

Quando "falha a fala" e "fala a bala": lingua(gem) e violência em *Cidade de Deus*, de Paulo Lins

Rita Gabrielli Pereira¹

Resumo: *Cidade de Deus* traz em si a história da construção do conjunto habitacional, cujo nome intitula o romance, e de sua transformação em uma das favelas mais violentas do Rio de Janeiro, por meio do entrecruzamento das histórias de Cabeleira, Bené, Zé Pequeno e Busca-Pé. Concebendo o romance, nos atos da escrita e da leitura, como uma enunciação (BENVENISTE, 1989a; 1989b; 1995a; 1995b) entre autor e leitor, constituída por outras enunciações — entre narrador e narratário e entre personagens — a partir do "ato ficcional" (ISER, 2002) do autor, vamos nos guiar por essa tessitura de/entre histórias para rastrear o modo como Lins relaciona linguagem e violência.

Palavras-chave: Lingua(gem), Subjetividade, Violência

Abstract: *Cidade de Deus* tells the history of the construction of the housing complex that entitles the novel and its transformation process into one of the most violent slums of Rio de Janeiro. By treating the novel as an enunciation (BENVENISTE, 1989a; 1989b; 1995a; 1995b) between author and reader, which is made of other enunciations – between narrator and narratee and between characters –, based on the author's "fictional act" (ISER, 2002), we intend to analyze the way how Lins relates language and violence.

Keywords: Language, Subjectivity, Violence.

¹ Mestranda em Literaturas de Língua Portuguesa (PUC Minas/ CAPES).

Considerações Iniciais

Cidade de Deus, obra literária concebida a partir da experiência de pesquisa do autor, Paulo Lins, enquanto aluno de iniciação científica de Alba Zaluar, traz em si a história da construção do conjunto habitacional, cujo nome intitula o romance, e de sua transformação em uma das favelas mais violentas do Rio de Janeiro, por meio do entrecruzamento das histórias de Cabeleira, Bené, Zé Pequeno e Busca-Pé. Para nossa análise, tais personagens serão tomados como heróis romanescos, sujeitos ficcionais que, diferentemente do herói épico, não mais encontram, numa perspectiva coletiva sobre a existência, a resignação diante do fato da morte e uma forma de regular seu querer com as demandas do mundo (BENJAMIN, 1987), mas são marcados pela fragmentação imposta pela condição de sujeitos, com a particularidade de serem esses sujeitos constituídos em meio a violência.

Assim, concebendo o romance, nos atos da escrita e da leitura, como uma enunciação (BENVENISTE, 1989a; 1989b; 1995a; 1995b) entre autor e leitor, constituída por outras enunciações — entre narrador e narratário e entre personagens —, a partir do "ato ficcional" (ISER, 2002) do autor, vamos nos guiar por essa tessitura de/entre histórias para rastrear o modo como, pela contraposição entre processos de construção identitária dessas personagens e pela organização discursiva do narrador, o autor relaciona linguagem e violência.

1. Cabeleira, herói movido pela gana de liberdade

Cabeleira faz parte da primeira geração de bichos-soltos de Cidade de Deus. E é pela descrição da transformação espacial de Portugal Pequeno, que dá lugar ao conjunto habitacional para onde são levados moradores de diversas favelas do Rio, que o narrador anuncia, na forma de sua narrativa, o objeto nuclear de sua enunciação: a violência. Na cena seguinte a que são apresentados Busca-Pé e Barbantinho devaneando a respeito do futuro e lembrando da infância, enquanto fumam

maconha, nos deparamos com um tom lírico, com traços de bucolismo, que traz em si marcas que nos remetem ao prenúncio de uma mudança. Tais marcas, mais explicitamente, se referem à transição do espaço rural para o urbano, mas também anunciam, pela reiteração do caráter descontínuo da existência, bem como pela evocação dos processos de colonização e escravatura, a violência que tomará conta, de modo crescente, do enredo e da forma da narrativa.

