3.

A favela na ficção literária contemporânea

3.1.

Paulo Lins: A favela vista de dentro.

A partir de meados de 1990, é possível observarmos um crescente número de narrativas ficcionais que trazem em seu bojo a tematização da exclusão social das favelas, assim como da violência urbana. Mas é necessário afirmar que esta tematização presente nestas obras apresenta um diferencial em relação a outras obras literárias, pois mesmo sendo produções ficcionais reivindicam uma autenticidade testemunhal; uma vez que são construídas por sujeitos que residem, ou residiram, no mesmo espaço da exclusão que narraram em suas obras. Certamente foi a publicação do romance *Cidade de Deus* (1997), de Paulo Lins, que inaugurou este novo perfil, ou, talvez, modelo narrativo. E *Capão Pecado* (2000), de Ferréz¹, o fortaleceu². Ambos os romances possuem características muito próximas: uma linguagem naturalista produtora de um maniqueísmo, muitas vezes, essencialista; são narrativas ligadas ao território de uma favela; e além disso, foram escritos por moradores destes espaços periféricos.

A publicação destes romances transcendeu os debates centrados na fatura do texto e em suas relações com o entorno literário imediato. A crítica, de forma corrente, tem se voltado para a leitura destes textos com o objetivo de avaliar a inserção de uma narrativa produzida por um autor usualmente distanciado do campo literário. A análise empreendida por Benedito M. Rodrigues, publicada no artigo “Mutirões da palavra: literatura e vida comunitárias nas periferias urbanas” (Rodrigues, 2003), é um bom exemplo disto. Por investigar a forma como o marginalizado se insere no discurso literário, Benedito acaba descartando a formação de um exame do próprio discurso destes autores. Dessa forma, *Cidade*

¹ Pseudônimo de Reginaldo Ferreira da Silva. O pseudônimo forma um híbrido entre dois líderes de dois movimentos populares no Brasil: Virgulino Ferreira, Lampião e Zumbi dos Palmares.

² Utilizo como referência estes dois romances por se tratarem de obras que abordam a temática pertinente a este estudo: a favela. Mas poderia citar outros exemplos na qual as mesmas características podem ser arroladas. Um bom exemplo disto são as narrativas que possuem como tema o presídio (hoje desativado) do Carandiru.

de Deus e *Capão pecado* são lidos como dados sociológicos, esquecendo da compreensão do discurso que é veiculado nestas obras. Por esse viés, os autores passam a ser vistos como objeto e não como sujeitos do processo simbólico literário. Nesse sentido, é valorizado o papel social destes autores. Foi com este olhar que também se fixou a análise do primeiro texto crítico que saudou o lançamento de *Cidade de Deus*: “Uma experiência artística incomum”(1997), do ensaísta paulista Roberto Schwarz. A singularidade alardeada pelo crítico provém da constatação da origem do discurso, da percepção de que o local da enunciação é o mesmo do objeto. Sobrepostas as duas esferas, é criado um espaço de conjugação entre sujeito e objeto. Ao apresentar-se como ex-morador da favela por ele romanceada, Paulo Lins passa a ser “personagem, ator, agente que se situa naquele mesmo espaço físico, arquitetônico e simbólico de exclusão de que fala.”(Resende, 2002, p. 158).

Podemos afirmar que em *Cidade de Deus* e *Capão pecado* estão alocadas as duas formas de considerar a relação entre escrita e os excluídos apresentadas por Alfredo Bosi. Segundo o autor “a primeira [forma], em geral praticada pelos historiadores de literatura, consiste em ver o excluído social ou marginalizado como objeto da escrita.”(Bosi, 2002, p. 257) Nesta leitura busca-se a análise da forma como a exclusão é abordada, quais as categorias utilizadas pelos autores para narrarem a marginalidade. Já a outra forma é observar o processo contrário, “em vez de tomar a figura do homem sem letras como objeto, procura-se entender o pólo oposto: o excluído enquanto sujeito do processo simbólico.”(Idem, p. 259). Percebemos, na leitura dos romances citados, a encenação de uma dupla inserção do marginalizado na produção literária contemporânea, como proclama Ferréz no prefácio à coletânea *Literatura Marginal*: “Não somos o retrato, pelo contrário, mudamos o foco e tiramos nós mesmos a nossa foto” (Ferréz, 2005, 09).

Assim, é colocada em evidência a possibilidade de narrar as margens a partir do próprio referencial. Não apenas uma representação da marginalidade, um retrato, mas ela própria encenada na produção textual. Mas, se tal experiência artística é incomum, como classificou Roberto Schwarz, ela não é de certo inédita. A publicação de *Quarto de Despejo*, de Carolina Maria de Jesus, em 1960, pode ser tomada como uma das primeiras experiências literárias de um marginalizado versando sobre sua própria condição. O resultado desta dupla inserção do excluído nas páginas da literatura brasileira foi o sucesso expresso no número de vendas do

livro, cerca de dez milhões de exemplares no mundo todo. Se no âmbito nacional esta experiência literária causou impacto e curiosidade por parte dos leitores em conhecer o cotidiano de uma favelada e assim ter contato com um Brasil ainda pouco falado, no exterior, sobretudo nos Estados Unidos, a recepção de *Quarto de Despejo* foi impulsionada pelo valor testemunhal da obra, sendo lido não apenas como uma produção artística, mas também como um documento que apresenta uma “verdade” sobre o Brasil. O sucesso foi efêmero, e “o descenso do prestígio de Carolina coincide com o fim do populismo oficial no país e com a virada política do golpe militar”(Vogt, 1983, p.206). Se o caráter documental e testemunhal a obra de Carolina Maria de Jesus despertou paixões no exterior, no Brasil este valor testemunhal foi muito questionado. O crítico literário Wilson Martins, em artigo publicado no *Jornal do Brasil*, no dia 23 de outubro de 1993, afirmou que “Carolina é um produto da mão de Audálio Dantas³”(Apud: Levine, 1996, p.22). A crítica mais fecunda foi realizada por Anthony Leeds e Elizabeth Leeds. Os autores analisam que “o livro de Carolina Maria de Jesus, foi ávida, mas não criticamente, lido pelos Brasileiros.”, e em nota explicam qual seria a leitura crítica que deveria ser realizada:

Vários cuidados deveriam ser tomados na leitura de Carolina Maria de Jesus: a) o livro foi de maneira clara, amplamente organizado por seu descobridor, um jornalista; b) consideramos bastante possível que na verdade, o livro não tenha sido totalmente escrito por Carolina; c) o livro serviu claramente às operações da carreira do jornalista; d) Carolina não é certamente uma representante característica dos dois mil [sic] moradores de favelas no Rio de Janeiro que conhecemos, como mostramos aqui, embora seja concebível que a população das favelas de São Paulo seja diferente. É verdade que as favelas de São Paulo são menores e mais pobres que as do Rio de Janeiro. (Leeds e Leeds, 1978, p.87)

E de certo o livro não foi totalmente “escrito” por Carolina, pois é possível observamos a interferência de Audálio Dantas no processo de “tradução” do texto manuscrito de Carolina Maria para o sistema letrado. Os questionamentos realizados por Leeds e Leeds quanto à autenticidade do testemunho de Carolina são problematizados por Elzira Divina Perpétua em artigo intitulado: “Aquém do Quarto de Despejo: a palavra de Carolina Maria de Jesus nos manuscritos de seu diário”(Perpétua, 2003). Ao realizar uma comparação entre o manuscrito original de Carolina e o texto publicado, Elzira observa que no texto publicado foram

³ Jornalista de São Paulo que “descobriu” Carolina durante uma reportagem na favela em que a mesma residia.

realizados acréscimos, substituições e supressões. No deslocamento do discurso de Carolina das páginas manuscritas – forma na qual a autora possuía total domínio sobre a sua escrita – para as páginas impressas – momento em que o jornalista Audálio Dantas rege a seleção do texto – é possível observarmos a interseção de duas idéias distintas sobre a favela. O resultado disto é a criação de um novo espaço de enunciação, que se fixa no cruzamento da idealização de uma escrita contra a favela, representada por Carolina e do desejo de uma expressão literária pela favela, representada pelas supressões de Audálio Dantas. Não existe o hibridismo, mas sim o ato de silenciar a voz que emerge de um contexto periférico, utilizando para tal os mecanismos da cultura prevalecente.

Depois de ler *Quarto de despejo*, sabemos que ele encena a vivência de uma mulher, negra e favelada, mas não travamos contato com a imagem que Carolina produziu de si mesma nos seus manuscritos: complexa, multifacetada, proteiforme e até contraditória. (Perpétua, p.80, 2003)

Mas é necessário um contraponto entre Carolina Maria de Jesus e Paulo Lins, sabemos que Carolina apresenta-se a partir de um discurso testemunhal, marcado por sua escrita em forma de diários, que retifica a sua condição de objeto em um possível detrimento de seu lugar de sujeito. Em Paulo Lins encontramos a materialização de um discurso literário que potencializa o lugar da enunciação, uma vez que mesmo sendo ex-morador da favela homônima, o autor é formado em Letras pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e durante oito anos foi assistente de pesquisa da antropóloga Alba Zaluar. Dessa pesquisa emergiu uma série de estudos que possuem como foco a favela Cidade de Deus e a criminalidade; parte destes estudos está publicada nos livros *A máquina e a revolta* (1985) e *Condomínio do Diabo* (1994), ambos assinados pela antropóloga.

Problematizar o local de enunciação destas obras é de certo uma análise pertinente, uma vez que objetiva verificar como o sujeito marginalizado narra sua condição de excluído. O questionamento feito por Alfredo Bosi, em “A escrita e os excluídos”, serve-me como guia para enveredar por este exame: “O que me move é pensar o excluído como agente virtual da escrita, quer literária, quer não literária. Como o excluído entra no circuito de uma cultura cuja forma privilegiada é a da letra de fôrma?” (Bosi, 2002, p.261). Nesta perspectiva, saber “de onde se fala” parece, sem dúvida, ser uma exigência da qual este pensamento crítico não pode se esquivar. E uma das conseqüências imediatas desta discussão diz respeito

à instância da possibilidade de enunciação deste sujeito periférico. O questionamento realizado por Gayatri Spivak sobre a possibilidade de expressão do subalterno⁴ reflete este posicionamento. Em seu já clássico ensaio “Can the subaltern speak?” (Spivak, 1988, p.271), a autora aborda as diversas impossibilidades de fala dos sujeitos localizados em espaços periféricos e critica as apropriações que se realizam a partir da fala destes. A resistência teórica de Spivak, no entanto, não se interessa em promover a constituição do sujeito marginalizado, ou seja, dar voz ao subalterno, mas insiste na impossibilidade de traduzir o discurso do subalterno para o discurso do opressor, como se este último fosse, inquestionavelmente, o lugar por excelência onde se configuram as forças políticas discursivas que atiraram estes sujeitos/personagens à margem da sociedade. A rejeição de Spivak por dar voz aos subalternos está calcada na constatação de que seja como objeto – retratado na sua condição de vítima – seja na condição de sujeito – quando recebe o benefício da fala através da qual tem ocasião de se expressar – a sua imagem e a sua voz, em ambos os casos, já são elementos de uma mediação própria ao código lingüístico e cultural dominantes. E a fala do subalterno, independentemente de sua forma enunciativa, é apropriada pela cultura dominante.

