

A RUBRICA MARGINAL NO ROMANCE CIDADE DE DEUS

Alesson Vinícius Francisco Souza¹
Nancy Rita Ferreira Vieira²

Resumo

O presente artigo se concentra na análise do discurso marginal do romance Cidade de Deus, de Paulo Lins. Ele se encontra relacionado a uma pesquisa mais ampla cujo objetivo é compreender as formas pelas quais as literaturas brasileira e francesa dão voz aos marginais que estiveram excluídos nas respectivas literaturas e sociedades. A linguagem e o discurso marginal serão analisados a partir da escrita no romance estudado, que permitiu que um morador da favela, excluído sociologicamente, pudesse ter uma representação nacional.

Palavras-chave: Literatura marginal; Cidade de Deus; Escrita marginal.

INTRODUÇÃO

Apesar de não ser tão conhecida como a obra cinematográfica, “Cidade de Deus” de Paulo Lins³ (2003) é um dos grandes livros da nova literatura brasileira, ou poderíamos dizer, da literatura marginal juntamente com Ferréz⁴.

Entendemos literatura marginal como obras produzidas por autores pertencentes à minoria sociológica, como mulheres, homossexuais e negros. Marginal adjetiva aqueles que estão em condição de marginalidade em relação à lei ou à sociedade, possuindo, portanto, sentido ambivalente: assim como se refere, juridicamente, ao indivíduo delinqüente, indolente ou perigoso, ligado ao mundo do crime e da violência, aplica-se, sociologicamente, aos sujeitos vitimados ou membros de minorias étnicas e raciais, tendo como sinônimo, neste último caso, o adjetivo marginalizado. (Perlman, 1977).

O significado aqui utilizado se diferencia da literatura marginal setentista, a qual foi idealizada e construída por poetas cuja maioria era oriunda da classe média, e os seus leitores também o eram.

Segundo Nascimento (2006), a literatura marginal atual é marcada por tratar dos problemas da periferia – como a falta de infra-estrutura, a violência, o descaso do poder público – através de uma linguagem estilizada, recheada de gírias e regras próprias de concordância e plural. “Essas particularidades resultam em uma produção literária engajada, que visa, ao mesmo

¹ Acadêmico do Curso de Letras Vernáculas da Universidade Católica do Salvador – UCSal. Vini4050@terra.com.br.

² Orientadora, Doutora em Letras e Professora do Instituto de Letras da Universidade Católica do Salvador – UCSal.

³ **Paulo Lins**, morador do conjunto habitacional Cidade de Deus, em Jacarepaguá, zona oeste do Rio de Janeiro e local reconhecidamente violento da cidade, formou-se na Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, trabalhou como professor de ensino médio, quando começou a escrever seus primeiros poemas.

⁴ “**Ferréz**” é a alcunha de Reginal Ferreira da Silva, jovem escritor que estreou com uma edição independente em 1997 e se projetou com a obra *Capão Pecado* (lançado pela editora Labortexto): um romance baseado nas suas experiências sociais como morador de um dos bairros do distrito do Capão Redondo, localizado na Zona Sul de São Paulo.

tempo, dar voz ao grupo social do qual se originam os autores e enaltecer o seu modo de vida e a sua comunidade”, explica a pesquisadora.

Construído pelo governo de Carlos Lacerda entre 1962 e 1965, em Jacarepaguá, bairro da zona oeste do Rio de Janeiro, o conjunto habitacional Cidade de Deus recebeu seus primeiros moradores em 1966. Eram desabrigados de uma das piores enchentes que o Rio já enfrentou. Pouco depois, moradores de outras 60 favelas (algumas destruídas por incêndios criminosos) foram deslocados para lá. A geografia da Cidade de Deus tem como base prédios pequenos de no máximo cinco andares e casas de alvenaria, cercados por barracos de madeira. O crescimento desordenado logo transformou o conjunto habitacional num labirinto, favorecendo a instalação do tráfico de drogas. As primeiras guerras de quadrilhas explodiram em 1979. Hoje, a Cidade de Deus tem mais de 120 mil habitantes.

