

DO CORTIÇO À FAVELA A VIOLÊNCIA NA LITERATURA BRASILEIRA EM PERSPECTIVA

Nivaldo Medeiros Diógenes ¹

Consideremos inicialmente a nossa condição de testemunhas de um período em que as incertezas estão presentes em qualquer segmento cultural, se observado com mais cuidado. Diante desse quadro, ainda que o espaço desse texto não nos permita refletir o tema de forma plena, demonstraremos alguns aspectos importantes que, entre a ruptura e a continuidade, podem evidenciar algumas, mas não menos importantes, *fissuras* no tecido da crítica literária acerca do tema violência na literatura.

Para que possamos discutir com mais profundidade, trazemos à baila o romance *Cidade de Deus*, escrito por Paulo Lins, bem como três análises críticas que integram a edição comemorativa dos dez anos de lançamento do livro. Respectivamente dispostos com os trabalhos de Roberto Schwarz, Vilma Arêas e Eduardo de Assis Duarte.

Vale destacar que pretendemos, também, escarafunchar alguns aspectos da biografia de Paulo Lins e a formação de seu livro, uma vez que o surgimento, tanto do autor como da obra, marcam ineditismos em nossa literatura brasileira em relação à violência como efeito de construção artística. Além disso, tentaremos aproximar comparativamente as obras *Cidade de Deus* e *O cortiço*, de Aluísio de Azevedo. Com essa última, observaremos como o aparente espaço abismal que separa os autores, mesmo superando a dimensão textual, pode ser de certa forma dirimido no que tange à visão cosmopolita de ambos artistas.

Para iniciar, precisamos nos situar como analistas de uma obra pós-moderna, denominação essa que, famigeradamente, é caótica, mas não nos impede de procurarmos algumas invariantes que constituem o seu tecido artístico. A exemplo disso, citamos as duas atuais vertentes literárias brasileiras, a neodocumentalista e a experimentalista, que refratam uma

literatura, mormente reflexiva em relação ao social, mas não menos dinâmicas o suficiente para desautomatizar o olhar e a experiência urbana.

Por outro lado, tem-se colocado em discussão pela crítica literária, com rigor, a validação de uma obra e, conseqüentemente, a denominação daquilo que se entenda como uma literatura com um *é*le maiúsculo em detrimento, é claro, de uma outra, vista como menor, ou até mesmo não sendo literatura, com *é*le minúsculo. Ainda vale destacar que, para essa classificação da obra, há a preocupação da crítica em determinar o vínculo do autor com o literário, ou seja, o quão a atenção do autor está voltada para a receptividade de seu trabalho como um produto a ser bem aceito pelo público e capaz de promover uma ascensão econômica em sua vida. O autor depende de quem? Quem paga o livro? Qual a relação com os patrocinadores? Aqui temos a relevante problemática que toca o aspecto mercadológico da arte – é possível conciliar o fazer artístico e a necessidade humana que se tem de conseguir um trabalho?

Mike Featherstone diz algo muito importante a respeito dessa questão mercadológica que cerca a cultura e marca uma espécie de violência bastante peculiar, como pode ser visto no excerto que se segue:

O problema dos intelectuais, em situações de mercado, é que eles precisam alcançar e conservar aquele grau de fechamento e de controle que permite aos bens culturais continuar a ser mercadorias encravadas. Com efeito, conforme assinalaram muitos comentaristas, este é o paradoxo dos intelectuais e artistas: sua dependência do mercado e, no entanto, sua repulsa e seu desejo de independência em relação a ele. (FEATHERSTONE, 1997, p. 43-44)

Diante desse quadro, passemos, agora, a levantar dados a respeito da vida e da obra de Paulo Lins, para que possamos entender melhor como se deu a recepção desse romance e o motivo pelo qual o autor, ainda, não tenha garantido o seu espaço no campo literário – Paulo Lins seria vítima de um preconceito? –, condição essa questionável e que exploraremos um pouco

mais aqui. Por outro lado, com a fundamentação nas palavras de René Wellek e Austin Warren, vale destacar que não procuraremos na vida do autor uma resposta para a sua produção artística, pois “até quando entre a obra de arte e a vida de um autor exista uma estreita relação, tal não pode ser interpretado como querendo dizer que a obra de arte é uma mera cópia da vida” (WELLEK; WARREN, 1972, p. 91). Mas, sim, entender melhor como a rotina de um sujeito aparentemente fora do universo intelectual dos grandes centros é eficaz para adensar a sua arte, posto que “a obra do poeta pode ser uma máscara, uma convencionalização dramática, mas é frequentemente uma convencionalização de suas experiências” (idem, 1972, p. 93). Nesse sentido, temos a possibilidade de vislumbrar na obra *Cidade de Deus* um todo, mesmo que complexo, muito rico e artisticamente insólito para uma mera denominação de autor contador de histórias.

