



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Martha Sertã Padilha

"Meu nome não é Ninguém":

Narrativa sobre excluídos na Literatura Brasileira Contemporânea

(Cidade de Deus e Meu nome não é Johnny)

Rio de Janeiro

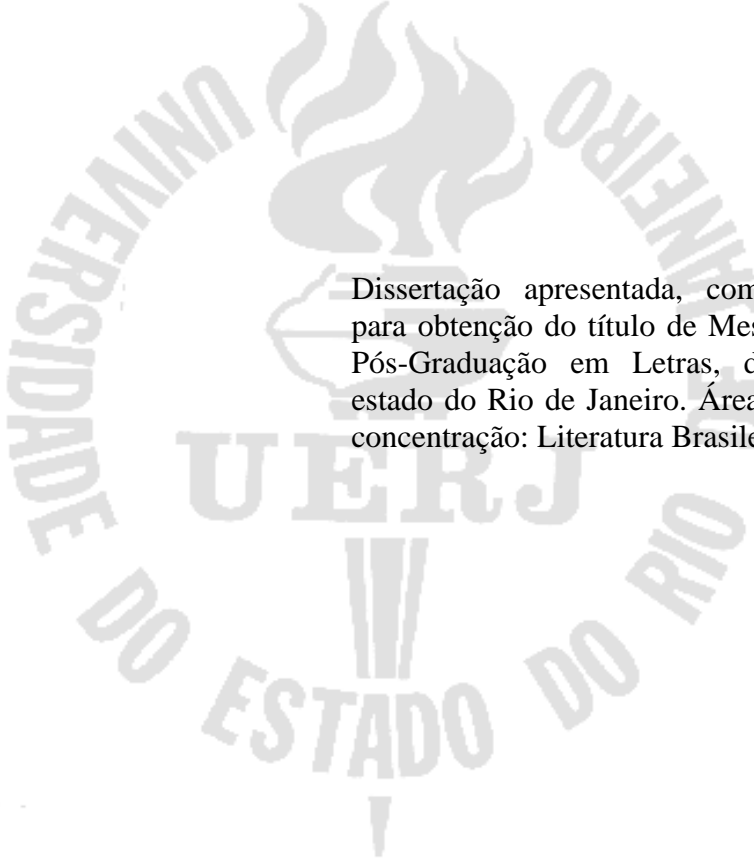
2010

Martha Sertã Padilha

“Meu nome não é Ninguém”:

Narrativa sobre excluídos na Literatura Brasileira Contemporânea

(Cidade de Deus e Meu nome não é Johnny)



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do estado do Rio de Janeiro. Área de concentração de concentração: Literatura Brasileira.

Orientadora: Profa. Dra. Carlinda Fragale Pate Nuñez

Rio de Janeiro

2010

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

P134 Padilha, Martha Sertã.
Meu nome não é ninguém: narrativa sobre excluídos na literatura brasileira contemporânea: Cidade de Deus e Meu nome não é Johnny / Martha Sertã Padilha. – 2010.
126 f.

Orientadora: Carlinda Fragale Pate Nuñez.
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.

1. Análise do discurso narrativo – Teses. 2. Complexidade (Filosofia) na literatura – Teses. 3. Literatura – Filosofia – Teses. 4. Exclusão social na literatura – Teses. I. Pate Nuñez, Carlinda Fragale. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 82.085

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação

Assinatura

Data

Martha Sertã Padilha

“Meu nome não é Ninguém”:
narrativa sobre excluídos na Literatura Brasileira Contemporânea
(Cidade de Deus e Meu nome não é Johnny)

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Brasileira.

Aprovado em 18 de março de 2010.

Banca Examinadora:

Prof^ª. Dra. Carlinda Fragale Pate Nuñez (Orientadora)
Instituto de Letras da UERJ

Prof^ª. Dra. Ana Claudia Coutinho Viegas
Instituto de Letras da UERJ

Prof^ª. Dra. Martha Alkimin de Araújo Vieira
Faculdade de Letras da UFRJ

Rio de Janeiro
2010

DEDICATÓRIA

Ao meu marido Marcelo Fortuna Padilha,
companheiro de todas as horas

AGRADECIMENTOS

Aos meus queridos pais, Pedro Paulo e Rosário, que sempre incentivaram o meu estudo e me deram um grande exemplo de vida.