Neste trecho vemos a descrição de uma paisagem natural, feita com certo lirismo, que acaba por fazer saltar aos olhos a menção à colonização do Brasil e à escravatura: "*Antigamente a vida era outra aqui neste lugar onde o rio, deixando o coração bater em pedras, dando areia, cobra-d'água inocente, risos-líquidos, e indo ao mar, dividia o campo em que os filhos dos portugueses e da escravatura pisaram.*" (LINS, 1997, p.16, grifos nossos) Aí, o dêitico temporal destacado evoca certa nostalgia de um tempo cuja descrição, pelo uso da imagem do rio, do adjetivo "inocente" – que complementa o substantivo "cobra-d'água", reiterando o caráter inofensivo dessa espécie de serpente –, contrasta com o verbo no pretérito perfeito do indicativo que inicia o predicado também destacado. Esse é agenciado para evocar os violentos processos de colonização do Brasil e escravatura, ambos constituídos pelo estabelecimento da relação dominador-dominado. E essa mistura de lirismo à reiteração da divisão espacial como figuração da segregação dos negros e pobres, herdada da colonização e da escravidão, bem como a divisão temporal entre passado e presente — que serve ao estabelecimento da relação: o passado equivale a predominância de uma aparente paz, o presente equivale à prevalência da violência — perdura até o momento em que o narrador anuncia a que veio e reverbera sob outras formas em todo o romance. Acrescenta-se, ainda, a esses elementos da mistura de tons, a descrição de brincadeiras infantis, que precede ao brusco rompimento do lirismo, para que se instaure de modo efetivo e crescente a violência na narrativa.

Com referência à mencionada divisão temporal, atentemo-nos para dois trechos em que a vemos nitidamente marcada. O primeiro diz respeito ao passado e nele é preservado a ambiguidade do tom que já mostramos:

Um dia essas terras foram cobertas de verde com carro de boi desafiando estradas de terra, garganta de negros catando samba duro, escavação de poços de água salobra, legumes e verduras enchendo caminhões, cobra alisando o mato, redes armadas nas águas. (LINS, 1997, p.16-17, grifo nosso)

No segundo, vemos prevalecer verbos que remetem a ações de violência e o narrador se anunciar presente no espaço de sua narrativa, por meio do agenciamento autoral do dêitico espacial destacado, assim como no primeiro trecho analisado: "*Depois vieram as máquinas arrasando as hortas de Portugal Pequeno, espantando os espantalhos, guilhotinando as árvores, aterrando o charco, secando a fonte, e isso aqui virou um deserto.*" (LINS, 1997, p. 17, grifo nossos). A forma como o narrador se coloca presente nas cenas que narra, conforme veremos ao longo de nossa análise, é essencial para que sintamos, pela mistura de lirismo e agressividade nas palavras do narrador, a violência denunciada na narrativa e nos apercebamos da relação entre essa e a linguagem, ou mais especificamente entre essa e a impossibilidade de apropriação da linguagem por meio da língua.

Em seguida à descrição espacial da favela, antes de sermos apresentados ao trio ternura — os três bandidos mais perigosos da primeira fase de Cidade de Deus—, do qual faz parte Cabeleira, e depois de sermos bruscamente esclarecidos quanto ao tema do romance — "*Mas o assunto aqui é o crime, eu vim aqui por isso...*" (LINS, 1997, p. 22) — nos deparamos como uma espécie de evocação à poesia enquanto musa inspiradora do narrador, que, neste momento, se aproxima do autor:

Poesia, minha tia, ilumine as certezas dos homens e os tons de minhas palavras. É que arrisco a prosa mesmo com balas atravessando os fonemas. É o verbo, aquele que é maior que o seu tamanho, que diz, faz e acontece. Aqui ele cambaleia baleado. [...] A palavra nasce no pensamento, desprende-se dos lábios adquirindo alma nos ouvidos, e às vezes essa magia sonora não salta à boca porque é engolida a seco. Massacrada no estômago com arroz e feijão a quase palavra é defecada ao invés de falada. Falha a fala. Fala a bala. (LINS, 1997, p.23)

Esse trecho explicita um dos traços constitutivos do romance, que é a reflexão metalinguagem — já anunciada no texto de Leminski, tomado como epígrafe² —, especificamente no que diz respeito à violência como causa e consequência da

² “Vim pelo caminho difícil, / a linha que nunca termina / a linha bate na pedra, / a palavra quebra numa esquina, / mínima linha vazia, / a linha, uma vida inteira, / palavra, palavra minha.”

impossibilidade de apropriação da capacidade de linguagem por meio do signo, por meio da enunciação, apropriação essa por meio da qual um indivíduo se constitui como sujeito, segundo Benveniste (1989a; 1989b; 1995a; 1995b).

De acordo com o estudioso, a linguagem é constitutiva do homem e se realiza na enunciação, que consiste na assunção, por parte de um locutor, de sua subjetividade ao, diante de um outro — tu —, apropriar-se de sua capacidade de linguagem, expressando-se com referência a algo ou alguém — ele. E, uma vez que a "*linguagem só é possível porque cada locutor se apresenta como sujeito, remetendo a ele mesmo como eu no seu discurso*" (1995b, p. 286), as instâncias enunciativas não são rígidas, de modo que o alocutário ao reagir, verbalmente ou não, diante do que lhe é expresso pelo outro, assume o lugar de locutor.