Paulo Lins nasceu no Rio de Janeiro em 11 de junho de 1958. Iniciou sua carreira como poeta em 1980, em um grupo denominado Cooperativa de Poetas. Desse contato e formação artística, foi publicado seu primeiro livro de poesias pela UFRJ: *Sobre o sol*, em 1986. Residente na comunidade Cidade de Deus, setor periférico da cidade do Rio de Janeiro, atuou como professor e pesquisador no departamento de antropologia da UFRJ. No ano de 1995, ganhou a Bolsa Vitae de Literatura. Enquanto morador de comunidade, presenciou o nascimento e o sucesso do tráfico de drogas em *Cidade de Deus* – conjunto habitacional em que vítimas de uma enchente no Centro do Rio foram deslocadas na década de 60. Segundo Paulo Lins, ele não teve contato direto com o tráfico, mas, de sua janela, observava tudo o que acontecia. Após a apresentação do livro, foi reconhecido como um dos principais autores da literatura brasileira contemporânea, passando a ser uma das figuras mais procuradas para fazer roteiros para o cinema e TV, haja vista a sua participação na transposição de *Cidade de Deus* para o cinema, e, recentemente, o filme foi eleito o sexto melhor de todos os tempos, no gênero ação, pelo jornal britânico *The guardian*. Paulo Lins também assina os roteiros dos filmes *Orfeu* (1999), *Quase dois irmãos* (2004), *Maré – nossa história de amor* (2007), *Era*

uma vez – atua na formatação do roteiro – (2008), Faroeste Caboclo (2010) e os episódios da série Cidade dos homens, na rede Globo.

Agora, passemos a buscar, no que chamamos de *terceira margem da crítica*, as informações relevantes para entendermos a obra como um todo bastante peculiar, altamente provocadora, mas não menos interessante e, quiçá, por esse motivo incorre a sua possível incompreensão.

Enquanto pesquisador do departamento de antropologia da UFRJ, Paulo Lins estava sob a orientação da professora Alba Zaluar. Assim, a sua ocupação era a de realizar inúmeras entrevistas com os moradores da comunidade, focando a questão da violência urbana. Então, a convite da professora, sabedora que Paulo escrevia poemas, surgiu a possibilidade do mesmo fazer um sobre o assunto. Com esse material em mãos, Alba Zaluar levou-o para que Roberto Schwarz examinasse. Dada essa passagem, Paulo Lins obteve a recomendação para que escrevesse, em vez de poemas, um romance.

A partir desse fato e com essa ideia em mente, sendo praticamente inegável a presença de Roberto Schwarz e Alba Zaluar, Paulo Lins é contemplado com a Bolsa Vitae de Literatura, que ainda assim não propiciou condições para que o autor findasse a obra, uma vez que a mesma, segundo o próprio Lins, em entrevista a Heloísa Buarque de Holanda, levou mais de vinte anos para ser escrita. E só foi concluída depois de um encontro com o seu psiquiatra, durante a consulta após uma crise existencial, que o incentivou para que o livro fosse terminado.

Com a obra colocada no mercado, vem o reconhecimento de parte da crítica, principalmente de Roberto Schwarz, que nos diz ser “uma obra com ação cinematográfica e lirismo da poesia” (SCHWARZ, 2007, p. 563-72). Vale destacar também que na afirmação de uma pessoa tão reconhecida academicamente, oblitera-se uma participação ativa na produção e indicação do livro à editora *Companhia das Letras*. Faz-se menção a uma curiosa peculiaridade desse contato entre crítico e autor, em que temos nas próprias palavras de Paulo Lins, em entrevista concedida a Heloísa Buarque de

Holanda, dizendo que Roberto Schwarz pediu que fosse colocado sentimento no romance. É importante ressaltar, também, que Roberto Schwarz teve participação considerável na transposição do livro para o filme, uma vez que foi com a presença do sociólogo que se deu o contato com o diretor Fernando Meirelles e o roteirista Bráulio Mantovani.