Os apontamentos de Gayatri Spivak estão fixados em duas instâncias: a primeira sobre a impossibilidade de fala autônoma do sujeito periférico e a segunda na forma como este discurso será apropriado pela cultura dominante, transformando o sujeito da enunciação em objeto. Sobre a primeira premissa de Spivak considero-a incompatível com a análise que farei de *Cidade de Deus*, pois Paulo Lins detém os códigos lingüísticos necessários para a feitura de seu discurso⁵.

Já em relação à segunda premissa de Spivak, a compreensão da fala do excluído apenas como objeto e não como sujeito, julgo indispensável debater a posição diferenciada que Paulo Lins detém, não apenas no espaço literário, mas

⁴ Utilizo o termo subalterno com o desejo de aludir ao ensaio de Spivak.

⁵ A crítica feita por Spivak repousa na leitura de textos de sujeitos não detentores dos códigos lingüísticos para a enunciação de seu discurso de forma autônoma na cultura dominante ocidental, lembrando que a autora parte do referencial dos excluídos indianos. Acredito que sobre esta instância, estes apontamentos sugerem novas leituras para a análise de outras autoras, a citar: Rigoberta Menchú, Domitila Barrios e Carolina Maria de Jesus; uma vez que são discursos mediados por um intelectual que objetivam “traduzir” de uma esfera oral – no caso de Menchú e Barrios – para a letra de fôrma. Já em Carolina o processo de tradução ocorre na transcrição de sua escrita privada dos seus diários para uma esfera pública.

principalmente em sua própria comunidade. Vale ressaltar que mesmo inserido no bairro romanceado o autor está excluído do cotidiano focalizado pela narrativa: o crime. É criada uma narração diversa, quem narra está posicionado numa fronteira, entre a cotidiano dos criminosos e a socialização dos outros moradores não pertencentes ao mundo do crime. Dessa forma, não é possível observar em Paulo Lins a criação de um relato estreitamente testemunhal. O que é narrado é fruto da observação de um ponto distinto das ações criminosas. Todavia, podemos perceber que o próprio autor tende a se apresentar como objeto do espaço narrado, como conhecedor das regras do tráfico de drogas e do cotidiano dos bandidos. Dessa forma, mesmo sendo graduado em Letras, ex-auxiliar de pesquisa de uma renomada antropóloga e poeta; Paulo Lins utiliza sua identidade de ex-morador de uma favela para oferecer maior autenticidade para sua produção. A análise de Karl Eric Shøllhammer apresenta novas perspectivas para pensarmos a relação entre sujeito e objeto na obra de Paulo Lins:

(...)personagem, tipo social e circunstância narrativa tendem a se confundir e cujo maior esforço é a recriação dos laços entre fatores determinantes e dos elementos significativos do ambiente descrito, tela de fundo intransponível e motivadora da ação narrativa.(Shøllhammer, 2004, p.223)

A tela de fundo à qual Shøllhammer faz referência é não somente o espaço da favela, mas sim a favela vista a partir da indissociabilidade entre este território e a violência. O crime passa a ser a principal justificativa para a feitura do romance, não apenas uma inspiração, mas a sua própria existência serve como impulso criador para a elaboração dos discursos. O narrador está atrelado a esta esfera, necessita deste evento para existir. A opção por centrar a narrativa no crime é apresentada ao leitor no início do romance pelo narrador, evidenciando a tomada de decisão por uma só instância:

Vou descer de bicicleta! – anunciou o irmão de Buscapé. (...)
Montou na bicicleta, inclinou o tronco para o guidon, largou-se morrinho abaixo. (...)Tamanha foi a empolgação que desceu novamente, aumentou a velocidade com dez pedaladas. Não prestou: passou num buraco, 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...*(Lins, 1997, p.21-22. Grifo meu)

A mudança de foco, perpetrada na passagem acima, além de revelar a dualidade existente na favela da Cidade de Deus, assevera a inserção de uma narração fixada numa só temática, monumentalizando ações e eventos antes

espraiados no recôndito espaço da memória dos moradores da favela. Ao optar por construir uma narrativa que tem como foco o crime e sua ascensão na localidade de Cidade de Deus, Paulo Lins lança mão de abordagens sociológicas e antropológicas, as mesmas coletadas quando participava da pesquisa coordenada por Alba Zaluar. Dessa forma, Lins constrói uma relação diferenciada com o tema romanceado por ele, pois o crime passa a se inserir na narrativa através de uma moldura científica, abordado por uma visão naturalista, com o desejo de confirmar, na ficção que se quer literária, uma tese anteriormente defendida. Como observou Vilma Costa Tavares:

Com relação ao autor, deve-se levar em conta que é um morador do bairro, vizinho e amigo de muitas pessoas que lhe inspiraram os personagens. Teoricamente, está dentro do mesmo espaço físico, que descreve e problematiza em sua narrativa. Entretanto, no recorte que estabelece e privilegia, está fora. Não participa do mundo do crime e do imaginário no qual este se insere. A ele tem acesso pela proximidade e não, propriamente, pela inserção pessoal.(...) Sua posição é de intelectual que estuda as relações sociais, apoiado e subsidiado por instituições como a Antropologia, a Sociologia e a Literatura. O dado novo é que não está distante, como a maioria dos estudiosos. Está, literalmente, no meio do tiroteio, do fogo cruzado de uma violência urbana vivida no cotidiano.(Tavares, 2001, p.141-142)

A escolha por este foco da narrativa coloca em evidência uma representação da favela muito veiculada na mídia impressa e televisiva, sobretudo nos discursos de caráter jornalístico: a indissociabilidade entre favela e criminalidade⁶. Mesmo originada no espaço da favela, a enunciação não rompe com a imagem que fora forjada para este espaço. Na verdade esta imagem é reforçada e reinventada, dotada agora de maior realismo e autenticidade, devemos lembrar que quem narra possui a autoridade da vivência na favela. Esta mesma autoridade o legitima a optar por uma abordagem da favela que reproduz estigmas

⁶ De maneira quase despercebida, no mesmo ano em que *Cidade de Deus* foi publicado, temos o lançamento de *O bandido e outras histórias da Rocinha*, de Ronaldo Alves (1997). Ex-morador da favela da Rocinha, Ronaldo Alves apresenta em seu livro relatos sobre sua infância e juventude na favela, com exceção do primeiro capítulo todos os demais são relatos autobiográficos. Sabemos que a reconstrução do passado através da autobiografia é marcada pela intencionalidade do próprio sujeito da enunciação. A autobiografia é sempre uma auto-interpretação, além disto, é uma narrativa seletiva. A seleção não se dá apenas entre o sujeito e seu passado, no espaço de sua memória. Será selecionada também a maneira de dar-se ao outro. Fator este que possibilita o risco permanente do deslizamento da autobiografia para o campo ficcional, revestindo-se da mais livre invenção o relato autobiográfico. Esses apontamentos podem ser potencializados para uma interpretação da obra de Ronaldo Alves, uma vez que percebo a intencionalidade do autor em construir, a partir de sua memória, uma favela que negue a violência do tráfico e a dor da pobreza. O espaço da memória nestes termos passa a ser o campo privilegiado para a experimentação de uma narrativa que se opõe à contemporaneidade.

e preconceitos. É claro o desejo de edificar uma denúncia, cristalizada pela edificação testemunhal do romance. Mas o que mais chama atenção na leitura de *Cidade de Deus* é a utilização de forma recorrente de um padrão narrativo baseado em causa e efeito, revelando o intento de sempre justificar as ações criminosas dos personagens. A descrição da infância do personagem Cabeleira, inscrita no enredo após a narração de um assalto a um caminhão de gás, é exemplar nesse sentido. Pois, além de apresentar o personagem ao leitor, o relato da infância emerge com a finalidade de legitimar a ação criminosa.

Cabeleira nada falou. Alguma coisa o fez lembrar-se de sua família: o pai, aquele merda, vivia embriagado nas ladeiras do morro do São Carlos; a mãe era puta da zona e o irmão, viado. (...) Lembrou-se também daquele incêndio, quando aqueles homens chegaram com saco de estopa ensopado de querosene botando fogo nos barracos, dando tiros para todos os lados sem quê nem por quê. Fora nesse dia que sua vovó rezadeira, a velha Benedita morrera queimada. (Lins, op. cit. p.25)

O narrador apresenta ao leitor os motivos da inserção do personagem no crime, legitimando suas ações criminosas, e cria também uma oposição, pois ao contrário dos homens que entraram na favela “botando fogo nos barracos, dando tiros para todos os lados sem quê nem por quê”(Idem, Ibidem), Cabeleira tem os motivos para realizar tais ações. Além disso, o narrador prossegue a narração da infância a partir de pensamentos e lembranças de Cabeleira, apresentando outras possibilidades para o personagem: “ ‘Se eu não fosse tão molequinho ainda’, pensava Cabeleira, ‘eu tirava ela lá de dentro a tempo e, quem sabe, ela tava aqui comigo hoje, quem sabe eu era otário de marmita e o caralho, mas ela não tá, morou? Tô aí pra matar e pra morrer.’”(Idem, p.25-26).

Estar “aí pra matar e pra morrer” revela o duplo por onde transita o personagem: a escolha pelo crime e a vulnerabilidade conferida por esta opção. E será sobre este signo, a vulnerabilidade, que a narrativa do romance *Cidade de Deus* se constrói. A começar pela formação da favela, inaugurada às pressas para abrigar os desalojados pela enchente de 1966. Este episódio revela o desamparo social vivido pelos moradores de favelas.

Por dia, durante uma semana, chegavam de trinta a cinquenta mudanças, do pessoal que trazia no rosto e nos móveis as marcas das enchentes. (...) Em seguida, moradores de várias favelas e da Baixada Fluminense chegavam para a habitar o novo bairro, formado por casinhas fileiradas brancas, rosas e azuis. (Idem, p. 18)

O contato entre ex-moradores de diversos morros – em um espaço a princípio “neutro”, sem memórias – faz surgir, no entanto, uma nova rede de negociações em que as origens territoriais servem como elemento perturbador. A disputa territorial ocorre no plano do discurso. Em tal disputa, o ex-morador de um morro conhecido por sua periculosidade utiliza-se desta “fama” em causa própria, como revela o narrador:

Os grupos vindos de cada favela integravam-se em uma nova rede social forçosamente estabelecida. (...) Os adolescentes utilizavam-se da fama negativa da favela onde haviam morado para intimidar outros em caso de briga ou até mesmo nos jogos, na pipa voada, na disputa de uma namorada. (Idem, p.35)

Logo, não é possível construir uma visão homogênea que reúna a todos sob o nome genérico de “favelados”. O que presenciamos é, como afirma o narrador, o estabelecimento de uma nova rede social que inclui necessariamente a trajetória de seus participantes. Ou seja, estabelece-se uma negociação entre o passado – a memória individual e coletiva destes habitantes – e o novo território que estes passam a ocupar. Além disso, tal observação pode ser pensada como um dado sociológico coletado pelo autor quando atuava como auxiliar de pesquisa da antropóloga Alba Zaluar. Antes que ficcional, a constatação oferecida pelo narrador é resultado da busca por um olhar amparado pelas ciências sociais sobre a favela Cidade de Deus.