O DISCURSO DESCENTRALIZADO

A obra tem dois aspectos; ela é ao mesmo tempo uma história e um discurso. Ela é história, no sentido em que evoca a realidade da favela carioca vista no romance como um pedaço de Brasil esquecido e que quer voz e poder. Os acontecimentos evocam também que teriam ocorridos personagens que, deste ponto de vista, se confundem com os da vida real. Tal é verdade que esta história nos foi contada por um outro meio: o cinema. Mas a obra é, ao mesmo tempo, discurso, existe um narrador que relata história (Lins); há diante dele um leitor que a percebe. Neste nível, não os acontecimentos relatados que contam, mas a maneira pela qual o narrador nos fez conhecê-los. Lins dispõe certas descrições antes das outras, embora estas as precedam no tempo da história. Ele nos faz ver a ação pelos olhos, sentimentos de tal ou tal personagem, ou mesmo por seus próprios olhos. Isso acontece sem que ele, Paulo Lins, professor de Literatura e morador da Cidade de Deus, entre em cena.

A opção de Lins em escrever o livro após uma antropológica pesquisa se justifica por quando, diante do romance, o leitor desde a primeira página é acompanhado pelo narrador, ou seja, a consciência de ler o livro com personagens de papel faz o leitor ter uma opinião flexível, imaginativa e ideologicamente diferente do que aconteceria se Lins escrevesse um documento sociológico com dados, estatísticas sobre a favela que não causaria tal choque, ou melhor, catarse.

Paulo Lins assume uma atitude literária que subverte as nossas letras, deixando de ser utilizadas como um elemento de criação identitária ou de mera criação estética. Lins toma as letras e as utiliza para protestar contra a opressão política de seu povo, utilizando a linguagem e a forma literária há muito sancionada pela tradição européia. O discurso de Lins não é indiferente à sua etnia, meio e condição social como o também negro, pobre e favelado M.de Assis, nem muito menos uma “colorida exotização da negritude” como faz Jorge Amado em seus romances.

Brooshaw (1983) afirma que o intelectual negro tem a sua disposição três atitudes discursivas: a tradição erudita, a tradição popular e a tradição de protesto e sátira.

Esta é a mais explosiva, pois se dirige a problemas políticos e sociais, questionando os valores da sociedade branca, a situação dos negros dentro desta sociedade e o relacionamento entre negros e brancos. (164)

O autor rompe essas limitações e, em seguida, estilhaça a idéia de que para se falar do negro seria necessário folclorizá-lo. Isso é essencial para uma compreensão sócio-etnica de como a pós-modernidade começa a enxergar o negro e denuncia também como a modernidade ainda vive nas nossas falas no cotidiano, afinal é muito freqüente ouvirmos tal “folclorização”, por

exemplo, quando ouvimos a expressão “negra bonita”, ou seja, não era de se esperar que uma pessoa negra pudesse ser bonita, mas, na propaganda, ela o é.

A posição discursiva tomada por Lins retoma ao discurso semi-marginal de Lima Barreto que, no final do século XIX, já denunciava o racismo na sociedade brasileira e a dependência dos governantes brasileiros aos aspectos mais simples e superficiais da cultura europeia. Semi-marginal, pois Lima, com seus romances (Clara dos Anjos, Recordação do Escrivão Isaías Caminha) emerge um compromisso com a defesa dos brasileiros nativos contra a ideologia racial da época, uma ideologia que, juntos com os efeitos da imigração, estava prejudicando a moral dos brasileiros de descendência mista, porém, nos seus romances ainda há a presença do branco racista que engana, oprime e considera o negro como louco ou o zoomorfiza. Já em Lins, a sociedade é completamente marginal, como já foi dito, não há uma presença branca materialmente, a presença do opressor se dá através da polícia ou da ausência dela já que os que lá estão são corruptos, ou seja, marginais.

Brooshaw (1983) esclarece bem o que Lins nos diz em Cidade de Deus:

O Brasil é um país que não tem um ideal porque seus líderes não estão interessados nele como uma nação e sua população pobre é oprimida pela falta de ajuda e incentivo. A apatia dos pobres é, portanto, explicada em termos sociais como sendo o reflexo da apatia dos líderes do país.

Apesar de o romance ser construído em terceira pessoa, o posicionamento de Lins perante a sua narrativa não é a de indiferença como um mero narrador épico que, distanciado do seu objeto, é capaz de dar testemunho de suas vivências. O estreitamento estético-político feito por Lins quebra a tranqüilidade do leitor e torna inexorável o posicionamento mais do que contemplativo, pois *a permanente ameaça da catástrofe não permite mais a observação imparcial, e nem mesmo a imitação estética dessa situação* (Adorno, 2003:61).

