Melo afirmou em entrevista jamais ter entrado numa favela quando já havia escrito mais de metade de seu livro. E sua representação da favela é complexa, intensa e verossímil. Mas então porque *Inferno* não foi incluído na pesquisa? Porque não entra no conceito de *literatura de favela*?

Porque, apesar da qualidade do romance e da densidade da sua representação da favela, falta um item fundamental que desenvolveremos adiante: o *diálogo* com a favela. Se apenas as qualidades literárias contassem, certamente incluiríamos o livro

de Patrícia Melo no nosso conceito, coisa que não faríamos com Fernando Molica e seu *Notícias do Mirandão*, por o acharmos literariamente frágil, com uma construção da favela destituída de força ou originalidade. A favela entra como um cenário, uma ambientação para a trama do romance; os personagens não apresentam singularidades, tampouco a própria favela; a informação interessante fica por conta do enredo, que mistura um grupo revolucionário contemporâneo com os traficantes de droga.

O pertencimento entra na construção do conceito de *literatura de favela* da seguinte maneira: o fato de um autor pertencer ou ter pertencido à determinada comunidade aumenta em muito a possibilidade de comunicação dele com essa comunidade. E, sobretudo, o faz sentir a necessidade de transformar essa experiência em narrativa. Talvez até, como afirma Carlos Vogt se referindo à Carolina de Jesus, essa atitude em relação à realidade vivida constitua “uma vingança em relação a ela”.⁴⁵

Mesmo que essa *vingança* seja positiva, e que em vez de vingança o texto apareça como retribuição, como nos textos de Luiz Paulo Corrêa e Castro e em muitos momentos do romance de Paulo Lins. Pois o pertencimento também estabelece uma relação de identidade, um vínculo autor/localidade, uma territorialização do autor que interessa à nossa análise.

Outra característica da *literatura de favela* é que os seus autores jamais utilizarão a favela apenas como um cenário, um ambiente interessante para o desenvolvimento de suas narrativas. Nesse sentido, fazendo uma relação com outras linguagens, poderíamos tomar como exemplo o cinema. O filme *Orfeu*, de Carlos Diegues, apresentaria uma *favela cenográfica*, representação muito distinta da favela vista no filme *Cidade de Deus*, por exemplo. Esse filme poderia ser um correspondente cinematográfico para a *literatura de favela*, enquanto *Orfeu* seria o filme que aproveita a favela como ambiente, a “favela-cenário”. Aqui poderíamos complicar bastante a discussão, se argumentássemos que o autor do filme *Cidade de Deus* é um publicitário paulistano, e o de *Orfeu* foi um dos artífices do Cinema Novo. Porém, o contra-argumento seria que justamente por isso Fernando Meirelles convocou para a co-direção Kátia Lund, que trouxe para o filme uma experiência da favela que o diretor não possuía. Voltando à realidade literária, e ao argumento citado

⁴⁵ VOGT, Carlos, *Trabalho, pobreza e trabalho intelectual*, in SCHWARZ, Roberto, *op. cit.* p. 210.

acima, que diz respeito ao *diálogo com a favela*. Isso significa uma expectativa extra-literária, ou melhor, que parta do âmbito da literatura, mas cujas consequências atinjam a realidade cotidiana.

Alguns exemplos em relação aos títulos estudados:

- a. *Quarto de Despejo* provocou grandes reações quando do seu lançamento. Um grupo de estudantes organizou o MUD, Movimento Universitário de Desfavelamento, e anos depois disseram que a Favela do Canindé havia sido removida por conta da repercussão do livro de Carolina de Jesus (outros lembram que a Marginal do Tietê era um projeto antigo, anterior a publicação). Como comenta Audálio Dantas, na apresentação da edição mais recente do livro: “O impacto causado por Quarto de Despejo foi além das discussões sobre o texto. O problema da favela, na época de dimensões reduzidas em São Paulo, foi discutido por técnicos e políticos. Um grupo de estudantes fundou o Movimento Universitário de Desfavelamento, cuja sigla – MUD – revelava, no mínimo, uma intenção generosa. Ou um sonho. E Carolina era alçada à condição de cidadã, com título conferido pela Câmara Municipal de São Paulo”.⁴⁶ Indo além, não poderíamos acreditar que o governador da Guanabara Carlos Lacerda, um reconhecido intelectual, ao lançar seu “Programa de Remoção” em 1962, não teria conhecimento de *Quarto de Despejo*, que tanta polêmica causou. Talvez dentro do próprio programa de remoção de favelas de Lacerda ecoasse o apelo de Carolina de Jesus: “Estou residindo numa favela. Mas se Deus me ajudar hei de mudar daqui. Espero que os políticos estingue as favelas”.⁴⁷
- b. *Cidade de Deus* foi o agente detonador da explosão da *cultura de favela*: não temos dados a respeito da recepção do romance nas favelas, mas é evidente que o livro foi polêmico e colocou o assunto favela/violência urbana na ordem do dia. Com o lançamento do filme *CDD*, o fenômeno se multiplicou. O longa-metragem, lançado como *blockbuster* em mais de cem cinemas do Brasil,

⁴⁶ DANTAS, Audálio, in JESUS, Carolina Maria de, *Quarto de Despejo*, São Paulo, Ática, 2001, p.5.