Flagrante semelhante é observado por João Antônio na crônica “Testemunho de Cidade de Deus”, publicada em *Casa de Loucos*, no ano de 1976. No texto são apresentados diferentes relatos sobre o conjunto habitacional coletados durante uma visita do autor à Cidade de Deus. Os autores dos depoimentos, todos oriundos de diferentes pontos da cidade, com trajetórias de vida ímpares, apresentam de forma recorrente o desprezo pelo novo local de moradia. A negação ao novo território ocorre por diversos motivos, seja pela distância do conjunto em relação aos bairros da Zona Sul da cidade, ou pela precariedade das residências oferecidas ou pela sujeira existente nas ruas. Mas o ponto nodal das falas coletadas por João Antônio está na constatação de que os novos habitantes não conferem ao conjunto habitacional uma relação de pertencimento. São indivíduos isolados convivendo cotidianamente de forma forçosa em um território estranho a todos, como relata Alcebíades Alves Pereira:

O ambiente aqui é bastante carregado. Eu fecho isto aqui, vou pra Copacabana trabalhar e não sei como é que vou encontrar as coisas na volta. Estava

acostumado lá na Rocinha, vivi lá dez anos, aqui pra mim é muito pior. Não conheço ninguém e tenho que me virar lá em Copacabana, aqui não tenho nem a regalia de sair certas horas da noite e dar um giro, refrescar a cabeça deste fedor de fossa entupida. Eu vivo desconfiado, sou sozinho. (Antônio, 1994, p. 108).

Estar acostumado com a vivência de uma favela não significa estar pronto para [r]estabelecer laços de pertencimento a outro território; ao contrário, significa estar ainda enraizado ao seu local de origem. Não há pertencimento destes primeiros moradores com o conjunto habitacional, a Cidade de Deus quando de seu surgimento pode ser definida como um não-lugar. A formulação de Marc Augé sobre os não-lugares nos auxilia para pensarmos em tal definição. Segundo o antropólogo francês, se um lugar pode se definir como identitário, relacional e histórico, um espaço que não abriga tais características seria um não-lugar. (Augé, 1994, p.73) Dessa forma, os espaços públicos de rápida circulação, como aeroportos, rodoviárias, estações de metrô, grandes redes de hotéis e supermercados; e os espaços de ocupação provisória, tais como: “terrenos invadidos, clubes de férias, os acampamentos de refugiados, *as favelas destinadas aos desempregados*” são classificados pelo autor como não-lugares (Augé, 1994, p.74. Grifo meu). Dessa forma, categorias pejorativas e que deturpam o nome do conjunto, um nome irônico diga-se de passagem, são utilizadas de forma recorrente. Tal uso revela o não-pertencimento ao conjunto habitacional, não reconhecendo neste espaço nenhuma marca identitária e relacional: “Vou pra Cidade de Deus, do Diabo, dos ladrões e dos mendigos. A minha vizinhança lá é só ladrão e mendigo. Nem quero falar nisso que fico nervosa. Roubaram tudo o que eu tinha lá. Foram os meus vizinhos que carregaram.” (Antônio, op. cit., p.105) No ato de deslocamento territorial, a memória passa a se fixar na tangência de um discurso inventado, que reedita a temporalidade passadista. Reconstrói o passado e modifica a visão do presente, como percebemos na fala de Ana Rita de Jesus, a mesma depoente da citação anterior: “Eu deixei o meu barracão na Gávea, na Estrada da Gávea [Rocinha], que era um pouco melhor do que o que me deram. Na Gávea nunca me roubaram nada e os vizinhos eram de mais confiança. O pessoal da favela se ajuda muito.” (Idem, p. 106).

Mesmo que hoje a Cidade de Deus seja classificada como uma favela, pois no entorno do conjunto habitacional original foi construída uma série de edificações informais, em seu surgimento a localidade era identificada como um

espaço diverso da favela. Não dotado das mesmas relações de compadrio e solidariedade. A fala de Maria Isabel reproduzida na crônica de João Antônio revela esta compreensão difusa sobre o loteamento:

Isto aqui? Na favela tem alegria, as pessoas se ajudam. Imagine que aqui tem uns favelados que foram morar em apartamento e agora estão dando uma de bacana. Na favela, o pessoal era todo igual. Aqui, o povo tá dividido. (...) Se se formasse uma favela outra vez, eu iria na frente, com uma bandeira, e seria a primeira moradora. (Idem, p. 110-111)

O desejo é poder constituir o próprio território, edificar a seu próprio modo sua rede de socialização e habitação. Mas a vulnerabilidade social que marca àqueles que residem no solo da exclusão não permite tal intento.

Nesse ambiente de fragilidade retratado no romance de Lins, a violência e o narrador podem ser vistos como as únicas estruturas sólidas. A própria escolha do autor por um narrador onisciente pode ser entendida como uma tentativa de solidificar sua narrativa num território enfraquecido pela exclusão social. Contra a impossibilidade do amadurecimento individual destes personagens, ou mesmo contra o esquecimento dessa área da cidade, o narrador oferece um retrato unívoco, homogêneo, sobre o qual não repousam dúvidas. O resultado da solidez do narrador é observado na linguagem mimética da narrativa, na qual é possível perceber o desejo do autor de transpor para a estrutura narrativa elementos constituintes da realidade. É firmado um compromisso estético no qual o autor busca

um realismo atrelado ao efeito do real (para usar a expressão de Barthes), que privilegia a representação mimética da realidade referencializada e se encaminha para o documental (próximo do naturalismo tradicional), criando a ilusão da realidade (lembre-se que “ilusão” significa “em jogo”). (Gomes, 2004, p.146)

A “ilusão” é criada pela repetição das ações dos personagens, pela proliferação de imagens na narrativa, na qual o autor deseja transportar o leitor para um cotidiano realístico. O narrador segue os personagens por todas as ruas, vias e becos da favela, relatando o dia-a-dia do grupo de marginais. Não importa o evento, tudo o que diz respeito ao crime passa a ser inserido na narração, seja um assalto, a disputa por bocas de fumo ou mesmo o ato de drogar-se. A forma aqui serve ao conteúdo discursivo. Na busca por um padrão estético que possa abrigar a violência em suas diversas manifestações, o autor ensaia mapear a

territorialidade da favela em sua integridade, como se pela enumeração de fatos e personagens fosse possível conferir veracidade ao testemunho.

No decorrer da narrativa as histórias pessoais vão se tornando cada vez mais fugidias, refletindo assim a escalada vertiginosa da violência em Cidade de Deus. Se na primeira parte do romance, trecho que representa os anos 60, o narrador imprime um ritmo mais detalhado e minucioso ao acompanhar a formação do conjunto habitacional, na segunda e terceira parte do livro, que aludem às décadas de 1970 e 1980 respectivamente, a narrativa se torna mais fragmentada e difusa, incapaz de oferecer respostas à escalada da violência. Assim é que personagens surgem e desaparecem na mesma página e acompanhamos a proliferação de gerações cada vez mais novas ligadas ao tráfico.

Soma-se a isto a adoção de uma linguagem que se quer cópia do real. A grafia alterada das palavras, as gírias, a tentativa de transpor para a escrita um discurso oral, são aspectos que podem ser interpretados como um desejo de construir um romance que reivindica uma autenticidade testemunhal. Sobre a linguagem utilizada por Paulo Lins, Luiz Eduardo do Amaral constrói a seguinte análise:

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. (Amaral, 2003, p.68)

Retificando, no romance verificamos a utilização de uma linguagem como a falada pela malandragem da favela, pois há o recorte do crime. A linguagem adotada não é homogênea, temos contato com apenas uma das muitas “falas da favela”. Mesmo crispada numa só vertente, a linguagem reforça a verossimilhança e a força documental da obra, além de impor uma violência inesperada, sobretudo nos diálogos mais tensos. É como se também a gramática, a língua culta fosse violentada:

Cumpádi, é o seguinte: há muito tempo 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 mãos grande. Me dá o teu também e devolve o dinheiro!. (Lins, op. cit., p. 103-104)

O fragmento acima, trecho de um diálogo do personagem Cabeleira com um atravessador de armas, mostra a força da linguagem utilizada por Paulo Lins e

como o manejo desta linguagem oferece ao leitor a inserção na favela Cidade de Deus, além de oferecer uma violência inesperada na leitura. A violência, portanto, não está apenas no plano factual e temático da obra, mas também se insere como uma subversão da norma culta. Ou melhor, não é mais possível separar esses dois aspectos da violência. Mas será na passagem do romance que narra o esquartejamento de um recém nascido que temos o ápice da tematização da violência. O personagem autor do crime é um homem negro casado com uma mulher também negra, com quem teve um filho branco. E este decide e planeja esquartejar “aquela porrinha branca” que sempre o fazia “certificar-se do que realmente acontecera.”(Idem, p. 81)

O episódio é narrado com a mesma minudência que o homem traído utiliza para por em prática o crime, pois “várias vezes, [o personagem] viu-se em sonho executando a vingança minuciosamente”(Lins, op. cit., 81). Esta narrativa baseada nos detalhes da ação busca dar à linguagem ficcional status de realidade, transportando o leitor não apenas à cena narrada, mas também ao conjunto de elementos que configuraram tal ação. A linguagem não parece sofrer nenhum esgotamento frente ao horror, ela é construída a partir de uma narração que obstina totalizar o episódio e afirmar o desejo de construir um relato realístico. Soma-se a este registro realístico um pretense tom poético, para descrever a dor da criança: “A criança esperneava o tanto que podia, seu choro era uma oração sem sujeito e sem um Deus para ouvir” (Idem, ibidem). É criado um jogo literário entre o relato realístico e uma “tonalidade” poética, que não faz apaziguar o terror da cena, mas sim elimina a possibilidade de um relato centrado apenas na proliferação de imagens e de gestos, o que poderia abrandar o horror da cena narrada. A junção entre as ações do personagem vingativo e a análise poética do narrador afirma a intencionalidade do autor, ou seja, a busca por uma linguagem que recria a realidade no espaço literário ficcional.