Em relação a esse contato intrínseco entre artista e crítico, observemos as palavras de Vilma Arêas, no fragmento que segue:

Tamanho interesse – afinal, não passava de um livro de estreia – opôs juízos equilibrados, alguns mesmo surpreendidos, o que conta ponto para o livro, a outros francamente indispostos: a poeira levantada teria sido obra não do próprio livro, mas da influência indiscutível de Roberto Schwarz no campo intelectual. (A tempo: a indicação editorial foi também de Alba Zaluar.) Defeitos, nem sempre inexistentes, foram pescados aqui e ali como prova de que Paulo Lins não é do ramo e frisou-se de maneira reveladora, segundo penso, o apelido do autor de “Paulo Maluco”. A mesa-redonda do *Boletim* publicado pela Universidade de Brasília e que colheu artigos eloquentes no calor da hora, contra e a favor, num louvável esforço de isenção à semelhança de *O Estado de S. Paulo*, acabou fechando a folha de rosto com uma afirmativa solta do autor (“Não sou intelectual. Sou escritor.”) a sublinhar com certeza sua compreensão mediana e equivocada do ofício. (ARÊAS, 2007, p. 574)

É importante dizer, nesse instante e com base no excerto supracitado, que não entendemos tais acontecimentos como uma explicação que possa macular o valor da obra, pois, em verdade, Roberto Schwarz não arriscaria colocar o seu nome e o “carimbo” em uma produção artística que não tivesse certeza do alto valor de sua forma e conteúdo. Diante desse panorama, surge a outra perspectiva de crítica por nós sugerida. Ao buscarmos tais dados que extrapolam os limites do texto, flagrantemente, no caso de Paulo Lins,

a pesquisa etnográfica surge como material riquíssimo e o literário pode ser encontrado, mormente, na transposição de conteúdos para uma forma híbrida, posto que o romance tem traços de diversas mídias, desde a televisão, o jornal, o gravador, até o poema. Assim, é nesse espaço que se concentram os pontos de vista de um autor incipiente, negro e ex-morador de favela, mas plenamente apto a renovar as significações já consolidadas pelo tempo, trazendo a violência ao palco.

Continuando com as palavras da teórica Vilma Arêas, ainda vale destacar a relevância artística de *Cidade de Deus*, ao anúncio do romance como algo que “funciona como uma dessas câmeras invisíveis solicitadas pelo jornalista, excluindo-se desta vez o espetacular televisivo” (idem, 2007, p. 574).

No estudo de Eduardo de Assis Duarte é patente a sua opinião acerca da dificuldade de se comentar o romance, posto que sua matéria fala de problemas escandalosos da sociedade brasileira, mas ao mesmo tempo ele próprio, o romance, constitui-se como questão, trazendo problemas para o crítico, o que pode ser situado, pelas próprias palavras da crítica, como um divisor, visto que o autor é negro e ex-favelado (DUARTE, 2007, p. 590).

Parece importante tocar, a rigor, que as palavras do crítico não necessariamente correspondem a uma iniciativa de criação do que se convencionou, de forma perigosa e de pouca relevância crítica, denominar literatura negra, ou escrita por um negro. Não obstante, ainda que tal vertente possa desvelar fios invariantes de uma urdidura densa socialmente, a sua existência não pode se libertar, por exemplo, tal qual outra denominação – literatura feminina –, da condição de produção humana. O que parece razoável pensar como ineditismo a tocar o social seria, na nossa compreensão, a apresentação artística da voz de um sujeito oriundo daquela camada normalmente impossibilitada de expressar a sua visão de mundo – a literatura de um trãnsfuga.

Ainda pontua Eduardo de Assis Duarte algo bastante interessante e que também deve ser refletido, isso é, Paulo Lins apresenta um romance que tem duas vertentes: uma individual e coletiva, que, por sua vez, retoma uma

apropriação do gênero romance etnográfico brasileiro. Isso porque o artista, em tela, vale-se de amplo material coligido em suas pesquisas para Alba Zaluar. Nesse sentido, o romance se fundamenta em um trabalho de equipe, vale dizer, com os devidos agradecimentos às margens do texto.