Sobre o discurso literário, Foucault (1998, p. 27) diz:

Pede-se que o autor preste contas da unidade de texto posta sob seu nome; pede-se-lhe que revele, ou ao menos sustente, o sentido oculto que os atravessa; pede-se-lhe que os articule com sua vida pessoal e suas experiências vividas, com a história real que os viu nascer. O autor é aquele que dá à inquietante linguagem da ficção suas unidades de coerência, sua inserção no real.

A descentralização da narrativa que se dá no romance não ocorre de maneira indiferente aos personagens, pois o discurso que está fora do texto, o do autor e a sua vida naquela Cidade, o faz ver os seus personagens não apenas como instrumentos de disseminação de uma tese política ou ideológica, mas como uma marginal mimese daquilo que ele, Lins, viveu na Cidade de Deus. Desta forma, os elementos constituintes da sua narrativa se desmontam desde o início ao fim da obra, pois não há um comprometimento estético ou político anterior na construção literária, na sua escrita. É evidente que nenhum discurso possui uma inocência ideológica, mas no romance estudado inexistente uma aliança literária ou partidária, o que existe e evidente é uma aliança entre o autor que constrói todas as imagens daquele povo amontoado atrás, longe, de costas para o Cristo e a sua preocupação em causar uma catarse marginal em nós leitores, gerar um inconformismo e preocupação diante daquela guerra civil que, “silenciosamente” (em uma ótica midiática), se passava (e ainda se passa) na cidade maravilhosa.

Os sujeitos de Cidade de Deus, chamados de bichos-soltos, opõem-se à interpelação discursiva do Estado e, sendo vítimas dos seus Aparelhos Repressivos, caminham sozinhos, daí o nome bicho-solto, na Cidade de Deus com suas respectivas subjetividades-livres que não os

submete a nenhuma coerção das condições de produção do discurso do Estado que, como em estado de *absencia*, apenas reprime esses que vivem naquela condição. A tensão que se passa em toda a narrativa, cercada de crimes absurdos, cabeças de crianças arrancadas, trabalhadores mortos e etc, se justifica pela contradição no interior dos sujeitos da favela, pois não são nem totalmente livres, porque existe Belzebu (policia corrupto que não vigia, mas apenas rouba e mata), e nem totalmente submetidos porque são os seus próprios líderes (Zé Miúdo, último traficante no romance).

Em *Literatura e identidade nacional*, Zilá Bernd (2003) avalia as vestes possíveis da literatura e sinaliza para a função dessacralizante da literatura, ou seja, aquela que corresponde à desmontagem do sistema que vinha se construindo. Concluímos então, a partir desse conceito, que Lins capta o discurso do excluído, escuta as vozes até aqui mantidas na periferia do sistema, marginalizadas pela fala hegemônica das elites culturais do país. Em “Cidade de Deus” há uma retomada de uma atitude crítica e de deslocamento do espaço cultural iniciado por Barreto e outros modernistas, porém a originalidade da obra consiste-se em não procurar produzir nenhuma estética, além daquela necessária para ser literatura.

LINGUAGEM MARGINAL

Para compreendermos a noção de linguagem marginal é necessário antes de tudo elucidar a situação do escritor perante a sua língua. Maingeneau (2001, 110) diz:

O escritor não é confrontado com a língua, mas com uma interação de línguas e de usos, com aquilo que se poderia chamar de uma interlíngua. O escritor negocia através da interlíngua um código de linguagem que lhe é próprio. Escreve, portanto sobre as fronteiras da junção instável de diversos espaços de linguagem.

O escritor não se confronta apenas com a diversidade das línguas, mas também com a pluriglossia “interna” de uma mesma língua. Essa variedade pode ser de ordem geográfica, ligada a uma estratificação social, a situações de comunicações, a níveis de língua. O romance é carregado de gírias, palavrões, corruptelas, enfim construções sintáticas e lingüísticas que destoam com a norma culta. Aparentemente poderíamos supor que tal rubrica marginal de Lins seria apenas a de uma espécie de mimese lingüística, escrever o que o povo fala, porém percebemos no decorrer da narrativa que tal linguagem não serve apenas para isso. O código de linguagem impregnado na obra com os seus usos de gírias essencialmente urbanos é denominado de antilíngua, pois permitem que um grupo assinale seu conflito com a sociedade oficial (bandidos,escroques..) ou simplesmente sua marginalidade (soldados,estudantes).