O relato é destoante dos demais apresentados ao longo do romance, não é descrita a negociação do tráfico, a vivência entre malandros e bandidos; é narrado um crime de ordem privada, na favela de Cidade de Deus. Vale ressaltar que o episódio é inscrito no enredo após o relato de um assalto a um motel – fora da favela – praticado por personagens residentes na Cidade de Deus. É apresentada uma concomitância temporal, oferecendo uma simultaneidade de tempos e espaços na narrativa. Ao iniciar o relato descrito acima pela localização espacial

da trama: “Lá em Cidade de Deus, um bicho-solto olhava aquele ser se mexendo com dificuldade em cima da cama.”(Idem, p.79), Paulo Lins apresenta um narrador totalizador, que se move não apenas pelas diferentes frações da cidade, mas principalmente que relata e documenta todas as ações em Cidade de Deus. Dessa forma, *Cidade de Deus* se opõe a uma característica marcante da literatura contemporânea, o esvaziamento da territorialidade na estrutura narrativa, como observa Vilma Costa Tavares:

O que chama atenção é a afirmação da territorialidade do romance, enquanto signo de identificação social, em um momento em que há uma esmagadora predominância de narrativas que se esmeram em problematizar exatamente o contrário, ou seja, sua impossibilidade.(Tavares, op. cit. p. 144)

A impossibilidade de narrar a territorialidade tem um de seus maiores exemplos na inviabilidade do projeto literário do personagem Epifânio/Augusto do conto “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro”, de Rubem Fonseca, publicado no livro de contos *Romance negro* (1992). O personagem tem como objetivo escrever um livro capaz de dar conta de suas observações cotidianas enquanto caminha nas ruas do Rio de Janeiro, desejando assim “encontrar uma arte e uma filosofia peripatéticas que o ajudem a estabelecer uma melhor comunhão com a cidade.”(Fonseca, 1992, p.19). O personagem inicia seu empreendimento pelo centro da cidade e opta por narrar a cidade a partir de seu olhar como pedestre, como revela o narrador do conto:

O Rio é uma cidade muito grande, guardada por morros, de cima dos quais pode-se abarcá-la, por partes, com o olhar, mas o centro é mais diversificado e obscuro e antigo, o centro não tem um morro verdadeiro (...), o centro da cidade tem apenas uma pequena colina, indevidamente chamada de morro da Saúde, e para ver o centro de cima, e assim mesmo mal e parcialmente, é preciso ir ao morro de Santa Teresa, mas esse morro não fica em cima da cidade, fica meio de lado, e dele não dá para se ter a menor idéia de como é o centro, não se vêem as calçadas das ruas, quando muito vê-se em certos dias o ar poluído pousado sobre a cidade.(Idem, p.16.Grifo meu)

Observar a cidade do seu topo permite o ato contemplativo de sua materialidade, representada por suas edificações e avenidas, mas dessa forma afasta-se do aspecto humano, não focado neste olhar, pois “quando muito vê-se em certos dias o ar poluído sobre a cidade”. A solução deste problema é representada na sentença “Solvitur ambulando” – andando soluciona-se – quase um lema do personagem. “Solvitur ambulando” soluciona o questionamento

sobre a melhor forma de observar e representar a cidade e significa a opção por uma enunciação pedestre.

Narrar a partir do olhar de um andante, através do contato com a rua – literalmente escrever, inscrever e descrever a cidade com os passos solitários de um observador:

Augusto olha com atenção tudo o que pode ser visto, fachadas, telhados, portas, janelas, cartazes pregados nas paredes, letreiros comerciais luminosos ou não, buracos nas calçadas, latas de lixo, bueiros, o chão que pisa, passarinhos bebendo água nas poças, veículos e principalmente pessoas.(Idem,p 12).

O desejo do personagem é claro, a busca por “uma arte e uma filosofia (...) que o ajudem a [r]estabelecer uma melhor comunhão com a cidade”. Ou, como analisa Renato Cordeiro Gomes, em *Todas as cidades, a cidade*, Augusto deseja “estabelecer uma religação com a cidade, a partir do centro. Sobre este lugar de origem, do próprio personagem e do Rio, será o capítulo inaugural do livro. Quer fazer-se um com a cidade, comungá-la.”(Gomes, 1994, p. 151). Mas somente uma arte e uma filosofia “peripatéticas”, é necessário afirmar, irão fomentar essa comunhão. Uma vez que, como observa Antonio A. Arantes,

o trajeto efetivamente percorrido (com afetividade) no chão é diverso daquele que se percebe num sobrevôo ou que se pode varrer com um olhar estrategicamente colocado, quando se mira do alto de algum ponto seguro. Os passos do caminhante atento não costumam simplesmente uns aos outros pontos desconexos e aleatórios da paisagem. Ele se arrisca, cruzando umbrais, e assim fazendo ordena diferenças, constrói sentidos, posiciona-se. (Arantes, p.197)

Mas a arte de andar nas ruas entra em choque com os “excrementos” da cidade – Augusto diz: “A cidade produz muito excremento.” (Idem, p11). Mesmo optando por uma enunciação que possa totalizar a cidade, que emane toda a efervescência do espírito urbano, o personagem percebe a impossibilidade de representar a cidade como um todo na narrativa que planeja criar. O contato com o principal elemento observado durante suas andanças, as pessoas, retrai seu objetivo e elimina a possibilidade de comunhão com a cidade. E o fim do seu projeto é representado nas últimas páginas do conto, quando Augusto foge de dois homens que estão indo ao seu encontro:

Augusto aproxima-se mais e, quando está a pouco mais de um metro dos homens, atravessa a rua para o lado ímpar e segue em frente sempre na mesma velocidade. “Hei!”, diz um dos sujeitos. Mas Augusto continua a sua marcha sem virar a cabeça, a orelha boa atenta ao barulho de passos às suas costas, pelo som será capaz de saber se os perseguidores andam ou correm atrás dele. Quando chega no cais Pharoux, olha para trás e não vê ninguém.(Idem, op. cit. p. 50)

O temor o faz esquecer de seu projeto e ele opta agora não pela visão que contempla e busca reconhecer no outro um sentimento de *philia*, mas pela audição que informa com precisão a posição do outro. Na sua fuga obstinada, o personagem não se vira para um possível contato, sua visão está firmada em linha reta, buscando o mar, o cais, de costas para a cidade. A *philia*, essência da vida social de Aristóteles, criador da filosofia paripatética, não mais está presente na cidade. Andando resolve-se a busca pelo melhor método de observação mas não se reconstrói nenhuma comunhão, logo não se soluciona.

Em Paulo Lins, também não é observada a comunhão no espaço da favela, não há *philia* entre aqueles que habitam o solo da excluída Cidade de Deus, como fica claro na passagem a seguir:

Lá no Porta do Céu, uma pequena multidão olhava o corpo de Wilson Diabo ao deus-dará. Alguns sorriam e não deixavam que acendessem velas. O bruto não merecia luz. A mãe do Diabo deu graças a Deus pela morte do filho, que batia nela, nos irmãos e no pai aleijado.(Lins, op. cit. p.162)

É verificada a reciprocidade do mal habitando em diferentes esferas da favela, geminando na pretensa privacidade familiar e ganhando tonalidade pública. Nesse desejo de compensar todas as perversidades do “bruto”, as velas, que poderiam restabelecer a união e iluminar a existência do sujeito, lhe são negadas.

Mas a luz, que não é permitida ao “bruto”, parece iluminar o olhar do narrador do romance *Cidade de Deus* que consegue circular por diferentes pontos da favela. Realiza-se assim, uma enunciação pedestre semelhante à apresentada no conto “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro”. Em ambos os casos, é apresentado o olhar do rato, ligado ao rés-do-chão, percorrendo diferentes territórios e dialogando com o que fica oculto quando se observa do alto, do abrigo de um sobrevôo pela territorialidade de um espaço sem *philia*.(Gomes, 1994, 158) O diferencial de *Cidade de Deus* é a afirmação da possibilidade de escrita desse olhar, a afirmação da realização de um projeto literário que abarque toda a especificidade do território narrado. Por sua vez, “o conto ‘A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro’(...) não é o livro de registro da cidade que o personagem está escrevendo; é sobre este livro e sua elaboração.”(Idem, p. 161) Sabemos que o projeto literário de Augusto não será realizado pela constatação feita pelo próprio personagem: “Os ratos nunca vomitam”(Fonseca, 1997,p.599).

Não é dada a possibilidade de expor o que é consumido durante as andanças nas ruas. É realizada a apropriação de tudo o que é observado colocando a encenação dos eventos em detrimento. Em *Cidade de Deus* o processo é inverso, tudo é exibido numa narração incessante dos fatos, expelido por um narrador totalizador dos episódios e espaços da favela. Há a encenação constante de espaços, em princípio, não conhecidos pelo leitor. Inseridos na estrutura narrativa, estes espaços reforçam a territorialidade da favela, causando no leitor a sensação de estar adentrando um lugar não conhecido. E será a partir da fixação neste território desconhecido que a narrativa de Paulo Lins se solidifica. A forma como a favela Cidade de Deus é representada, utilizando-se das categorias classificatórias dos próprios moradores, revela a familiaridade do autor em relação ao espaço narrado. Denominações como “Lá em cima”, “Lá em baixo”, “Lá na frente”, “O outro lado do rio”, que em sua origem seriam apenas espaciais, na narrativa de Paulo Lins se erguem como um complexo sistema de delimitação territorial, colocadas de forma paralela com outros segmentos da favela, tais como: “Lazer”, “Quadra Quinze”, “Treze”, “Últimas Triagens”, “Apês”, “Porta do céu”, etc. O fragmento abaixo evidencia este aspecto:

Na Treze, o alvoroço se espalhava de beco em beco. Alguns queriam dar queixa, outros preferiam apedrejar o policial quando ele aparecesse por lá. As crianças, assustadas, corriam até o Outro Lado do Rio para se acalmarem nos pés de árvores, no lago, no laguinho...(Lins, op. cit. p. 66)

Paulo Lins constrói e representa a favela de Cidade de Deus como um organismo isolado, um espaço pertencente à cidade do Rio de Janeiro, mas independente. A narrativa é centrada no território da favela, delimitando-a. A análise de Karl Eric Shøllhammer acerca da centralidade territorial de *Cidade de Deus* adiciona novas perspectivas para pensarmos na forma como Paulo Lins narra a favela:

A meu ver, o problema dos episódios contados por Paulo Lins é que, apesar da experiência bem sucedida da recriação do mundo dos excluídos, dos criminosos e favelados, as narrativas não conseguem sair da própria segregação temática numa comunicação ou diálogo com o mundo que os rodeia. Assim como os personagens não conseguem escapar da lógica perversa da violência e do crime, o leitor, recuperado do primeiro choque, também se sente preso numa linguagem que acaba resultando quase folclórica e sem profundidade.(Shøllhammer, 2000, p.258)

Constrói-se assim uma espécie de *micrópole*, para citar um conceito de Rafael Argullol, às avessas. Na *micrópole* Cidade de Deus não é encontrada a

“superioridade, em todos os planos, sobre a cidade real esvaecida no emaranhado das múltiplas periferias”(Argullol, 1994, p. 66). Mas sim é a excluída Cidade de Deus que atua como agente causador da fragmentação da *macrópole* (a cidade real, “cidade-selva” nas palavras de Argullol) em pequenas “ilhas-fortalezas que emergem do redemoinho”(Idem, Idem), e formam assim os grandes condomínios fechados e isolados.

Uma outra leitura possível do romance, seria analisar a favela Cidade de Deus como um microcosmo do Rio de Janeiro, pois os três capítulos que compõem o livro podem ser lidos também como três momentos da violência do Rio de Janeiro, cada qual representando um período distinto de uma temporalidade que abrange as décadas de 60, 70 e 80 do século XX. Merece nota sobre este aspecto que em poucos momentos a narrativa migra da favela Cidade de Deus para um espaço externo. Dessa forma, “a ação move-se no mundo fechado de Cidade de Deus, com poucos momentos fora, sobretudo em presídios, para acompanhar o destino dos personagens.”(Schwarz,op. cit.). Um destes “poucos momentos” ocorre quando é narrada uma rebelião no presídio de Água Santa. A rebelião em questão, comandada pela Falange Vermelha contra a Falange Jacaré, é analisada como a primeira ação coordenada do grupo que posteriormente formaria o Comando Vermelho. A necessidade de narrar este episódio ocorrido fora da favela está calcada na necessidade de narrar a formação de uma das mais importantes facções criminosas do Rio de Janeiro. Nesse sentido, o romance de Paulo Lins pode ser lido também como um capítulo da história da formação da criminalidade nas favelas do Rio e não apenas como a história da formação de uma favela.