Um romance é, portanto, nos atos da escrita e da leitura, uma enunciação entre autor e leitor, constituída por outras enunciações — entre narrador e narratário, entre narrador e personagens e entre personagens —, como uma espécie de caleidoscópio, e por ser um texto ficcional apresenta uma configuração distinta da de outros textos. Iser (2002), tomando a representação artística como um ato criativo a partir da apropriação da realidade e opondo-se a oposição clássica entre ficção e realidade para discutir o ficcional no texto literário, postula que na produção de um texto literário o autor realiza um ato ficcional, que consiste em uma série de operações a partir de sistemas referenciais pré-existentes, por meio das quais instaura um imaginário³ e o relaciona com o real⁴. Tal ato acarreta, portanto, transgressões de limites, a partir das quais o autor encena as mudanças que gostaria de operar na realidade em que vive. Em suma, ao transformar em signo a realidade vivencial, o autor toma emprestado da língua o seu caráter de realidade e o cede ao que por ele foi imaginado ao tornar compartilhável o que só existia em seu íntimo, e por conseguinte irrealiza a realidade vivencial, já que ela excede a língua.

³ O termo imaginário, conforme utilizado por Iser, é uma "designação comparativamente neutra e, daí, distinta das ideias tradicionais sobre ele." (ISER, 2002, p. 985).

⁴ Iser define o real como sendo o "mundo extratextual, que, enquanto faticidade, é prévio ao texto e que ordinariamente constitui seus campos de referência." (ISER, 2002, p. 985)

Mas não nos esqueçamos que, para um romancista ser bem sucedido em seu ato ficcional, assim como qualquer outro locutor em uma situação enunciativa, é preciso que haja um outro sujeito que se coloque como seu interlocutor. O leitor, então, persuadido pelo autor a colaborar, tem que, ciente de se tratar de um texto ficcional, aceitar, por meio da atividade de leitura, "irrealizar" o seu saber sobre o mundo vivencial, relativizá-lo, colocá-lo "entre parênteses", e participar do mundo tornado realidade textual pelo autor, de forma a seguir as pistas autorais para tentar desvendar enigmas no enredo, compreender extensões de significados, características de personagens, enfim, construir sentido(s) no/para o romance, enquanto experimenta suas própria sensações despertadas pelo mundo em que é convidado a participar "como se" fosse realidade.

Tendo sempre essas noções em mente, ao longo de nossa análise, vamos à história de Cabeleira, um dos personagens concebidos por Lins, para expressar o que da sua singular experiência não seria expressável de outro modo, senão pelo romance — a que devemos nos ater enquanto participantes de uma enunciação sem, contudo, termos a pretensão de buscarmos, por meio de dados biográficos do autor, compreender o que extrapola os limites do texto conosco compartilhado. Atentemos ao que levou tal personagem ao crime e ao que o ajuda a atribuir sentido à sua existência.

O “bicho-solto” cresceu no morro de São Carlos, onde conviveu, desde a mais tenra idade com foras-da-lei, para quem prestava favores e por quem nutria certa admiração. Ainda na infância, pensava que "*Quando ganhasse mais corpo, arrumaria um berro [revólver] para ficar rico no asfalto, mas enquanto criança continuaria a roubar os trocados de seu pai.*" (LINS, 1997, p. 50-51). Constituiu-se em bandido para recusar a condição de escravo, única possibilidade, segundo sua perspectiva, que a vida dentro das leis da sociedade podia lhe oferecer. Matava, roubava e agredia, como saída para não ser escravo de uma sociedade que julgava ser injusta por tudo o que lhe faltava. Filho de uma prostituta e de um alcoólatra concebia como sendo a maior desgraça da sua vida a homossexualidade do irmão e alegava ser pelo assassinato da avó — que morreu queimada num incêndio provocado, durante uma operação policial na favela onde morava — que escolheu a criminalidade.

Assim é encenada a aflição de Cabeleira por saber ser travesti o seu irmão: "*Imaginava o Ari chupando o pau dos paraibas lá na Zona do Baixo Meretrício, dando o cu para a garotada do São Carlos, fazendo troca-troca com marinheiros e gringos na praça Mauá, comendo bunda de bacana nos pulgueiros da Lapa*". (LINS, 1997, p.25) É por meio desse modo agressivo de enunciar, contrastante com o lirismo e a ele misturado no todo do romance, que o autor sob a voz do narrador faz ressoar a voz do personagem, representação de um modo de ser e de um modo de dizer que, sem ser por meio do ato ficcional, não seria visto com o olhar perplexo mas crítico e de, certa forma, holístico com o qual nos convida Lins a interagir com esse.