Assim, *Cidade de Deus* é, a rigor, a figuração de uma espécie de paródia do mito do autor-criador e podemos acrescentar, dizendo que a tão famigerada “áurea” e a inspiração vislumbradas na imagem do escritor, passam à margem, ou, pelo menos, amalgamam-se, sem deixar vestígios “na era da reprodutibilidade”, com o capital.

É, nesse sentido, que a imagem do escritor parece ser algo diferente de uma visão romântica a respeito da arte, mas, anterior a isso, sob a condição humana de viver em uma era do capital, a crítica pode sugerir a propugnação do autor por aquilo que poucas obras contêm, isso é, a excepcionalidade. Portanto, cumprimos, aqui, o papel de desvelar alguns pontos que fazem *Cidade de Deus*, para nós, ganhar dimensões artísticas, a rigor, muito peculiares e completamente felizes para tal momento em que a literatura brasileira se volta para o cosmopolitismo, como bem aponta Jefferson Agostini Mello.²

Para tanto, a partir desse momento, passaremos a buscar nos textos – *Cidade de Deus e O Cortiço* – algumas outras informações para que possamos nos posicionar diante da aproximação sugerida entre o Naturalismo e a Pós-modernidade, com suas respectivas formas de violência.

Vejamos nos excertos, a seguir, as respectivas descrições da *Cidade de Deus* e *O cortiço*.

Cidade de Deus deu a sua voz para as assombrações dos casarões abandonados, escasseou a fauna e a flora, remapeou Portugal Pequeno e renomeou o charco: Lá em Cima, Lá em Frente, Lá Embaixo, Lá do Outro Lado do Rio e Os Apês. (LINS, 2007, p. 19)

Noventa e cinco casinhas comportou a imensa estalagem.

Prontas, João Romão mandou levantar na frente, nas vinte braças que separavam a venda do sobrado do

Miranda, um grosso muro de dez palmos de altura, coroadado de cacos de vidro e fundos de garrafa, e com um grande portão no centro, onde se dependurou uma lanterna de vidraças vermelhas, por cima de uma tabuleta amarela, em que se lia o seguinte escrito a tinta encarnada e sem ortografia: 'Estalagem de São Romão. Alugam-se casinhas e tinas para lavadeiras.' (AZEVEDO, 1988, p. 21)

Pontualmente temos, em ambos os textos, a descrição que recupera a formação dos espaços em que as respectivas narrativas se desenvolverão. No entanto, ao buscarmos uma invariante para as duas obras, podemos perceber, salvaguardadas as devidas peculiaridades dos estilos – Naturalismo e Pós-modernidade –, que os planos de fundo trazem a noção de desordem e principalmente a perspectiva de construções que reaproveitam algo já existente. Ao inferirmos pela imagem das acomodações que, à vista da desordem populacional e da própria condição de construção daquilo que se entende por cidade, deixa ver uma arquitetura singular a sugerir a derrocada da condição existencial humana. Isso é ainda mais marcante em *Cidade de Deus*. Para tanto, observemos o fragmento abaixo.

Os moradores levaram lixo, latas, cães vira-latas, exus e pombagiras em guias intocáveis, dias para se ir à luta, soco antigo para ser desconectado, restos de raivas de tiros, noites para velar cadáveres, resquícios de enchentes, birosas, feiras de quartas-feiras e as de domingos, vermes velhos em barrigas infantis, revólveres, orixás enroscados em pescoços, frango de despacho, samba de enredo e sincopado, jogo de bicho, fome, traição, mortes, Jesus Cristos em cordões arrebatados (...). (LINS, 2007, p. 19)

É importante destacar, que por meio da descrição dos pertences levados à comunidade, virtualiza-se o ponto exato em que se encontra a população descrita, que ao retomarmos o traço biográfico de Paulo Lins,

faz menção ao deslocamento para a Cidade de Deus, sugerindo, ainda que embrionariamente, uma condição de rebaixamento de vida ou, pelo menos, a gênese de uma nova ordem social – o populacho.³

Alúísio de Azevedo também construiu algo muito próprio, quando, por meio da descrição, deixa ver a condição das pessoas residentes no *O Cortiço*.