Mas a delimitação territorial e sua densa narração fazem com que a favela Cidade de Deus não seja apenas um cenário, mas sim um espaço inerente à narrativa. Dessa forma, a favela descrita por Paulo Lins não é apenas uma ambientação para os seus personagens, pois o autor busca representar as singularidades de espaço narrado. O território não é apenas um ambiente, mas forma e singulariza aqueles que nele residem. Um exemplo disso é a maneira como o autor constrói o personagem Cabeleira, apresentando o personagem como resultado dos “lugares que viveu e focaliza nesse rastro uma linha de causa e efeito dessa vivência que, de certa forma, tenta dar sentido à sua trajetória”(Tavares, op. cit. p. 150). Tal observação pode ser constatada nesta

passagem: “Lá no São Carlos, Cabeleira desde criança vivia nas rodas de bandidos, gostava de ouvir as histórias dos assaltos, roubos e assassinatos”(Lins, op. cit. p. 50). Outro exemplo pode ser extraído da narração da trajetória de vida do personagem Dadinho.

Dadinho nasceu na favela Macedo Sobrinho em 1955. Era o segundo de uma família de três filhos. Ficou órfão de pai aos quatro anos de idade, seu genitor morrera afogado numa pescaria em Botafogo, deixando a família em apuros por nunca ter tido emprego oficializado. A mãe, obrigada a trabalhar fora, deixou os filhos sob os cuidados de parentes. O bandido foi criado pela madrinha na casa de sua patroa, no Jardim Botânico.(Idem, p.184)

O autor deseja apresentar o personagem como resultado dos espaços por onde transitou. Mas, em oposição a Cabeleira, Dadinho passa a infância transitando entre a favela Macedo Sobrinho e o bairro de classe média Jardim Botânico, e este trânsito será também um dado essencial para a sua formação e sua inserção no crime. Mesmo não residindo mais na favela, era para lá que sempre rumava e ficava em contato com bandidos.

Ele mal freqüentou a primeira série primária, pois ia uniformizado para a Macedo Sobrinho, onde passava o dia em brincadeiras de rua. Os vizinhos informavam à sua mãe, que, por sua vez, falava com a comadre sobre a vida do menino, mas nada disso surtia efeito. Ela alegava que já tinha pedido à patroa para buscá-lo e levá-lo à escola, mas esta negava, jogando-lhe na cara que já havia sido muito generosa em deixá-lo viver em sua casa, mais do que isso não poderia fazer. (Idem, Idem)

A “culpa” pela inserção do personagem no crime acaba recaindo sobre a patroa de classe média, que nega os pedidos da empregada em buscar e levar o personagem quando ainda criança à escola, mas este julgamento é impregnado de um discurso que deseja afirmar a natureza territorial e classista da negligência da patroa: “A comadre não tinha tempo para seguir seus passos durante o dia, quando se entregava às brincadeiras pueris e a ser avião de malandros. A mãe lamentava: ‘Os ricos nunca dão a ajuda completa’.”(Idem, Idem)

Ao construir a trajetória destes personagens a partir do local de origem e optar por narrar como o espaço da exclusão modifica a trajetória dos personagens, Paulo Lins rompe com uma característica marcante de muitas obras literárias da contemporaneidade: o não pertencimento dos personagens aos espaços e, conseqüentemente, a tematização de que o território não mais forma e dá sentido à trajetória dos indivíduos. E o modo como a experiência urbana é abordada na literatura contemporânea também apresenta elementos diferenciais se comparada

à utilizada por Paulo Lins em *Cidade de Deus*, pois, como analisa Analice de Oliveira Martins, “A cidade representada pelo discurso ficcional contemporâneo dispõe seus signos fragmentariamente, mas também apaga as marcas identitárias de origem, não dá aos personagens a noção de pertencimento.”(Oliveira, 2004. p.71).

Encontramos em *Estorvo* (1992), romance de Chico Buarque, uma boa definição desta característica contemporânea. No romance é narrada a fuga de um personagem sem nome e com referências familiares fugidias. Nada é bem definido e claro, não é informado ao leitor os motivos de sua fuga, nem quais são seus perseguidores, sabemos apenas que há uma urgência na resolução deste conflito. Sabemos que é numa cidade o espaço onde ocorre a fuga, mas não é explicitada qual. Podendo ser qualquer cidade, não sendo necessário narrar o espaço, o estorvo vivido pelo personagem parece ser inerente a qualquer indivíduo que habite um grande centro urbano, “a cidade, portanto, ficcionalizada em *Estorvo*, não se configura propriamente no seu sentido espacial.”(Idem, 72). Em detrimento do território e seu sentido é alavancada a desorientação das megalópoles e o constante trânsito por espaços “não identitários”.

A análise de Regina Dalcastagnè sobre a literatura contemporânea também pode ser utilizada para uma melhor elucidação da representação da cidade no romance *Estorvo*, pois encontramos na cena contemporânea, assim como no romance de Chico Buarque,

narradores cheios de dúvidas ou abertamente mentirosos, personagens descarnadas e sem rumo, “autores” que penetram no texto para justificar diante de suas criaturas – esses seres confusos que preenchem a literatura contemporânea habitam um espaço não menos conturbado. (...) Talvez porque já não exista mais aquele território comum da epopéia antiga e medieval, lugar para onde o herói volta após a suas andanças e lutas, resgatando o sentido da vida e restaurando sua existência. (Dalcastagnè, 2003.p.9)

Estas características da literatura brasileira contemporânea, arroladas acima por Regina Dalcastagnè, podem ver vistas como uma oposição à obra de Paulo Lins. Resta, por conseguinte, explorar as razões que colaboram para a diferenciação do romance *Cidade de Deus* em relação a outras obras contemporâneas, e a resposta para o aparente paradoxo nos é dada por João do Rio na crônica *A rua*:

Como outrora os homens, mais ou menos notáveis, tomavam o nome da cidade onde tinham nascido – Tales de Mileto, Luciano de Samosata, Epicarmo de

Alexandria – os chefes de capadoçagem juntam hoje ao nome de batismo o nome da sua rua. Há o José do Senado, Juca da Harmonia, o Lindinho do Castelo (...).(Rio, 1997, p.70)

O desenlace da aparente contradição erguida a partir da comparação entre o romance *Cidade de Deus* e outras obras literárias contemporâneas, como *Estorvo*, se desfaz pela própria temática do romance de Paulo Lins: o crime. Ao optar por um foco narrativo que explora o crescimento da criminalidade na favela de Cidade de Deus, Paulo Lins busca apresentar a perspectiva dos bandidos. Dessa forma, narrar o território da favela está intrinsecamente ligado ao fato destes personagens que transitam na criminalidade estarem ligados de forma “embrionária” ao espaço que ocupam na cidade, como observou João do Rio no início do século XX. A identidade destes sujeitos periféricos é construída a partir do espaço que estes ocupam na cidade. Ligar ao nome de batismo o nome de uma localidade é uma forma de forjar uma identidade própria. Na contemporaneidade podemos observar este mesmo fenômeno, porém não são mais os nomes das ruas que se juntam aos nomes de batismo dos marginais, mas sim os nomes das favelas. Basta uma simples leitura das páginas policiais dos jornais para observamos isto. Elas estão povoadas de Dudu(s) e Lulu(s) da Rocinha, Isaiás(s) do Borel, Patrick (s) do Vidigal e Marcinho(s) V.P.(s) – vale ressaltar que V.P. é uma abreviação para Vila da Penha, bairro da zona norte do Rio de Janeiro.

A relação entre sujeito e território se faz tão presente em *Cidade de Deus*, que será a partir do retorno dos personagens ao espaço da favela que sua existência é restaurada. O retorno pode ser observado como o desejo de reconstruir a trajetória partindo do ponto inicial. Um exemplo disso nos é dado na trajetória do personagem Zé Pequeno, que após sair da cadeia retorna à Cidade de Deus com o intuito de retomar a chefia do tráfico e novamente ser dono das bocas de fumo da favela e reconstruir sua existência.

O bandido tinha sua prepotência renovada e planos para ser novamente o dono de Cidade de Deus, e para isso já tinha planejado com seus parceiros de Realengo um ataque surpresa na Treze logo na primeira semana de seu novo mandato nos Apês, depois, atacariam Lá em Cima. Acreditava que todos ali tinham medo dele, porque sempre fora ruim e a ruindade é a melhor coisa que pode se estabelecer num bandido, para ser respeitado.(Lins, op.cit, p.546)

O desfecho, porém, é contrario às expectativas do bandido. Zé Pequeno havia feito um acordo com os bandidos que controlavam o tráfico na favela, com

o intuito de gerenciar as bocas de fumo na área denominada Apês, mas é morto antes de colocar seu plano em prática. Dessa forma observamos uma dupla traição, o acordo estabelecido entre Zé Pequeno e os atuais líderes do tráfico foi rompido antes da realização de todos os seus planos:

Pequeno caminhou com seus parceiros até Triguinho e Borboletão.
 - A gente resolvemos que a boca vai ficar com nos mermo, tá me entendendo? Não tem nada que a boca era tua não, tá ligado? A gente não tomamo a boca de você, tomamo dos caras que tomou de você, ta me entendendo? – Afirmou Tigrinho.
 - Qualé, cumpádi? A gente não tinha combinado que...
 Borboletão interrompeu, enfatizou o que seu parceiro disse. Pequeno, sem lhe dar ouvidos, dissimuladamente levou a mão à testa, olhos para um dos parceiros e fez o sinal-da-cruz. Tigrinho, que o observava atentamente, retirou a pistola da cintura, deu um tiro no abdômen de Pequeno e saiu correndo junto com Borboletão. (...) (Lins, op. cit., p.547)

A reconstrução de sua trajetória no crime é inviabilizada pelo tiro que fere o personagem, e sua morte ocorre dentro de um apartamento na Cidade de Deus em decorrência do tiro: “Pequeno sentou-se no sofá, revirou os olhos, estrebuchou e morreu quando começava a queima de fogos para a entrada de mais um Ano-Novo.” (Idem, ibidem). O novo ano que se inicia logo após a morte do personagem representa a esperança de um novo futuro, mas essa possibilidade é destruída pelo próprio narrador que afirma ser “mais um Ano-Novo”. É apresentada uma temporalidade cíclica, fechada em si mesma, potencializada na última página do romance:

Lá na Treze, Tigrinho, bem cedinho, mandou um menino moer vidro, colocá-lo dentro de uma lata com cola de madeira. Depois do cerol feito, passo-o na linha 10 esticada de um poste ao outro. Esperou o cerol secar na linha, fez o cabresto, a rabiola e colocou uma pipa no alto para cruzar com outras no céu.
 Era tempo de pipa na Cidade de Deus. (Idem, 548)

A afirmação do “tempo de pipa” retifica a circularidade do tempo, além claro, de apresentar a banalidade do evento narrado anteriormente. Pois mesmo com a morte do personagem as pipas continuam a cruzar os céus da Cidade de Deus.