Essa mistura entre a linguagem em função do poético e a linguagem em função da violência perpassa toda a narrativa, como veremos, e parece estar a serviço da representação da mistura entre querer e dever, que se instaura no caráter dos sujeitos, e da dialética entre bem e mal. Dessa forma, temos os lugares bem delimitados — herói *versus* vilão — a que estamos acostumados deslocados e conseqüentemente a nossa necessidade imanente de categorias fechadas em si para operarmos, seja na interpretação literária, seja na vida, é ferida. Assim, vemo-nos obrigados a lidar com a nossa própria mistura para estabelecermos um novo lugar para as coisas, que abarque a descoberta de que "as-coisas-não-são-bem-assim" e, em concomitância, nos possibilite lidar com a inexistência de verdades absolutas e com a impossibilidade de se ter uma perspectiva verdadeiramente global de um fato.

A respeito da razão que leva Cabeleira à vida fora da lei, o narrador nos diz:

Na verdade, a morte da avó serviu somente de atenuante para seguir o caminho no qual seus pés já tinham dado os primeiros passos, porque mesmo se a avó não morresse assassinada seguiria o caminho que para ele não significaria escravidão. Não, não seria otário de obra, deixava essa atividade de bom grado para os paraibas que chegavam aqui morrendo de sede [...] bandido que é bom dá sorte; ele dera na primeira vez que sujou. Um dia ganharia a boa. (LINS, 1997, p.51-52, grifo nosso)

Fica claro que o que move Cabeleira é o desejo de liberdade. Além disso, nesse trecho vemos um interessante movimento do narrador: o de denunciar problemas acarretados pela desigualdade social — que faz do direito universal à educação privilégio de alguns — enquanto, na contraposição da formação subjetiva dos personagens, mostra que há uma parcela de escolha do sujeito no lidar com a violência

enquanto parte do cotidiano; seja a violência do Estado, que inegavelmente não cumpre o dever de garantir os direitos a todos os cidadãos; seja a violência vivenciada no espaço familiar ou na rotina da vida na favela. Veremos isso com mais clareza, mais adiante, quando falarmos de Busca-Pé.

Cabeleira pode ser visto como a representação do sujeito que, pela intensa convivência com a violência, desde a infância, e pela falta de acesso à educação de qualidade, vê na criminalidade a única opção possível para recusar a condição de exploração imposta por péssimas condições de trabalho. E é por meio do fato de ter tido apenas exemplos de vida em que prevalecia a criminalidade como forma de se ter uma vida melhor, de se ter o desejo realizado, e da vaidade advinda dos ganhos dessa escolha, que ele lida com culpa por matar:

O fato de ter convivido por toda a sua vida presenciando assassinatos por este ou aquele motivo aliviava aquela dor que não era dor, pois imaginava a notícia de que fora ele o matador do paraíba se espalhando. Ficaria mais temido [...] Gostava de ver o pessoal com medo dele (LINS, 1997, p.67-68).

Esse herói viveu uma intensa vida fora da lei, buscando "arrebentar a boa" — conseguir “ganhar” dinheiro o suficiente para manter uma vida com tudo o que desejasse sem precisar continuar "trabalhando" — para sair da criminalidade e viver em paz com Berenice, sua mulher, conforme ela lhe pedia frequentemente. E foi depois do êxito obtido em um grande assalto, mas que ainda não era a grande oportunidade almejada, que Cabeleira se encontrou com a própria morte e com ela uma espécie de redenção, liricamente concedida pelo autor:

Ao contrário do que esperava Touro, uma tranquilidade sem sentido estabeleceu-se em sua [de Cabeleira] consciência [...] Talvez fora muito longe para buscar algo que sempre estivera ao seu lado, nas luz das manhãs. Mas pode realmente haver paz plena para quem o viver fora sempre remexer-se no poço da miséria? [...] Mas pode alguém enxergar o belo com os olhos obtusos pela falta de quase tudo que o humano carece? Talvez nunca tenha buscado nada, nem nunca pensara em buscar, só tinha de viver aquela vida que viveu sem nenhum motivo que o levasse a uma atitude parnasiana naquele universo escrito por linhas tão marginais [...] Aquela mudez diante das perguntas de Touro e a expressão de alegria melancólica que se manteve dentro do caixão. (LINS, 1997, p.201-202, grifo nosso)

O primeiro sintagma destacado expressa a paz advinda da morte, que diferentemente da vida — marcada pela única certeza inabalável que é a de que se vai morrer — não demanda sentido. E os outros dois sintagmas grifados estabelecem um jogo de sentido que trabalha, ao mesmo tempo, para reforçar o lirismo agenciado nesse episódio e para evidenciar o traço metalinguagístico do romance, pela oposição entre um fazer literário clássico e outro que põe em questão a estética tradicional, a qual também expressa a oposição entre formas de significar a existência.