Durante dois anos o cortiço prosperou de dia para dia, ganhando forças, socando-se de gente. E ao lado o Miranda assustava-se, inquieto com aquela exuberância brutal de vida, aterrado defronte daquela floresta implacável que lhe crescia junto da casa, por debaixo das janelas, e cujas raízes piores e mais grossas que as serpentes, minavam por toda a parte, ameaçando rebentar o chão em torno dela, rachando o solo e abalando tudo. (AZEVEDO, 1988, p. 21)

Notemos que as palavras utilizadas revelam de forma bastante sugestiva, à medida que as vidas – tanto humanas quanto animais – adentram o espaço, uma espécie de inchamento populacional e, por seu preenchimento desordenado, metaforicamente pela noção de peso excessivo sobre a terra, tem-se a imagem de um solo não capaz de suportar tamanha quantidade de pessoas, que, nesse sentido, traz a noção de que essa construção não é segura, uma vez que a sua base, “o solo” não apresenta tais condições. Recuperemos a imagem sagrada⁴ da moradia para uma cultura antiga que, aqui, no excerto, é profanada ou, de certa forma, colocada em xeque.

No que toca à caracterização das pessoas que ocupam os respectivos espaços, podemos citar, primeiramente, em *Cidade de Deus*, o instante em que:

Inferninho nada falou. Alguma coisa o fez lembrar-se de sua família: o pai, aquele merda, vivia embriagado nas ladeiras do morro do São Carlos; a mãe era puta da zona e o irmão, viado. A mãe piranha até que passava, era conhecida por sua personalidade forte, não levava desaforo para casa, tinha palavra e era respeitada no

Estácio. O pai também não era o seu maior problema, porque, quando sóbrio, as crianças não riscavam seu rosto de giz, não lhe roubavam os sapatos, e, apesar disso tudo, ele era bom de briga e ritmista da escola de samba. Mas o irmão... era muita sacanagem... Ter um irmão viado foi uma grande desgraça em sua vida. (LINS, 2007, p. 27)

Já, em *O Cortiço*, cabe recuperar a observação do excerto que se segue:

(...) das portas surgiam cabeças congestionadas de sono; ouviam-se amplos bocejos, fortes como o marulhar das ondas; pigarreava-se grosso por toda a parte; começavam as xícaras a tilintar; o cheiro quente do café aquecia, suplantando todos os outros; trocavam-se da janela as primeiras palavras, os bons dias; reatavam-se as conversas interrompidas à noite; a pequenada cá fora traquinava já, e lá dentro das casas vinham choros abafados de crianças que ainda não andam. No confuso rumor que se formava, destacavam-se risos, sons de vozes que altercavam, sem se saber onde, grasnar de marrecos, cantar de galos, cacarejar de galinhas. De alguns quartos saíam mulheres que vinham pendurar cá fora, na parede, a gaiola do papagaio, e os louros, à semelhança dos donos, cumprimentavam-se ruidosamente, espanejando-se à luz nova do dia. (AZEVEDO, 1988, p. 28)

Em ambos os casos, deixa-se ver claramente que o ato comunicacional em relação à vida das pessoas estabelecidas nos respectivos locais estava interposto por ruídos. E essa poluição sonora, mormente no que tange à emissão de sons animais, condiciona a voz humana a uma tentativa de sobreposição para a compreensão. No entanto, nesse caso, é nula. Portanto, o humano – em sua comunicação com os semelhantes – está, de forma sugestiva, em uma condição próxima à animalesca, flagrantemente negativa

e pouco eficiente.

Ainda, assim, podemos observar, a seguir, a prática das pessoas desordenadamente a serviço de uma vida, que, ao ser aproximada à dos animais, tem alguns níveis de equiparação possíveis. Observemos.