3.2.

Patrícia Melo: o olhar de fora.

Manter-se no limite de um território,
na fronteira, é um modo de desterritorializar-se,
de virar estrangeiro.

(Nelson Brissac Peixoto, *Cenários em ruínas.*)

Se na primeira seção deste capítulo o romance *Cidade de Deus* foi analisado tendo como referência o fato de seu autor, Paulo Lins, ser um ex-morador da favela por ele romanceada; nesta segunda seção irei realizar um movimento similar, será examinada uma obra de uma autora não residente em uma favela, uma estrangeira. A opção por denominar os escritores não oriundos das favelas, mas que abordam este território em suas obras ficcionais, de estrangeiros, provém da leitura de um conto emblemático de Rubem Fonseca: “A coleira do cão”. No conto é narrado o cotidiano do personagem Vilela, um delegado de polícia recém integrado à corporação militar. Na leitura do conto, o leitor acompanha as diferentes diligências do delegado, que, com o intuito de solucionar dois assassinatos, percorre diversos espaços da cidade sempre com total estranhamento e distanciamento sobre estes territórios. A construção do personagem Vilela rompe com a clássica definição do detetive, muito veiculada em romances policiais. Em “A coleira do cão”, o agente da ordem e solucionador de enigmas não percorre a cidade com desenvoltura e se apropria dos signos dispostos para a resolução de suas questões. Vilela, aquele que por definição clássica seria o conhecedor do oculto, que através da leitura de uma sucessão de elementos poderia por fim aos mistérios, na verdade revela-se como um personagem perdido dentro do universo da cidade. Seu olhar não denuncia o que está oculto, mas sim a sua própria posição de estrangeiro, seu lugar de pertencimento a outra esfera da cidade, distinta à que procura respostas. É com essa visão nublada pelo estranhamento que percorre a cidade em busca de respostas, necessitando sempre do auxílio dos subordinados. A passagem do conto que evidencia tal estranhamento é a que narra o desejo de Vilela em obter maiores informações sobre o possível mandante dos assassinatos:

“Você conhece o Bambaia?”, perguntou Vilela.

“Já ouvi falar”, disse Washington.

“O quê?”

“Pouca coisa, *essa zona aqui eu conheço pouco*. Vim de Madureira. *Quem conhece aqui bem é o Casemiro*”, disse Washington, fazendo menção de retirar-se.

“Fica aqui, ainda não acabei. O Bambia parece que mora ou morou na Barreira [do Vasco]. Temos alguém lá?”

“Tem o Pernambuco-Come-Gordo”

“Quem é?”

“Cupinha do Demétrio.”

“Chama o Demétrio.”(Idem, p. 209. Grifos meu.)

A cidade moderna configura-se como o espaço primordial para a criação de esferas distintas de sociabilidade. Nela encontramos a perpetuação de uma heterogeneidade social que solidifica relações sociais e econômicas em áreas que não se confundem. É possível apropriar-se de determinados territórios, conhecer seus signos; mas para tanto é necessário ter vivência nestes espaços. A relação que o personagem Washington possui com a cidade é um bom exemplo disto. Como fica claro na passagem acima, ele, por estar há pouco tempo no distrito – veio de Madureira – desconhece o funcionamento da região. Resta ao conhecedor do bairro, Demétrio, o papel de condutor dos estrangeiros: Vilela e Washington. Nesse sentido, a análise de Antonio A. Arantes mostra-se profícua para uma melhor compreensão da relação entre a cidade e os sujeitos que nela habitam:

Os habitantes da cidade deslocam-se e situam-se no espaço urbano. Nesse espaço comum, cotidianamente trilhado, vão sendo construídas coletivamente as fronteiras simbólicas que separam, aproximam, nivelam, hierarquizam ou, em uma palavra, ordenam as categorias e os grupos sociais em suas mútuas relações. (Arantes, 1994, p.191)

É por estas ordenações e classificações do solo urbano que podemos perceber no personagem Vilela um olhar estrangeiro sobre determinados pontos da cidade. A percepção do personagem é a do estranhamento, uma compreensão difusa do que está nítido. A cena que encerra o conto é altamente significativa. Vilela deixa a casa da família de um policial morto durante uma diligência e ao entrar na viatura da polícia fala:

Flores artificiais sujas dentro de uma jarra de falso cristal. Móveis velhos estragados. Nem um livro sequer à vista. Roupas desbotadas. Um Sagrado Coração de Jesus na parede, também desbotado. O menino descalço. Houve um momento em que a tristeza das coisas foi maior do que a dor das pessoas. (Fonseca, op. cit. p.234).

Sua fala não busca um interlocutor, o que é dito são apenas reflexões sobre o que seus olhos viram. O policial que o acompanhou na visita à casa da viúva fica estarelecido e questiona: “Puxa, doutor, até parece que o senhor nunca entrou na casa de um pobre.”. E Vilela responde, evasivo: “Já entrei sim. Mas meus olhos nem sempre sabem ver.” (Idem, Idem).

O olhar do personagem é diferente dos demais; nele está colocado o estranhamento, a busca por uma compreensão diferente para o que seria natural esperar-se. É o olhar do choque, para o novo, para o que lhe é distinto. Neste exercício não há o desejo de banalizar o que é visto, mas sim incorporar o que esta em sua frente.

É com estas questões postas que proponho uma leitura do romance *Inferno* (2000), de Patrícia Melo, que coloque em relevo a condição estrangeira da autora. Desejo observar de que forma a autora narra a favela, um território distinto ao que ela pertence. Como se dá a sua inserção, enquanto condutora da escrita ficcional, num espaço não apenas geograficamente diferenciado, mas onde as diversidades culturais, econômicas e sociais são latentes.

Vale ressaltar que a própria autora reconhece sua posição em relação às favelas. Em duas entrevistas, declara que não possuía nenhuma vivência no universo das favelas do Rio de Janeiro quando começou a escrever o romance, e fez apenas uma visita à Rocinha, favela localizada na Zona Sul do Rio de Janeiro, quando o romance já estava em estágio avançado:

A autora afirmou ainda que, no meio do ano passado, quando já havia escrito vários capítulos de *Inferno*, é que teve a oportunidade de ir pela primeira vez a uma favela, no caso a da Rocinha, no Rio de Janeiro. “Fui a uma festa na residência de uma pessoa que trabalha aqui em casa e senti uma incrível sensação de acerto de contas, porque, mesmo sem nunca ter ido a uma favela antes, percebi que estava documentando de forma correta seu universo”.(Patrícia Melo encara o ‘Inferno’ e dá a volta por cima. *Jornal do Comércio*. Recife. 08 de outubro de 2000)

“Quando eu me mudei para o Rio, em julho de 1999, já tinha 20 capítulos do livro prontos. Logo depois, foi aniversário de uma pessoa que trabalha aqui em casa e vive na Rocinha. Foi a primeira vez que fui a uma favela. Tive uma sensação de acerto”, conta.(Patrícia Melo lança *Inferno*. *Diário do Nordeste*. Fortaleza, Caderno 3, 25 de setembro de 2000.)

Há a comprovação para a autora de que percorria na escrita ficcional um trajeto semelhante ao percebido pelo olhar quando da visita. Afinal, havia

acertado, como ela afirma nas duas entrevistas. E declara: “É ruim para o escritor ter a sensação de que só pode escrever sobre o que está perto.”(Idem).

A favela, de certo, não estava perto de Patrícia Melo, havia não apenas a distância física, mas também social. A visita, mesmo num espaço de confraternização, favorece o primeiro contato, alivia a sensação de estranhamento. Possibilita a constatação de que a ficção criada longe da favela é semelhante ao que está visível, esbanjando cores e formas diante da autora. Mas, de onde provém a necessidade de comprovar se a favela ficcional criada pela autora é análoga à visitada? Devemos recordar que o romance *Inferno* tematiza a favela, porém o foco da narrativa é a trajetória de um traficante, a questão que podemos elaborar é: como abordar a violência, as negociações do tráfico e a vivência de uma quadrilha sem conhecer estes aspectos de perto? Nesse sentido, é necessário lembrar que a produção literária brasileira que versa sobre a violência recorre de forma constante a uma linguagem realista com o intuito de produzir uma obra mimética, uma cópia do real. A necessidade de acerto na representação da favela, por parte da autora, provém da necessidade de produzir um discurso realista, da exigência de criação de uma prosa que seja reflexo do real. Todavia, é possível observar na construção do romance em questão a utilização de diferentes estratégias narrativas com o intuito de transpor o possível obstáculo que é narrar uma realidade não conhecida.

Devo ressaltar que meu intento não se resume em apontar os possíveis “equivocos” narrados pela autora em sua obra. Acredito que uma obra ficcional necessita apenas de verossimilhança interna, não sendo obrigatoriedade de qualquer texto de ficção “refletir” a realidade. Desejo, sim, observar de que maneira Patrícia Melo resolve a principal questão erguida quando de minha leitura do romance: de que forma uma pessoa não conhecedora de uma favela narra este espaço?

A primeira estratégia que a autora adota para se desvencilhar de uma possível crítica sobre sua obra é a criação de uma favela ficcional, o Morro do Berimbau. Se por um lado poderia ser mais confortável para a ficcionista narrar uma favela real, utilizando as principais características do território desta favela como referencial para a elaboração de seu texto; este recurso resultaria de forma clara numa “armadilha”. Uma vez que certamente inúmeras vozes criticariam sua opção por tematizar uma realidade concreta não conhecida pela autora. Dessa

forma, é mais profícuo elaborar todo o discurso a partir da ficção, não utilizar nem mesmo o nome de uma favela real em seu romance. A própria localização da favela evita qualquer possibilidade de busca por verossimilhança:

Havia sempre muito tumulto e barulho na entrada da favela, pela avenida Eptácio Pessoa. Os carros eram obrigados a diminuir a marcha para não atropelar a multidão, que se acotovelava nas estreitas calçadas de pedra e na única rua pavimentada do morro. (Melo, 2000, p. 33).

Não é possível localizar a favela do Berimbau; simplesmente ela não existe fora do romance. A avenida Eptácio Pessoa, localizada na Lagoa, bairro de classe-média alta do Rio de Janeiro, hoje não abriga nenhuma favela. Mas no passado neste mesmo bairro, nesta mesma avenida, havia a favela da Catacumba, removida de forma brutal pelo governo do Estado da Guanabara na década de 1960⁷.