Vejamos, agora, a relação que Zé-Pequeno estabelece com o crime e a forma como o autor relaciona linguagem e violência ao encenar a vida dessa personagem.

2. Zé Pequeno, herói movido pela ganância e pela desmesura

Dadinho era criança quando Cabeleira era um dos bandidos mais respeitados de Cidade de Deus. Nessa época, ainda não tinha cunhado para si o apelido de Zé Pequeno, inspirado em Grande, "*temido de todos e querido pelas mulheres*" (LINS, 1997, p.59), "dono" da Macedo Sobrinho, por quem tinha verdadeira adoração. Já nessa época, o menino participava de uma quadrilha de ladrões composta por crianças da favela objeto do romance, e ajudava o Trio Ternura. Cabeleira o tinha em alta consideração pelo seu potencial para o crime. Do bando de meninos infratores, Eduardinho era o líder e "*o único que portava armava e a levava de cão para traz*." (LINS, 1997, p.60). Nasceu na Macedo Sobrinho, em 1955, era o segundo dos três filhos de uma mãe que, depois da morte do marido, em 1959, obrigada a trabalhar, deixou os filhos sob cuidados de parentes. Dadinho foi criado pela madrinha, na casa da patroa dela, sem limites, já que o trabalho não lhe dava meios de acompanhar os passos do menino, que mal frequentou a primeira série primária. Sem quem lhe impusesse limites, Dadinho, "*conforme ia crescendo intensificava a sua vida criminoso. Assaltava de manhã de tarde e de noite, porém a vagabundagem mais velha do morro volta e meia tomava-lhe o roubo*." (LINS, 1997, p. 185) E a promessa de vingança fazia parte dos seus planos de se tornar o bandido mais perigoso e temido do Rio e dono da Cidade de Deus.

Esse herói era determinado e trabalhava duro para realizar seus objetivos, era cruel, gostava de causar sofrimento ao outro, matava por prazer, "*nada pesava sobre sua cabeça*" (LINS, 1997, p.77), mas, com uma aparência física desfavorável e uma personalidade que não inspirava afeto, nunca conseguiu ser desejado pelas mulheres, o que marcou profundamente sua vaidade de dominador. Não sabia ler, mas tinha uma lábia feroz, que lhe possibilitava manipular os comparsas e, por isso, o ajudou a se vingar dos inimigos e a ser soberano em Cidade de Deus, por meio do tráfico de drogas. Todavia, o reinado de Pequeno chega ao fim, pela sua própria desmesura —agravada depois da morte de Bené, seu melhor amigo—, quando estupra a namorada de Mané Galinha, que, apesar de trabalhador e honesto, se alia a Cenoura numa guerra pelo domínio da favela, a qual acaba por desencadear a morte de muitos, inclusive de Pequeno. Mas, antes de falarmos da morte desse herói, em cuja descrição falta o lirismo agenciado nas de Cabeleira e Bené — conforme veremos—, devemos nos ater à forma como a abordagem do analfabetismo de Zé Pequeno contribui para o traço metalinguageiro do romance, bem como a trechos em que a reflexão sobre o papel da linguagem na existência do sujeito se faz presente.

Neste trecho, referente ao momento em que Dadinho atua como vigia de "samango" num assalto a um motel, liderado por Cabeleira, encontramos uma analogia em que o revólver figura como palavra. Enquanto estava do lado de fora atento à chegada de policiais para alertar os amigos — descontente por não poder participar da ação em si, apesar de ter sido sua ideia assaltar o motel — sonhava com um poder absoluto, mexendo em sua arma: "*Alisava o revólver como os lábios alisam os termos da mais precisa premissa, aquela capaz de reduzir o silogismo a um calar de boca dos interlocutores.*" (LINS, 1997, p.77) Para Pequeno, assim como Cabeleira e outros bandidos do romance, a violência é o argumento para conseguir o que se quer da sociedade. Ela substitui a capacidade de negociação pela palavra entre o querer de um sujeito e o que é esperado dele pelo outro. E esse recurso estético de agenciar termos metalinguísticos para descrever ações violentas é recorrente em todo o romance. Vejamos mais um trecho em que o vemos em uso: *Matar, matar, matar... Verbo transitivo exigindo objeto direto ensanguentado.* (LINS, 1997, p. 217) Encontramo-lo como uma inserção da reflexão do

narrador no momento em que narra o pensamento de um menino de nove anos enquanto ele cumpre a ordem de Pequeno de matar o dono da boca rival.