Daí a pouco, em volta das bicas era um zunzum crescente; uma aglomeração tumultuosa de machos e fêmeas. Uns, após outros, lavavam a cara, incomodamente, debaixo do fio de água que escorria da altura de uns cinco palmos. O chão inundava-se. As mulheres precisavam já prender as saias entre as coxas para não as molhar; via-se-lhes a tostada nudez dos braços e do pescoço, que elas despiam, suspendendo o cabelo todo para o alto do casco; os homens, esses não se preocupavam em não molhar o pêlo, ao contrário metiam a cabeça bem debaixo da água e esfregavam com força as ventas e as barbas, fossando e fungando contra as palmas da mão. As portas das latrinas não descansavam, era um abrir e fechar de cada instante, um entrar e sair sem tréguas. Não se demoravam lá dentro e vinham ainda amarrando as calças ou as saias; as crianças não se davam ao trabalho de lá ir, despachavam-se ali mesmo, no capinzal dos fundos, por detrás da estalagem ou no recanto das hortas. (idem, 1988, p. 28-29)

Faz-se necessário salientar a importância que adquirem os dejetos e como os mesmos são capazes de simbolizar a condição humana dos sujeitos em tela. Adensa-se, ainda, nesse quadro, a imagem das crianças, e, de forma pressuposta, o odor das fezes que circulam pelo espaço do cortiço. A água e o terreno também merecem destaque ao pensarmos em uma junção dos símbolos, dando origem à figura da lama como um elemento que já pressupõe uma das condições mais baixas e que impossibilita um chão seguro e limpo para os moradores. Fiquemos, portanto, com o sentido negativo do símbolo, uma vez que, na esfera positiva da criação, parece não haver contexto nessa

narrativa que o torne possível de ser pensado.

Outro ponto de intersecção relevante entre as obras tangencia a forma de convivência estabelecida entre as pessoas desses respectivos espaços. Isso porque, na aparência de uma condição miserável, pode-se figurar uma latente significação dada ao semelhante e, conseqüentemente, ao ser humano. Vejamos como isso está posto nas narrativas estudadas.

Quando dobrou a esquina, viu um grupo de pessoas assistindo a duas mulheres trocando palavrões. Uma mulher tinha dito à vizinha ter muita pena da dona Margarida, outra vizinha, porque ela só comia carne uma vez por mês e porque o marido a espancava sempre que chegava bêbado em casa. (LINS, 2007, p. 75)

– Pula cá pra fora, perua choca, se és capaz!

Em torno de Rita já o povaréu se reunia alvoroçado: as lavadeiras deixaram logo as tinas e vinham, com os braços nus, cheios de espuma e sabão, estacionar ali ao pé, formando roda, silenciosas, sem nenhuma delas querer meter-se no barulho. Os homens riam e atiravam chufas às duas contendoras, como sucedia sempre quando no cortiço qualquer mulher se disputava com outra.

– Isca! Isca ! Gritavam eles.

Ao desafio da mulata, Piedade saltara ao pátio, armada com um dos seus tamancos. Uma pedrada recebeu-a em caminho, rachando-lhe a pele do queixo, ao que ela respondeu desfechando contra a adversária uma formidável pancada na cabeça. (AZEVEDO, 1988, p. 125-126)

É assaz importante perceber como fica marcado que, em ambas as obras, não há a presença do diálogo como ferramenta de interação a ser utilizada pelos pares. A rigor, a violência é que deflagra as centelhas de inconclusibilidade dos impasses sugeridos pelos diálogos. A frase de Paulo

Lins, em referência à carência da comunicação na Cidade de Deus – “Falha a fala, fala a bala” (LINS, 2007, p. 25) – demonstra que o fato de se ter a possibilidade do diálogo não necessariamente indica uma condição melhor de existência, ou, em uma melhor hipótese, não é ela que nos garante a vida.

Essa questão da derrocada do diálogo é muito importante para entendermos como se dá a valoração da vida humana nas narrativas, ou seja, ela não tem valor e, assim, é por meio da força – as armas – que não a da palavra, que as ações e os juízos de valor são tomados em ambas as narrativas. O julgamento de um homem é feito por meio de suas ações ante um outro homem e a pena surge justamente da retirada do que lhe é mais precioso – a vida. Com isso, a possível transformação de vida, ainda, soa como uma pequena esperança para algumas personagens nas narrativas, tangenciando a própria condição humana no que diz respeito ao sentimento da esperança e toda a cultura criada em torno dessa visão de mundo, por exemplo, nos dizeres populares e nas frases de efeito do universo do crime, como podemos observar abaixo.