A escolha do bairro e da avenida suscita uma discussão interessante. Estaria a autora desejando, através da fictícia favela do Berimbau, especular de que forma a favela da Catacumba seria hoje se não fosse removida? Não é possível saber se a intenção da autora foi realmente essa, mas a minha leitura aponta para esse indício. Todavia, o morro do Berimbau é realmente fictício, seu território, quando representado, é construído a partir do senso comum, utilizando a profusão de imagens como recurso:

Escadas e becos, descidas e subidas, escadas, choro de criança por toda a parte, degraus, sobe-e-desce, vãos, muquifos, escadas, trapos nos varais, dobra à direita, esquerda, desce para subir, sobe, degraus, desce, telhados e janelas, a cada dia Reizinho percorria um trajeto diferente, aproveitando a caminhada em direção à parte mais alta da favela, de onde observava a movimentação no morro para os traficantes, para conhecer mais e mais o labirinto e as pessoas (...) (Idem, 102)

A imagem recorrente é a de um labirinto de becos e pequenas passagens: “Via o morro todo, uma imensa massa cinza, sempre em expansão, inacabada, cortada de todas as formas possíveis por pequenos caminhos, ruelas, um labirinto de corredores e passagens, com poucas entradas e saídas.”(Idem, 103). A descrição é genérica, o narrador atua como um produtor de imagens isoladas. A favela não apresenta nenhuma especificidade, podendo ser qualquer uma. Afinal, o aglomerado de casas com vielas e becos tortuosos é um dos principais diferenciais

⁷ Sobre a remoção da favela da Catacumba ver: PERLMAN, Janice E. **O mito da marginalidade: favelas e política no Rio de Janeiro**. 3ª edição. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

da favela se comparada com a cidade formal. Essa feição labiríntica da favela, seja ela qual for, cria sua primeira distinção se comparada com outras partes da cidade. “Nos discursos sobre as favelas”, observa Paola Berenstein Jacques, “a figura do labirinto constantemente aparece⁸, sobretudo quando se trata da experiência de penetrar numa delas e percorrer seus meandros.”(Jacques, 2003, p.65). Tal característica da favela pode ser encontrada no romance-reportagem *Abusado* (2004), de Caco Barcellos, quando o autor exemplifica as medidas criadas por ele para conseguir transitar com desenvoltura no Morro Santa Marta:

Para aprender a me situar melhor, usei uma pequena câmera para gravar imagens pelos labirintos por onde passava e depois assistia repetidas vezes até gravá-las bem na memória. Aos poucos os moradores e os homens de Juliano foram revelando seus códigos de referência, criados pela necessidade de vida clandestina, e não somente criminosa. Só a partir da década de 1980 as famílias passaram a ter escritura de suas casas. Mas até o início de 2003 ainda não haviam conquistado o direito de ter um endereço. Na ausência dele, todos os becos e vielas eram chamados pelos nomes de seus moradores mais importantes, ou por episódios relevantes que aconteceram no lugar.(Barcellos, 2004, p. 464).

A disposição desordenada e densa da favela é fruto da ausência de um projetista para o espaço. Não há um ordenador que delimita as construções e projeta as vielas; o espaço é construído por todos. O traçado formado de linhas sinuosas pode ser entendido como resultado de um crescimento “espontâneo”, empírico. Sem ordem pré-determinada, os exíguos espaços públicos da favela são resultantes da não edificação privada. É pela ausência de construção que é dada a possibilidade de trânsito pelas vielas e becos.

Embora seja verdade que todo espaço habitado pelo homem é um produto socialmente construído, no caso da favela isto assume uma dimensão radical. É um espaço que não somente foi construído pelo homem – termo genérico que nos bairros de classe média designa organizações privadas, como as construtoras, ou governamentais, como a companhia de eletricidade – mas também, no caso de Acari (excetuando-se o Amarelhinho⁹), pelos mesmos homens que lá habitam, com suas próprias mãos, lentamente, durante anos.(Alvito, 2001, p. 69).

⁸ A descrição da favela no romance *O ano em que Zumbi tomou o Rio* (2002), de José Eduardo Agualusa, é um bom exemplo dessa reincidência em definir a favela como um labirinto tortuoso: “Barracos de tijolo exposto. Placas de betão. Depósitos de água. Antenas parabólicas. Bolsões verdes. *Ruelas que caem bruscas, quase a pique, ziguezagueando entre o casario.* A umidade que se enrosca ao corpo como um cachorro triste.” (Agualusa, 2002, p. 82. Grifos meus.). Outro exemplo pode ser encontrado nos discursos oficiais de órgãos públicos sobre a favela, a definição de favela para o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística leva em consideração a feição labiríntica do espaço analisado. Dessa forma, para o IBGE favela é: “aglomerado sub-normal, constituído por um mínimo de 51 domicílios, ocupando terreno de propriedade alheia e *dispostos de forma desordenada e densa*, além de carente de serviços públicos essenciais.”.(IBGE - Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. Censo demográfico, 1991, Grifos meu).

⁹ Conjunto habitacional localizado na favela de Acari.

A inexistência de planejador facilita, de forma paradoxal, a construção de um labirinto na favela. E neste ponto está a diferença entre a favela e o labirinto da cidade moderna. Fruto da razão dos planejadores urbanos, a labiríntica cidade moderna apresenta um plano, um fio condutor que liga cruzamentos e ordena estruturas. Já o labirinto da favela é muito mais complexo; ao contrário da cidade moderna, não é fixo, acabado; está sempre em construção. Além disso, se para percorrer a cidade labirinto é necessário possuir um mapa que auxilie o percurso, tal qual Dédalo¹⁰, o arquiteto projetista do mítico labirinto do minotauro; na favela labirinto os mapas não existem, a única forma possível de percorrer seu emaranhado de becos e vielas sem se perder é sendo um conhecedor do espaço, ou seja, o próprio morador. Os apontamentos de Paola Berenstein Jacques sobre a relação entre o espaço labiríntico da favela e o não-residente que o percorre revelam a impossibilidade de um trânsito livre por parte de um estrangeiro na favela:

A complexidade do labirinto é temporal; quem se perde é aquele que acaba de surgir, que desaparece tão depressa quanto surgiu. É o aspecto desconhecido do porvir que cria a estranheza; e o estranho é também o estrangeiro, o que nos é estranho, o que não dominamos, porque desconhecemos. Conhecer um labirinto exige nele penetrar, nele se perder, para descobrir as armadilhas do caminho. (Jacques, 2003, p. 86).

O olhar de estrangeira de Patrícia Melo cerca o labirinto, emoldura sua feição, descreve seu conteúdo, mas é retido no emaranhado de becos. Não é uma narração que percorre a favela, sua descrição assemelha-se a um sobrevôo. O projeto gráfico apresentado na capa do romance reflete este olhar. Na capa do romance observamos a imagem de uma imensa favela. O vermelho apresentado em duas tonalidades dá forma à favela, mas a imagem não consegue focar nenhum aspecto específico, e no desejo de totalizar a imagem da favela é possível apenas saber seus contornos, não sua especificidade, o que a singulariza, impossibilitando até o reconhecimento da favela retratada. A imagem apresenta apenas os limites exteriores da favela. Podemos afirmar que é uma representação monocromática, como define o sociólogo francês Löic Wacquant:

¹⁰ Renato Cordeiro Gomes, em *Todas as cidades, a cidade*, utiliza Dédalo como referência para pensar a feição labiríntica da cidade moderna. Afirma o autor: “Dédalo, o seu engenhoso construtor, símbolo do tecnocrata, do gênio escravizado que cria segundo as exigências dos dominadores e se torna prisioneiro do próprio invento. Representando a inteligência prática e a habilidade de execução, eleva-se, entretanto, sobre as asas do desejo de glória que, na falta de medida, o conduz à catástrofe.”(Gomes, 1994, p.64)

Devido à aura de perigo e pavor que envolve [os espaços periféricos e] seus habitantes e ao descaso que sofrem, essa mistura variada de minorias insultadas, famílias de trabalhadores de baixa renda e imigrantes não-legalizados é tipicamente retratado de longe, em tons monocromáticos, e sua vida social parece a mesma em todos os lugares: exótica, improdutiva e brutal. (Waccount, 2001, p.8)

Além da aura de perigo e pavor, como observa Waccount em relação à periferia urbana, a favela possui também a distinção de ser semelhante a um labirinto. E, é este mesmo labirinto que faz com que o lugar de pertencimento de Patrícia Melo seja colocado em destaque. Por não conhecer este confuso e tortuoso território, a narração que Patrícia Melo constrói sobre tal espaço resume-se a indicações. Apontamentos criados a partir de uma percepção de fora da favela. Quando narrada, a favela resume-se a pouco mais que três ambientes: um açougue na entrada da favela, um bar localizado dentro da favela e a casa de Reizinho.

Por estar na entrada da favela, o açougue é utilizado de forma corrente como um espaço limítrofe “entre morro e asfalto”, criando uma fronteira simbólica entre os dois espaços. O ato de ultrapassar essa fronteira significa adentrar em outro mundo:

Quando desceu no Berimbau, em frente ao açougue do Zino [, Reizinho](...) Notou também a movimentação dos novos moleques do tráfico, não conhecia nenhum deles, certamente já estariam avisando Volnei sobre sua chegada na favela. Nada havia mudado afinal. Àquela altura, alguma metralhadora a laser já deveria tê-lo sob mira. (Melo, op. cit. p. 367).

A entrada pode significar também saída. A favela se expande a partir de um ponto determinado, este mesmo ponto demarca o fim de uma outra realidade, a cidade. Extremo ponto de referência para quem reside na favela e na cidade, o açougue define dois espaços distintos, que não se confundem.

Mas o romance não fica centrado neste aglomerado de casas; a autora narra não apenas a vivência dos personagens na favela, mas na cidade como um todo. Na verdade, o interesse da autora está centrado na trajetória dos sujeitos que compõem tal localidade. Dessa forma, é construída uma narrativa que segue os personagens em diferentes pontos da cidade. Um exemplo disto é o relato do cotidiano da personagem Alzira, mãe de Reizinho – protagonista do romance. Empregada doméstica, negra e semi-alfabetizada, Alzira é constantemente representada em afazeres do lar, seja em sua residência ou no trabalho:

Água correndo pelo ralo da pia, louça suja, copos, as mãos molhadas. Alzira estava sempre com as mãos úmidas. Não havia tempo para enxuga-las. Secava, varria, molhava no balde, secava e lavava, pia, bidê, água, faxina, as roupas para lavar, louças, secar e molhar, em casa, no trabalho, a mão sempre mergulhada na água (Melo, op. cit. p.26)

ZZZZZZZZZZZZZZZZZZZZ, o aspirador de pó defeituoso emitia um som, agudo, penetrante, levando Alzira a uma espécie de transe diabólico. Depois de desligá-lo, necessitava de alguns segundos para entender o que as pessoas ao redor lhe diziam”. (Idem, p. 176).

A narração do cotidiano de Alzira rompe com o fetichismo que envolve as negociações do tráfico de drogas. Nela não é abordada a violência das quadrilhas de traficantes ou é utilizado um tom realista para descrever conflitos armados. Nos trechos citados acima, observamos a tematização de uma outra violência, a social. Dessa forma, Patrícia Melo opta pela construção de uma favela que não sobrevive apenas do crime, não é criada uma indissociabilidade entre criminalidade e favela. Nas páginas do romance *Inferno*, a favela apresenta-se como portadora da miséria, onde a criminalidade representa a negação desta condição, como fica claro na narração do recebimento do primeiro pagamento de Reizinho pela função de olheiro:

Quatro notas de cinquenta nas mãos. O salário da mãe eram seis notas de cinquenta. Um trabalho muito pior. A Alzira é burra, ele ouvira a patroa da mãe dizer, quando era ainda pequeno e uma febre alta obrigara Alzira a levá-lo consigo para o trabalho. (...) Eu ensino mas não adianta, Alzira é a pessoa mais burra que eu já vi na vida, (...) Tanta humilhação por apenas seis notas de cinquenta. Pensar em fatos como aquele acabava com o coração de Reizinho. (Ibidem, p.21).