Às minhas filhas, Maria, Luiza e Carla, minha alegria nos momentos difíceis.

À minha avó M^a Helena (*in memoriam*) e a todos os meus familiares, que sempre estiveram muito presentes na minha vida.

Aos meus sogros, Ruth e Tarcísio, que sempre me apoiaram e me acolheram como filha.

À minha querida orientadora, professora Carlinda, que afinou o meu gosto pela literatura e que sempre me incentivou na busca pelo saber.

Aos meus queridos amigos que me ajudaram com informações e trocas de ideias: M^a do Socorro Freitas, Eliete Mourão, M^a de Fátima Machado, Aline Cappelletti, Leonardo Padilha, Rodrigo Padilha, André Mucheroni e Fábio Conceição.

Aos meus professores e colegas de mestrado, que contribuíram para muitas das ideias aqui expostas.

Para os pobres, os lugares são mais longe.

João Guimarães Rosa

RESUMO

PADILHA, Martha Sertã. *Meu nome não é ninguém: narrativa sobre excluídos na Literatura Brasileira Contemporânea: Cidade de Deus e Meu nome não é Johnny*. 2010. 126 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) - Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

O tema da exclusão social sempre esteve presente na Literatura Brasileira, porém, na virada do século XX para o XXI, ele ganha ainda mais relevo, através de narrativas realistas, chocantes, exacerbadas de violência e até anomia, que enfatizam a imagem dos excluídos. *Cidade de Deus* (Paulo Lins: 1997) e *Meu nome não é Johnny* (Guilherme Fiuza: 2004) focalizam a exclusão dos envolvidos com o narcotráfico. A despeito das diferenças entre as duas narrativas, os seus protagonistas entram em ação a partir da marginalidade; ganham autonomia, no cenário urbano, através da criminalidade, e se tornam ameaçadoramente visíveis, depois de uma histórica invisibilidade. O estudo das complexidades concernentes ao tratamento ficcional do tema se distribuiu, nessa dissertação, em três capítulos. No primeiro capítulo, as obras foram estudadas individualmente, em função da organização dos relatos no espaço narrativo. O segundo capítulo abordou a correlação entre geografia cultural e teoria da literatura, em suas considerações sobre a proeminência da categoria do espaço para o trabalho narratológico. Nessa perspectiva interdisciplinar, foram analisadas as paisagens ficcionais de ambos os romances e, em seguida, articulou-se o roteiro ficcional de cada romance com o pensamento de Foucault sobre os lugares heterotópicos. No terceiro capítulo, intertextualizando o binômio disciplinar geografia cultural e literatura com a filosofia, retroagiu-se aos filósofos idealistas alemães que teorizaram sobre o trágico e intuíram que a tragicidade não se manifesta apenas na tragédia, mas também em obras que lidam com a experiência do irrepresentável, da representação negativa e, em termos estéticos, do sublime. Conjugando as idéias de Hölderlin sobre o vislumbre do divino, de Schopenhauer sobre a metafísica da música, e de Nietzsche sobre a correlação entre o apolíneo e o dionisíaco, tragédia e música, chegou-se à conclusão de que ambas as narrativas incorporam produtivamente ao projeto ficcional duas metáforas absolutas (Hans Blumenberg) que dizem respeito à exclusão/inclusão: a cidade e o hipocóristico (Johnny), dois espaços – um material, outro alegórico – interativos, em ambos os romances. Em *Meu nome não é Johnny*, o percurso simbólico do protagonista o leva do sofrimento à redenção social e à inclusão (grandemente graças à atividade musical); em *Cidade de Deus*, a brutalização progressiva das relações humanas leva à erradicação de qualquer manifestação da sensibilidade, a uma cidade sem música e à permanência da exclusão.

Palavras chave: *Cidade de Deus*. *Meu nome não é Johnny*. Excluídos. Espaço ficcional. Geografia cultural. Trágico.