(...) tinha medo de amanhecer com a boca cheia de formiga, mas virar otário na construção civil jamais. Essa onda de comer de marmita, pegar ônibus lotado pra ser tratado que nem cachorro pelo patrão, não, isso não. Recordou-se de quando trabalhara nas construções da Barra da Tijuca. O engenheiro chegava sempre depois do meio-dia (...) (idem, 2007, p. 145)

– Minha filha é mulher! Minha filha é mulher!
O fato abalou o coração do cortiço, as duas receberam parabéns e felicitações. Dona Isabel acendeu velas de cera à frente do seu oratório, e nesse dia não pegou mais no trabalho, ficou estonteada, sem saber o que fazia, a entrar e a sair de casa, radiante de ventura. De cada vez que passava junto da filha dava-lhe um beijo na cabeça e em segredo recomendava-lhe todo o cuidado. “Que não apanhasse umidade! Que não bebesse coisas frias! Que se agasalhasse o melhor

possível e, no caso de sentir o corpo mole, que se metesse logo na cama! Qualquer imprudência poderia ser fatal!...” O seu empenho era pôr o João da Costa, no mesmo instante, ao corrente da grande novidade e pedir-lhe que marcasse logo o dia do casamento; a menina entendia que não, que era feio, mas a mãe arranjou um portador e mandou chamar o rapaz com urgência. (AZEVEDO, 1988, p. 97)

Temos, com base nos excertos acima citados, a confissão de duas personagens e as respectivas esperanças de deixarem o meio em que vivem. Em *Cidade de Deus*, a possibilidade de trabalho é indicativo de uma realizável transformação de vida, ou seja, ter, ainda que pouco, um dinheiro para garantir a subsistência, mesmo que o trabalho para essa comunidade do tráfico seja percebido como uma forma de exploração do homem branco em relação ao negro, haja vista a percepção que se tem do engenheiro e a sua chegada ao trabalho – o atraso em vistas da posição de destaque, ser chefe.

Já em *O Cortiço*, a felicidade com que a mãe recebe a notícia da primeira menstruação da personagem *Pombinha* é, conseqüentemente, com a mudança de estágio de menina para moça, o patamar necessário para que ocorresse o casamento da menina com *João da Costa*. Logo, a menina poderia se ver em uma condição melhor de vida, posto que seria possível sair daquele espaço – labirinto de casas. No entanto, nas duas narrativas, não são todas as personagens que logram êxito com essas sugestivas transformações de vida.

Conseguiu um emprego na empresa Luís Prateado, onde foi explorado por muito tempo, mas não ligava. A fé afastava o sentimento de revolta diante da segregação que sofria por ser negro, desdentado, semi-analfabeto(...) Teve dois filhos com Cleide e sempre que podia voltava em Cidade de Deus para pregar o Evangelho. (LINS, 2007, p. 160)

Na passagem acima, temos o momento em que a personagem logra êxito, ou, pelo menos, a vitória que ocorre em sua vida não é a da ascensão econômica, mas sim a possibilidade de uma vida um pouco mais durável em relação aos demais companheiros da favela. Haja vista a quantidade superior a uma centena de personagens anunciados em *Cidade de Deus*, em que as respectivas mortes dessas personagens resultam em uns poucos sobreviventes ao final da narrativa. E com relação a *O Cortiço*, há que se mencionar a frustrante condição em que a personagem *Pombinha* atinge ao final da narrativa – prostituta, uma vez que a expectativa do casamento resultaria na saída daquele espaço, mas um estupro haveria de mudar a sua trajetória e/ou destino de sua vida.

Outro aspecto fundamental é visualizarmos nas obras em destaque as brigas entre as personagens, que, por outro ângulo de análise, refratam algumas questões maiores.

No caso de *Cidade de Deus*, parece claro pontuarmos a disputa entre os brancos e os negros, como pode ser visto a seguir:

O assaltante não gostava de branco bem-arrumado. Achava que eles tomavam o lugar dos negros em tudo. Até mesmo na Baixada Fluminense, e agora no conjunto, quando via um branco bem-arrumado, assaltava, cometia violências para vingar o negro que teve seu lugar roubado na sociedade. (idem, 2007, p. 162)

Em *O Cortiço*, tem-se o instante em que:

E o rolo a ferver lá fora, cada vez mais inflamado com um terrível sopro de rivalidade nacional. Ouviam-se, num clamor de pragas e gemidos, vivas a Portugal e vivas ao Brasil. De vez em quando, o povaréu, que continuava a crescer, afastava-se em massa, rugindo de medo, mas tornava logo, como a onda no refluxo dos mares. (AZEVEDO, 1988, p. 126)

De forma patente, tem-se, em *O Cortiço*, a disputa entre as duas nações – Brasil e Portugal – que, também, em *Cidade de Deus*, é mencionada de uma forma indireta, no que diz respeito à colonização portuguesa no Brasil e, conseqüentemente, resultando no processo de escravidão. Mas Aluísio de Azevedo consegue imprimir à narrativa, por meio da disputa entre duas forças que se oprimem, a primeira virtualização de um circuito social fechado, que, nesse caso, literalmente curto-circuita.