Fica clara a opção de tratar a favela não apenas como um espaço de *criminalidade*, como optou Paulo Lins no romance *Cidade de Deus*, mas sim como um espaço de *marginalidade*, na qual a favela se constrói como um local posto à margem da cidade formal, mas nem tampouco independente. Tal opção pode ser lida como um recurso para se desvencilhar do emaranhado tortuoso que é o território da favela. Dessa forma, a autora busca refúgio na narração de ações que possuem como palco a cidade como um todo, não centrando a narrativa no espaço da favela. Patrícia Melo constrói uma favela ficcional em que os personagens interagem com a cidade oficial e com outras classes sociais, mas este contato entre “morro e asfalto” não é apaziguado. A tensão entre estes pólos pode ser observada nas relações de trabalho narradas no romance. É notório o desejo de

delimitar as classes e os grupos sociais, compondo um retrato não apenas da favela, mas do Brasil contemporâneo.

A linguagem utilizada pela autora também é digna de nota, nela não há o desejo de transposição para a escrita formal de elementos característicos da oralidade, como ocorre em diversas obras que narram a favela¹¹. Em *Inferno* encontramos o manejo de uma linguagem que não busca o mimetismo de uma possível fala da favela. Novamente encontramos a barreira imposta pelo desconhecimento sobre o espaço narrado, é possível reproduzir algo não conhecido? De certo não, e este empecilho é transposto pela autora a partir da construção de um estilo distinto ao utilizado de forma corrente em muitas narrativas que tematizam a favela. A citação abaixo evidencia este aspecto:

Vá. Reizinho sentia seus pés enterrados no chão, não conseguia tomar nenhuma iniciativa. Vê? É seu pai. Não. Aquele homem reduzido a nada não era seu pai coisa nenhuma, era um homem estranho, não pai, sujo, nada, porra, bêbado, um mendigo, é seu pai, sim, confirmara a mãe, e esse bando de mendigos é a família dele, os vadios, bebem e dormem e sujam a cidade, é só isso que fazem. Por que você acha, meu filho, que eu não queria que você conhecesse seu pai? Isso não é pai. É seu pai, sim. Seu.(...)(Melo, op. cit., 145)

A linguagem utilizada no diálogo entre mãe e filho é verossímil, fica evidente a opção por não escrever como se fala. Patrícia Melo busca uma linguagem distinta para representar a marginalidade, mas sem apropriar-se da oralidade destes sujeitos marginais. A fala dos personagens é produzida de forma cortada, curta. A escrita quando a representa não se expressa a partir de “erros”, como se a exclusão social do favelado o excluísse também de uma norma culta. Não há a busca pelo exotismo de representar o excluído tal qual ele é, tal qual ele supostamente fala.

¹¹ Nos discursos literários que versam sobre a favela é notório o desejo de construir um relato unívoco e documental sobre este espaço. A opção por utilizar uma linguagem que se quer cópia do real pode ser lida como um indicio que corrobora com tal premissa. *Cidade de Deus* pode ser tomado como um grande exemplo deste desejo de mimetizar uma possível fala da favela, como foi analisado no início deste capítulo. Outro exemplo de utilização deste recurso é o romance-reportagem *Abusado*, de Caco Barcellos. No entanto, o autor não busca reproduzir fielmente a linguagem utilizada pelos personagens-sujeitos de seu livro, devemos recordar que *Abusado* é fruto de uma pesquisa jornalística, que toma como objeto histórias pessoais de muitos moradores da favela do Santa Marta; a linguagem adotada por Caco Barcellos torna exótica a fala dos personagens da favela. Quando é representada a fala de algum personagem da favela, esta é feita de forma distinta, simbolizada a partir de erros e incorreções, os verbos não são conjugados de forma correta e não há plural. O autor com o afã de reproduzir tudo o que viu em suas incursões à favela durante a feitura da pesquisa opta por um recurso naturalista e simplório para representar seus personagens-sujeitos.

A distinção da representação da favela feita por Patrícia Melo está no reconhecimento de seu olhar de estrangeira. Seu discurso não objetiva revelar dados ocultos, edificar verdades. A favela é abordada de forma ficcional, revelando uma certa cautela por parte da autora em narrar um cotidiano não conhecido. Comparar o romance *Inferno* com *Cidade de Deus* é quase inevitável; todavia, é necessário elucidar que realizar tal análise é antes de tudo compreender de que forma o local da enunciação do discurso interfere na produção literária. “Ao sujeito que se expõe como ator na cena enunciativa se justapõe o conceito de identidade cultural construído simultaneamente à encenação conjunto da realidade histórico-social e literária”(Souza, 1991,p. 31).

Considero, portanto, como ponto fundamental para a leitura destes romances a observação do local de enunciação do autor. Uma vez que será a partir do espaço de pertencimento que as duas obras são edificadas. Dessa forma, ser ex-morador de uma favela, como no caso de Paulo Lins, reveste de autoridade e legitimidade a escrita sobre a violência e o tráfico de drogas. O maior diferencial de Patrícia Melo é o reconhecimento de seus limites por ser estrangeira à favela. Não encontramos em Patrícia Melo um engajamento político que busca obliterar a fronteira que demarca estes dois mundos. Ao contrário de outros autores que construíram seus projetos literários com o afã de se aproximarem das margens da cidade – João Antônio pode ser visto como referência desse engajamento – Patrícia Melo trava contato com as camadas populares tão somente a partir da literatura. E será a partir da literatura que a favela será consumida pelos leitores.

Patrícia Melo tem conhecimento do seu papel como ficcionista, sabe que ser possuidora da autoridade narrativa significa deter os direitos sobre a imagem do Outro. Uma vez que será a partir da narração que o marginalizado passa a ser construído, idealizado, seja de forma positiva ou negativa. Representar é, antes de tudo, forjar uma imagem para uma camada invisível. Expor, mesmo que ficcionalmente, uma fratura da margem significa fixar no imaginário da cidade uma verdade sobre estes espaços¹².

¹²Devemos recordar também que a possibilidade de visibilidade do marginalizado passa a ser o primeiro passo para a constituição deste sujeito. “Queremos ser vistos” - como esbraveja o personagem Zumbi do Jogo da Bola, no conto “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro”, de Rubem Fonseca - “queremos que olhem a nossa feiúra, nossa sujeira, que sintam nosso bodum em toda a parte; que nos observem fazendo comida, dormindo, fodendo, cagando nos lugares bonitos onde os bacanas passeiam ou moram.”(Fonseca, 1992, p. 46). O desejo passa a ser afirmar-se enquanto marginal, negando a condição oferecida pela sociedade de estar colocado *à margem da*

As narrativas sobre estes espaços marginais exigem, portanto, um constante posicionamento por parte dos próprios autores. Mais do que simplesmente narrar a favela, o que vemos, muitas vezes, é a relação – de aproximação ou afastamento – entre o autor e as referidas margens. Encontramos no primeiro fragmento do poema “Favelário Nacional”, “Prosopopéia”, de Carlos Drummond de Andrade, um exemplo perfeito desta relação entre autor e favela:

Quem sou eu para te cantar, favela,
 que cantas em mim e para ninguém a noite inteira de sexta
 e a noite inteira de sábado
 e nos desconheces, como igualmente não te conhecemos?
 Sei apenas do teu mau cheiro: baixou a mim, na viração,
 direto rápido, telegrama nasal
 anunciando a morte... melhor, tua vida.
 Decoro teus nomes. Eles
 jorram na enxurrada entre detritos
 da grande chuva de janeiro de 1966
 em noites e dias e pesadelos consecutivos.
 Sinto, de lembrar, essas feridas, descascadas na perna esquerda
 chamadas Portão Vermelho, Tucano, Morro do Nheco,
 Sacopã, Cabritos, Guararapes, Barreira do Vasco,
 Catacumba, catacumbal tonitruante no passado
 e vem logo Urubus e vem logo Esqueleto,
 Tabajaras estronda tambores de guerra,
 Cantagalo e Pavão soberbos na miséria,
 a suculenta Mangueira escorrendo caldo de samba,
 Sacramento...Acorda, Caracol, Atenção, Pretos Forros! (...)

Padecemos este pânico, mas
 o que se passa no morro é um passar diferente,
 dor própria, código fechado: Não se meta, paisano dos baixos da Zona Sul.
 Tua dignidade é teu isolamento por cima da gente.
 Não sei subir teus caminhos de rato, de cobra e baseado,
 tuas perambeias, templos de Mamalapunam
 em suspensão carioca.
 Tenho medo. Medo de ti, sem te conhecer, medo só de te sentir, encravada
 favela, erisipela, mal-do-monte
 na coxa flava do Rio de Janeiro.

Medo: não de tua lâmina nem de teu revólver
 nem de tua manha nem de teu olhar.
 Medo que sintas como sou culpado
 e culpados somos de pouca ou nenhuma irmandade.
 Custa ser irmão, custa abandonar nossos privilégios
 e traçar a planta
 da justa igualdade.
 Somos desiguais
 e queremos ser

imagem. Nesse sentido, o que importa para estes sujeitos “é garantir alguma visibilidade social, pois, na condição de anônimos/invisíveis e marginalizados, esta se constituiria no primeiro passo para a reivindicação da cidadania” (Shøllhammer e Herschmann, 1997, p.18-19).

sempre desiguais.(...)(Andrade, 2003, p. 1261-1262)

Drummond inicia o poema justamente expondo o distanciamento entre o poeta e seu objeto. O desconhecimento deste território faz com que o poeta se questione sobre sua própria autoridade narrativa. Entre o canto do poeta e o canto da favela erige-se igualmente o distanciamento e aproximação entre territórios e vozes distintas. Como construir um hinário estando fora do que deseja retratar? O título do fragmento do poema, “Prosopopéia”, é indicativo da necessidade de cautela, afinal é a partir da poesia que é dada vida à favela, a poesia dá voz a quem (ainda) não se representa. O canto do poeta, ainda que cheio de lacunas, personifica “essas feridas descascadas na perna esquerda chamadas Portão Vermelho, Tucano, Morro do Nheco, Sacopã...” etc.

Se os nomes, a princípio, apenas elencam uma série de espaços diversos, enumerá-los passa a ser uma figura de linguagem que atribui características distintas para territórios esquecidos, ou seja, Drummond realiza a prosopopéia que intitula o fragmento.

O poeta, com seu olhar de estrangeiro, não se exime e reconhece a sua posição em relação à favela: “Não sei subir teus caminhos de rato, de cobra e baseado, (...)”. Mas, antes de tudo, percebe a favela como estrangeira à cidade. O desconhecimento passa a ser mútuo: “culpados somos de pouca ou nenhuma irmandade.”

Todavia, o poeta adverte: “o que se passa no morro é um passar diferente, dor própria, código fechado: Não se meta, paisano dos baixos da Zona Sul.”. Nesse sentido, a questão que pode ser elaborada é: o que aconteceria a um paisano dos baixos da Zona Sul ao subir uma favela?