RÉSUMÉ

Le thème de l'exclusion sociale a toujours été présent dans la Littérature Brésilienne, pourtant, au tournant du XX siècle pour le XXI siècle, il a été encore plus évident, à travers les narrations réalistes, chocantes, à la violence exacerbée et, voire, l'anomie, qui mettent en évidence l'image des exclus. *Cidade de Deus* (Paulo Lins : 1997) et *Meu nome não é Johnny* (Guilherme Fiuza: 2004) focalisent l'exclusion des personnes liées au narcotrafic. Malgré les différences entre les deux récits, leurs protagonistes agissent à partir de la marginalité, ils gagnent de l'autonomie dans l'espace urbain, par la criminalité, et deviennent terriblement visibles, après une invisibilité historique. L'étude des complexités concernant le traitement fictionnel du sujet se divise, dans cette dissertation, en trois chapitres. Dans le premier chapitre, les oeuvres ont été étudiées individuellement, en fonction de l'organisation des récits dans l'espace narratif. Le deuxième chapitre a traité la relation entre la géographie culturelle et la théorie de la littérature, dans leurs considérations sur l'importance de la catégorie de l'espace pour le travail de narration. Dans cette perspective interdisciplinaire, les paysages fictionnels des romans ont été analysés et, ensuite, le schéma fictionnel de chaque roman a été articulé avec la pensée de Foucault sur les lieux hétérotopiques. Dans le troisième chapitre, dans le contexte du binôme disciplinaire géographie culturelle et littérature avec la philosophie, on a rétroagi aux philosophes idéalistes allemands qui ont théorisé sur le tragique et ont déduit que l'expérience du tragique ne se manifeste pas seulement dans la tragédie, mais aussi dans les oeuvres qui ont un lien avec l'expérience de ce que l'on ne peut représenter, de la représentation négative et, en termes esthétiques, du sublime. Rassemblant les idées de Holderlin sur la connaissance du divin, de Schopenhauer sur la métaphysique de la musique et de Nietzsche sur le rapport entre l'apollinien et le dionysiaque, la tragédie et la musique, on a conclu que les deux narrations incluent de façon productive au projet fictionnel deux métaphores absolues (Hans Blumenberg) qui renvoient à la notion exclusion/inclusion : la ville et l'hypocoristique (Johnny), deux espaces – un matériel, l'autre allégorique – interactifs, dans les deux romans. Dans *Meu nome não é Johnny*, le chemin symbolique du protagoniste l'emporte de la souffrance à la rédemption sociale et à l'inclusion (grâce aussi à l'activité musicale) ; dans *Cidade de Deus*, la brutalité progressive des rapports humains amène à la destruction de n'importe quelle manifestation de la sensibilité, à une ville sans musique et à la permanence de l'exclusion.

Mots clés : *Cité de Dieu. Mon nom n'est pas Johnny*. Exclus. Espace fictionnel. Géographie culturelle. Tragique.

SUMÁRIO

| | |
|--|-----|
| INTRODUÇÃO | 10 |
| 1 CARTOGRAFIA DAS PAISAGENS FICCIONAIS | 21 |
| 1.1 <i>Cidade de Deus</i> | 25 |
| 1.1.1 <u>Marcas de um discurso realista e vestígios de Naturalismo</u> | 27 |
| 1.1.2 <u>Títeres de <i>Cidade de Deus</i></u> | 32 |
| 1.2 <i>Meu nome não é Johnny</i> | 39 |
| 1.2.1 <u>Caminhos de João a Johnny, rotas de Johnny a João</u> | 41 |
| 1.2.2 <u>A constelação de João Guilherme Estrella</u> | 47 |
| 2 A RETÓRICA DA PAISAGEM | 53 |
| 2.1 Meu nome não é Cidade de Deus | 57 |
| 2.1.1 <u>A paisagem real</u> | 58 |
| 2.1.2 <u>O real da paisagem</u> | 59 |
| 2.2 A Cidade de Johnny | 63 |
| 2.2.1 <u>Novos marcadores da paisagem</u> | 63 |
| 2.2.2 <u>O lugar heterotópico</u> | 67 |
| 2.3 Johnny, a cidade e Deus | 73 |
| 2.3.1 <u>De volta à <i>Cidade de Deus</i></u> | 74 |
| 2.3.2 <u>Para além de <i>Meu nome não é Johnny</i></u> | 77 |
| 3 O SENTIMENTO DO TRÁGICO | 81 |
| 3.1 A vitória do fracasso | 88 |
| 3.1.1 <u>Sonho que virou pesadelo</u> | 90 |
| 3.1.2 <u>Liberdade no cárcere</u> | 92 |
| 3.2 O atalho da arte | 94 |
| 3.2.1 <u>Positividade e negatividade</u> | 95 |
| 3.2.2 <u>A cidade e suas geograficidades musicais</u> | 98 |
| 3.3 As aporias do trágico | 102 |
| 3.3.1 <u>A hýbris da razão</u> | 105 |
| 3.3.2 <u>Metáforas absolutas</u> | 110 |
| 4 CONCLUSÃO | 116 |
| REFERÊNCIAS | 122 |