Também com relação à entrada na violência e sua relação com o desligamento da inserção cultural, vejamos o trecho retirado do episódio em que Paulo Dancinha se descobre, revendo antigos cadernos de escola, enquanto se lamentava por ter entrado na guerra, incapaz de responder às perguntas do caderno em que colecionava perguntas e respostas de amigos:

entou de todas as maneiras passar naquela prova, sim, era uma prova, talvez a mais difícil a que se submetera, se conseguisse responder aquelas perguntas seria uma pessoa que possuía ainda um lado saudável, mas nada, nadinha vinha à sua mente, só lágrimas chegaram aos olhos (LINS, 1997, p. 493).

Quanto à forma como o analfabetismo de Pequeno serve ao traço metalinguístico do romance, atentemo-nos para um trecho retirado da descrição do episódio em que ele está aprendendo a ler com a mulher de um comparsa:

Agora realizava o sonho que tomara conta dele na cadeia, pois tinha sempre que pedir a alguém para ler cartas que recebia e isso podia ser perigoso [...] Já sabia assinar o nome, e se encontrasse o tal doutor Crespo, que resolvia qualquer problema, poderia ter identidade e talão de cheque, coisa que também sonhara em ter. (LINS, 1997, p. 537-538)

Apesar de, na infância, ter se recusado a frequentar a escola conforme solicitado pela mãe — *"Tá bão, tá bão... vou trabalhar de engraxate porque dá grana, agora esse negócio aí de voltar prender ler, num vô não!"* (LINS, 1997, p.186) — em nome dos seus planos de ser rico e poderoso, o dono de Cidade de Deus descobre ser a palavra escrita parte crucial do poder.

Embora tenha conseguido ser detentor de bastante dinheiro, temido e chefe de uma das favelas mais violentas do Rio de Janeiro, o bandido, em sua morte, não encontra redenção. Diferentemente da dos outros heróis, o momento em que essa personagem se despede da vida não é longamente descrito e não apresenta lirismo algum:

Os quatro atravessaram a praça dos Apês, enfiaram-se no primeiro prédio, entraram num apartamento onde uma família comemorava a passagem do ano. Os bandidos mandaram fechar a porta, 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. (p. LINS, 1997, p.547, grifo nosso)

Apesar de haver aí a sincronia entre o último suspiro do personagem e a queima de fogos, que poderia representar uma comemoração do fato ou até mesmo um tributo ao fim da existência daquele que, independentemente de juízo de valores, foi bem sucedido em seus objetivos, qualquer traço poético é eliminado pelo atributo "mais" dado ao Ano-Novo, que traz em si uma ideia de repetição, levada para o sentido da insignificância.

3. Bené, o mediador na desmesura de Zé Pequeno

Bené cresceu junto com Pequeno, era o seu melhor amigo, talvez o único. Segundo nos é narrado, dentre todos “*só os dois eram assim desde os tempos de criança [...] Uma piscada de olhos ou uma risada ou um coçar de cabeça valia mais que uma oração com todos os seus termos essenciais.*” (LINS, 1997, p. 214) E, aí, vemos ser evidenciado, mais uma vez, o traço metalinguageiro do romance pelo agenciamento de termos metalinguísticos.

Esse herói que atua como limite de outro esteve ao lado de Pequeno em todo o seu processo de transformação de promessa de bandido implacável no ferino dono de Cidade de Deus, a todo tempo apontando a ele a sua desmesura. Bené pode ser tomado como a figuração do limite que nem a madrinha, nem a mãe e tampouco a sociedade conseguiram impor ao nosso herói movido à ganância. Quando Pequeno, movido pelo seu objetivo de ser além do mais temido, o mais rico de Cidade de Deus, decidiu trocar a prática de assaltos pelo tráfico de drogas e, em nome disso, planejou convencer os comparsas a tomar as bocas de Bé e Chinelo Virado, para ter o monopólio do tráfico na favela, Bené o aconselhou a não matar Virado: “*Bené ainda o chamou num canto, depois da decisão tomada, com vistas a convencê-lo a deixar Chinelo Virado viver, poderiam muito bem apenas expulsá-lo.*” (LINS, 1997, p. 214) E mesmo depois da recusa de Pequeno em atender seu conselho, Bené o alerta mais uma vez a respeito de sua desmesura: “*Porra! Você só pensa em matar, matar, matar, nunca opita por outra solução!*” (LINS, 1997, p. 214).