Como considerações finais, podemos destacar que a obra *Cidade de Deus* tem um ponto muito importante a garantir uma constante visibilidade, ou seja, a famigerada prerrogativa crítica anunciada por Vilma Arêas, ame ou deixe-o. Assim, coube, aqui, ao que chamamos de terceira margem da crítica lançar mão de uma, ainda que tímida e diminuta, intenção. É insofismável que um ponto de vista possa ser volátil mediante as condições que cercam o observador, porém o ponto em que nos encontramos hoje, juntamente com o material que se tem produzido sobre Paulo Lins, não podem pressupor suficientes para macular tal obra. Ainda que alterar as concepções à medida que o futuro lhe seja outro, no nosso caso, é diferente do trabalho de certo grupo intelectual que precisa antes de mais nada de um estopim para que seus ideais, às vezes, sejam interpostos entre o público e a própria vontade artística falha.

Ao nosso ver, o eixo da crítica pode centrifugar questões no âmbito até da recepção da obra. Com isso, anterior ao início das análises do texto, pode-se trazer à tona como se configurou, no caso específico de uma obra, o que se reconhece como “campo literário”. E, dessa forma, por meio da nossa própria experiência com a leitura da *Cidade de Deus*, que inicialmente foi feita sem o conhecimento prévio dos detalhes, comedidamente vistos como insólitos quando pensamos na questões mercadológicas de um capitalismo, ainda, voraz. Nesse sentido, dado o conhecimento dessas peculiaridades de bastidores, o simulacro criado com a primeira leitura, mais uma visualização romântica do gênio do autor poderiam colocar a obra em xeque. No entanto, devemos nos render ao observamos uma primeira apreciação da *cor local* do

texto, como um ineditismo criativo e um árduo labor ao cunhar e extrair da palavra a sua potencialidade significativa de uma realidade crua e engessada.

Cumpre dizer que entre a *Literatura* e a *literatura*, para a obra central em tela – *Cidade de Deus* –, seguindo os ensinamentos de Frye, tem-se sempre um material que não pode ser obliterado por qualquer crítica, ou seja, a arte.

Quase toda obra de arte do passado teve uma função social em seu tempo, uma função que amiúde não foi absolutamente uma função estética. A concepção social de “obras de arte”, como classificação para todas as pinturas, estátuas, poemas e composições musicais, é relativamente moderna. Podemos ver um impulso estético agindo nos tecidos peruanos, nos desenhos paleolíticos, nos ornamentos equinos dos citas ou nas máscaras kwakiult, mas com isso fazemos uma refinada abstração que bem pode ter estado fora dos hábitos mentais da gente que produziu. Assim, a questão de saber se um objeto “é” ou não uma obra de arte é das questões que não podem ser decididas apelando-se para algo na natureza do próprio objeto. A convenção, o acordo social e a obra crítica no sentido mais lato é que determinam o seu caráter. Pode ter sido feito originalmente para utilização e não para deleite, e assim se exclui a concepção geral aristotélica de arte, mas, se existe agora para nosso deleite, é o que nós chamamos arte. (FRYE, 1973, p. 336-337)

É interessante, por fim, pensar a literatura como um veículo de denúncia da sociedade real, já com o Naturalismo isso era flagrante. Agora, o mais impressionante a ponto de se pasmar é que, ainda hoje, na Pós-modernidade, mesmo com uma outra estrutura, forma de narrar e como constituir o material literário, no caso de *Cidade de Deus*, por meio do material científico-etnográfico, o problema é exatamente o mesmo no que tange à vida cosmopolita. Assim, parece a melhor opção, na via da terceira margem da crítica, ficarmos com a *Literatura da Cidade de Deus* de Paulo Lins a denunciar uma violência sem fim.