Prática de solidariedade baseada ao mesmo tempo no prazer do jogo verbal e na vontade de segredo, a antilíngua negocia com a língua em certos aspectos comparável. Uma identificação lingüística- cultural complexa com a qual eles ouvem exprimir seus signos de identificação no contexto social da periferia, ponto de ancoragem identitária e até mesmo de uma etnicidade definitivamente urbana. Essas alternâncias de língua relevam uma necessidade identitária de se exprimir na língua de suas origens, ou seja, na língua com a qual eles nasceram, se construíram e vivem. Mesmo se os leitores têm consciência de não dominar suficientemente, o fato de recorrer a isso é duplamente ostentatório: reivindicar, utilizando disso, a língua, a maneira de escrever como os bichos-soltos falam é muito importante. Dessa forma, Lins escreve o romance em uma antilíngua que serve como uma forma de imposição sócio-cultural, ainda que ela possa parecer incompreensível para os leitores. O importante é notarmos como esses adolescentes emergiram

nas condições culturais e históricas individuais, que se misturam no decorrer do romance, entre a expressão de uma contestação de ordem social e de ordem da favela (Cidade de Deus) e a constituição de um processo de identificação cultural a qual é encontrada talvez nos líderes da favela que são respeitados e são invejados, ou seja, são uma referência de como pensar, agir, falar.

É importante observar como esses jovens verbalizam, através de sua linguagem carregada de gírias e palavrões, essas suas breves historicidades, pois se os indivíduos aceitam ou retêm o passado, não formam eles o recito de suas subjetividades? No romance é descrito, sem complacência nem miserabilidade, essa lógica da marginalidade, a ausência do trabalho, a ausência paterna e ausência do Estado, o aborrecimento que se instala que faz de alguns caírem nas drogas e nas gangues.

No seguinte trecho notamos essa linguagem que, além de ser marginal, é regional (carioca), o que a faz um pouco incompreensível para os que não moram naquele local:

-Qualé, cumpádi?Chega mais aí- disse Ferroada ao abrir a porta de sua casa para Inferninho.

-Tavo de lero com Maracanã.

-Tava aqui pensando se tu vai fechar aquele samango mermo.Aí,neguinho anda dizendo por aí que ele fica gritando nas esquinas que vai fazer você virar presunto.Sempre que ele dá bote em alguém,ele pergunta se te saca,se sabe onde tu mora...Tu tem que deitar logo esse samango,senão...(2003,130)

É importante observar também que o estreitamento lingüístico que diferencia o narrador e os personagens é muito pequeno, por isso chamamos de rubrica marginal a forma como Lins desenrola o seu romance que, de forma brilhante, mescla a linguagem vulgar e a poeticidade literária, porém jamais sair do seu compromisso com o local de sua fala que se torna porosa e, portanto, excessivamente receptiva da dicção local. Como se o autor dividisse a autoria da obra com o território da ação.

A caixa atendeu Busca-Pé com um sorriso. Busca-Pé fixou os olhos em seu rosto com cara de Don Juan. Ela riu de novo. Como era de costume, o cocota puxou assunto. A caixa falava em tom gentil. Não era lá essas coisas, mas dava para o gasto, pensou Busca-Pé. Bebiem uma única Coca-Cola em goles curtos pra dar tempo de o ônibus chegar. Quando chegou outro freguês, aconchegaram-se e decidiram que não iriam assaltar a padaria porque a caixa era legal pra caramba. (2003, 285)

O próprio narrador, ao iniciar a sua trama, afirma a razão pela qual se propôs escrever o romance:

Não prestou: passou num buraco, perdeu a direção e foi perna para o alto,;nariz ensangüentado, corpo ralando no barro,poeira entrando nos olhos... Mas o assunto aqui é o crime, eu vim aqui por isso..

REFERÊNCIAS

ADORNO, T. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: Notas de Literatura I. São Paulo: 34 Letras, 2003.

BERND, Zilá. Literatura e identidade nacional. Porto Alegre: UFRGS, 2003.

BROOKSHAW, David. Raça & cor na literatura brasileira. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983.

FOUCAULT, Michel. A Ordem do Discurso. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

FRANCESCA, Angiolillo. Folha de São Paulo, Nova versão do livro "Cidade de Deus" rebatiza personagens, 2002.

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

MAINGENEAU, Dominique. O contexto da obra literária. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

NASCIMENTO, E.P. Literatura marginal: os escritores da periferia entram em cena, 2006.

PERLMAN, Janice E. O mito da marginalidade. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.