Essa função de mediar as ações de Pequeno exercida por Bené é evidenciada ainda na fala de personagens — “*Depois que Bené morreu, Pequeno ficou mais endiabrado ainda, viu o que ele fez ali na Via Onze, mês passado?*” (LINS, 1997, p.392) — e na própria descrição

do pensamento de Pequeno: “*Se Bené estivesse vivo, talvez não estivesse estuprado a mulher de Galinha e nada daquilo estaria acontecendo; na certa estaria com muito mais dinheiro e sem inimigos.*” (LINS, 1997, p.483)

E o único episódio da vida de Pequeno em que encontramos certo lirismo é o que ele poupa a vida de um menino da quadrilha rival, durante a guerra, porque se lembrou de Bené, que havia morrido ao ser atingido por um tiro que tinha como alvo o dono de Cidade de Deus. Ao se deparar com o menino, saudoso do amigo, ordena, com a arma apontada para sua cabeça, que ele cante a canção Maluco Beleza, a preferida de Bené:

O garoto parou. Pequeno mandou que cantasse outra vez. De novo, olhando para o céu, procurava a imagem de Bené recostado em alguma estrela, pois sua voz havia lhe soado aos ouvidos na hora em que ia apertar o gatilho da arma apontada para a cabeça do inimigo. Nada. Bené não estava em nenhuma estrela, somente sua alma ali, do seu lado, lhe mostrando que aquele não era um inimigo de verdade. Olhou para o vazio, piscou o olho, acreditava que Bené veria. (LINS, 1997, p.483)

Nesse episódio, por única vez em todo o romance, vemos o simbólico atuar como mediador na decisão de Pequeno de matar, justamente por intermédio de sua relação com Bené. Esse, apesar da vida criminoso desde criança, prezava a paz e na medida do possível zelava por ela nos lugares que frequentava. Ele tinha outros planos para si: “*Queria ser bonito, andar vestido como os cocotas, namorar aquelas meninas que andavam com eles, que pareciam felizes como os ricos: queimados de sol, cabelo parafinado, tatuagem no corpo.*” (LINS, 1997, p. 275-276). E buscou por isso sem, contudo, abandonar Pequeno e o tráfico de drogas. Enturmou-se com os cocotas, adolescentes da favela, que frequentavam a escola, gostavam de festas, drogas e de usarem as marcas de produtos da moda: “*Sentia-se agora definitivamente rico, pois vestia-se como eles. [...] Iria frequentar a praia do Pepino assim que aprendesse o palavreado deles. Na moral, na moral, na vida tudo é uma questão de linguagem.*” (LINS, 1997, p. 278, grifo nosso) É importante atentarmos para a reflexão acerca do papel da linguagem destacada no trecho, uma clara inserção da perspectiva do autor na narrativa.

Quanto à morte dessa personagem, sua descrição é tão extensa quanto a de Cabeleira e apresenta também certo lirismo, o que faz aumentar o contraste entre a desumanização de Pequeno e a dos outros bandidos, bem como entre essa e a

persistência de Busca-Pé referente à manutenção de sua inserção cultural: “*E uma lua redonda, claríssima, encantou ainda mais o eterno mistério que a noite sempre traz, e o enterro daquela manbã de sol intenso foi o maior que já se viu.*” (LINS, 1997, p. 385)

4. Busca-Pé, herói movido pela arte e antítese de Zé Pequeno

Busca-Pé cresceu, assim como Pequeno, em Cidade de Deus. Foram crianças na mesma época, mas ao contrário do outro, esse herói movido pela arte não tinha inclinações para a violência, embora tenha crescido em meio a ela:

Ficaram [Busca-Pé e seu amigo de infância, Barbantinho] com as retinas presas na água, era impossível aparar a dor de um corpo que se ia na correnteza na melhor hora da tarde. Largaram os aparadores. Sem calçarem os chinelos, saíram correndo, dando ao vento as lágrimas que tantos olhos prometeram. (LINS, 1998, p. 93)

Neste trecho, vemos encenadas a inocência e a delicadeza que marcaram a infância de Busca-Pé e que foram ausentes na de Pequeno:

A chuva voltara e chorava por Busca-Pé, que mesmo vendo a destruição das marcas de sua infância, encantava-se com as manobras das máquinas que matavam pés de boldo, dormideiras, onze-horas, ervas-doces e girassóis [...] Oferecia água gelada para os trabalhadores, pedia para dar uma voltinha no trator; passava o dia por conta dessas aventuras. (LINS, 1997, p. 176, grifos nossos)

A forma como o futuro fotógrafo respondeu às ações da máquina, que figura como a violência, destruidora da inocência e do belo, aponta para a característica desse personagem — que o acompanha mesmo quando finda a inocência infantil — de buscar meios de se encantar pela vida apesar do que lhe falta. Na adolescência, essa característica se sustenta pelo sonho de ser fotógrafo e pela linguagem como recurso contra às ameaças de desligamento da inserção cultural:

Busca-Pé chegou em casa com medo do vento, da rua, da chuva, do seu skate, do mais simples objeto, tudo lhe parecia perigoso. Ajoelhou-se diante da cama, jogou a cabeça no colchão, as mãos sobre ela, e numa súplica infinita pediu a Exu que fosse lá avisar a Oxalá que um de seus filhos tinha a sensação de estar desesperado para sempre. (LINS, 1997, p.15)

Aí, a ação do personagem de enunciar o seu desespero, contrasta com a forma como os outros heróis lidavam com seus medos e frustrações, e evidência a importância que é atribuída à linguagem pelo autor. A serviço desse traço metalinguístico da obra está também o gosto do personagem pela música e a forma como ele se vale dela para lidar com o que lhe fere o existir: “*Dirigiu-se a sala, talvez escutando uma música o desespero passasse. Revirou sua pequena discoteca, Pepeu Gomes no brilho da Malacacheta.*” (LINS, 1997, p. 178). Até mesmo quando vê fracassado o seu plano de conseguir dinheiro, a partir da garantia dos seus direitos trabalhistas provenientes de uma demissão, para comprar sua primeira máquina fotográfica e, por isso, decide cometer um assalto junto com um amigo, é por se identificar com o gosto musical e a simpatia das vítimas em potencial, que desiste de se valer da violência como saída para a sua frustração.

Esse amor pela linguagem em sua apropriação artística o destaca inclusive dos cocotas de quem era amigo, os quais, apesar de sustentarem suas inserções culturais, não tinham a habilidade linguística de Busca-Pé:

Papo bobo, não tinham sensibilidade para entender as metáforas das canções, não sabiam nem o que era metáfora. Uma vez, lhe disseram que Caetano beijava boca de homem. Imediatamente Busca-Pé respondeu que aquilo era quebra de Tabu. Um dos cocotas revidou, na mais pura picardia, afirmando que tabu era pau no cu. (LINS, 1997, p. 179-180)

Com sua capacidade de sustentar seu querer dentro das leis da sociedade, por meio do estudo e da arte, Busca-Pé conseguiu uma vida melhor para si: cursou o ensino superior, tornou-se fotógrafo, saiu da favela e casou-se, sem contudo, abdicar-se da convivência com sua mãe e os amigos de Cidade de Deus.

Considerações finais

Ao longo de nossa análise, concebendo o narrador como uma estratégia enunciativa de Paulo Lins, construída por meio do ato ficcional, vimos como o forte traço metalinguístico de **Cidade de Deus**, fruto da perspectiva do autor acerca da linguagem e sua relação com a vida, se anuncia em todo o romance. Pela organização discursiva do narrador, que instaura no enunciado de personagens a voz autoral, além

de trazê-la em si, e pelo jogo de semelhanças e diferenças entre as personalidades de Cabeleira, Zé Pequeno, Bené e Busca-Pé, o autor faz de seu romance — marginal na temática por levar à tona o modo como a parcela marginalizada da sociedade experiencia o desenvolvimento econômico do país — uma obra cara ao sistema literário brasileiro, já que estabelece, com astúcia, uma relação de complementaridade entre a apreciação estética e a crítica social.

Referências

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nicolai Leskov. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 3 ed. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987, (Obras escolhidas, v.1) p.197-211.

BENVENISTE, Émile. A linguagem e a experiência humana. In: BENVENISTE, Émile. *Problemas de linguística geral II*. 4 ed. Tradução de Eduardo Guimarães; Marco Antônio Escobar; Rosa Attié Figueira; Vandarsi Sant'Ana Castro; João Wanderlei Geraldi; e Ingedore G. Villaça Koch. Campinas: Pontes. 1989 a. p. 69-80.

BENVENISTE, Émile. O aparelho formal da enunciação. In: BENVENISTE, Émile. *Problemas de linguística geral II*. 4 ed. Tradução de Eduardo Guimarães; Marco Antônio Escobar; Rosa Attié Figueira; Vandarsi Sant'Ana Castro; João Wanderlei Geraldi; e Ingedore G. Villaça Koch. Campinas: Pontes. 1989 b. p. 81-90.

BENVENISTE, Émile. A natureza dos pronomes. In: BENVENISTE, Émile. *Problemas de linguística geral I*. 4 ed. Tradução de Maria da Glória Novak e Maria Luisa Neri. Campinas: Pontes. 1995 a. p. 227-283.

BENVENISTE, Émile. Da subjetividade na linguagem. In: BENVENISTE, Émile. *Problemas de linguística geral I*. 4 ed. Tradução de Maria da Glória Novak e Maria Luisa Neri. Campinas: Pontes. 1995 b. p. 285-293.

ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: COSTA LIMA, Luiz (org.) *Teoria da literatura e suas fontes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. v.2. p. 955-987.

LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. 550p.

Aceito em 30/09/2014.