⁴⁷ JESUS, Carolina Maria de, *Quarto de Despejo*, São Paulo, Francisco Alves, 1960, p.21.

alcançou cerca de três milhões de espectadores, *ultrapassando* qualquer outra bilheteria brasileira desde a chamada retomada. Jornais, revistas, rádios e tevês discutiam cotidianamente o filme e sua temática, e por uma fatalidade a morte do jornalista Tim Lopes catalisou ainda mais o assunto da relação do tráfico com a violência urbana. Arnaldo Jabor, em artigo entusiasmado, afirma que *não somos nós que vemos esse filme; o filme nos vê (...)*. Os atores do filme ganharam uma celebridade instantânea, e o diferencial é que quase todos são de favelas ou bairros periféricos. Mais da metade do elenco do filme vem dos quadros do Nós do Morro, inclusive os que interpretam alguns dos papéis principais, como Cabeleira, Bené, Berenice e Barbantinho. Tivemos a oportunidade de assistir ao filme em sessão especial destinada ao elenco: a opinião geral dos atores oriundos de favelas (assim como a de Guti Fraga) é que *Cidade de Deus* é o filme que melhor recriou a favela no cinema brasileiro até hoje. O livro *Cidade de Deus* também dialoga em outro sentido, em mão dupla. Pois não é só do romance para a favela; o diálogo acontece também da favela para o romance. E aí podemos citar a pesquisa da qual Lins participou por oito anos: “Foi só a partir da pesquisa que passei a conhecer, de fato, o lugar no qual morava”, afirmou o autor em entrevista para o Jornal da Tarde.⁴⁸

- c. As peças de Luiz Paulo Corrêa e Castro dialogam diretamente com a comunidade, como em certa medida o fez *Quarto de despejo*. Isto é, os textos se referem à comunidade, aos locais, às pessoas (mesmo que sem seus nomes verdadeiros), a fatos que aconteceram, etc. Essas mesmas pessoas vêm assistir aos espetáculos, e assim podem refletir sobre sua realidade, mesmo que a partir de risos, do envolvimento afetivo com as tramas, por identificação com personagens, etc. Quando as peças são encenadas no Vidigal, o público é espantoso: lota todas as sessões, vê e revê os espetáculos, volta com as famílias e os amigos. As peças acabam provocando uma discussão em torno do tema, como no caso de *Abalou*, cujo texto questionava o universo do *funk*.

⁴⁸ LINS, Paulo, entrevista para o Jornal da Tarde, abril de 2002, www.jt.com.br

- d. Há ainda uma outra escala desse diálogo a que nos referimos, entre autor/obra e comunidade. Acontece também numa instância mais direta, mais próxima. Como no caso de Carolina de Jesus, que quando discutia com seus vizinhos de favela, os ameaçava incluir em seu livro. O poder do “livro” de Carolina era grande na favela. A ameaça de tornar público um erro, uma perversidade, uma atitude violenta, muitas vezes coibia o ameaçado de praticá-los. Ainda nesse âmbito mais estrito, os jovens (e crianças e velhos) atores e técnicos moradores do morro do Vidigal que trabalham nas peças de Luiz Paulo passam a pensar mais profundamente sobre o lugar em que vivem. E a visão afetiva que esse autor tem da favela desperta uma reação afetiva em moradores que antes jamais a conceberiam, por exemplo.

Mas tratemos de encerrar esse trecho para entrarmos especificamente na obra de Luiz Paulo Corrêa e Castro e no trabalho do Nós do Morro.

A literatura de favela então seria aquela que:

1. Tematizasse a favela;
2. Tivesse sido escrita por um autor pertencente à favela, ou que tenha tido a experiência da vida na favela;
3. Estabelecesse um diálogo com a favela.

Ou seja, aquela cujos textos não se restringissem somente ao âmbito literário, mas provocassem fatos ou ações ou intervenções **reais** na favela, em uma específica ou em todo o contexto das favelas, de maneira política, social ou ideológica.

Uma vez estabelecido o conceito, passemos às peças do Nós do Morro.