INTRODUÇÃO

“*Meu nome é Ninguém*”
(HOMERO, *Od.* IX, v. 280)

A exclusão é um dos assuntos recorrentes entre nossos escritores contemporâneos. Esse tema não é, aliás, novo para a literatura. O título mesmo desse trabalho evoca a célebre passagem da *Odisséia*, em que Ulisses sobrevive e salva seus companheiros de um inimigo mortífero, exatamente ao omitir sua identidade, anulando-se como pessoa. Bem diferente é a situação dos excluídos da vida real, que reivindicam o reconhecimento de sua identidade e exigem ser vistos como gente. Hoje a fala dos excluídos se superpõe à de Ulisses: “Meu nome *não* é ninguém”. Podem ser citados inúmeros exemplos de autores que, sensíveis a esta realidade, retrataram a figura de excluídos, desde o século XIX e atravessando o século XX.

Porém, na atualidade mais recente, percebe-se uma forma diferente daquela tratada no final do século XIX, ou ao longo do século XX, que mostrava pessoas e ambientes de forma mais velada, com certo pudor que a ficção sabe camuflar e a dignidade humana merece. Agora, as portas do submundo foram escancaradas, com narrativas como *Cidade de Deus* (Paulo Lins, 1997), *Estação Carandiru* (Dráuzio Varela, 1999), *Meu nome não é Johnny* (Guilherme Fiúza, 2002) e *Falcão: meninos do tráfico* (MV Bill e Celso Athayde, 2006).

A noite e seus encantos, os becos, o submundo, a criminalidade (desta vez frequentado também por pessoas das classes média e alta) abrem suas portas e apresentam-se assim como são, sem meias-palavras.

Essa dissertação focaliza a exclusão por diferentes ângulos. Do amplo repertório ligado à temática, selecionamos dois romances: um que pretende narrar uma história real, mas se organiza como um romance policialesco, de aventuras, envolvendo os ingredientes fundamentais do *bas fond* das metrópolis contemporâneas, sexo, drogas e muito dinheiro: *Meu nome não é Johnny*; o outro que, apesar de se passar num espaço geográfico real, não tem a pretensão de ser real, mas ficção, *Cidade de Deus*. Enquanto o primeiro se passa no “asfalto”, na Zona Sul do Rio de Janeiro, o segundo se passa na favela, na periferia da mesma cidade. No primeiro existe o luxo, a riqueza, a suntuosidade; no segundo, a imundície, a pobreza, a penúria de bens simbólicos, a ausência do poder público e da legalidade. No entanto, os mesmos temas perpassam ambos os romances: o vício, a droga, o tráfico de drogas, a ilegalidade, a contravenção, o crime organizado, a corrupção policial, a violência urbana e a pornografia.

Guilherme Fiuza, autor do primeiro romance, desde a abertura da sua narrativa, na “Nota do Autor”, deixa clara a sua proposta: ele não pretende contar uma história verossímil, parecida com a realidade, mas a verdade, só isso lhe interessa.

Paulo Lins, em nenhum momento da narrativa, pretende contar histórias reais, mesmo se sabemos que o autor se baseou em fatos reais.

Esses dois romances nos remetem à questão das relações entre realidade e ficção, mas, mais especificamente, entre o que de ficcional ganha corpo no real e o que de real brota no ambiente ficcional. Não é a antítese entre o dado real e o ficcional que nos impacta, a despeito das intervenções, interações e intercâmbios entre eles, mas as impregnações que os mantêm associados. Como já o questionaram os filósofos da mentira¹ e da verdade, do falso e do autêntico, continuamos a colecionar constatações sobre a autenticidade da ficção e a ficcionalidade que há na realidade. Seríamos muito inocentes se acreditássemos que, em um livro de aproximadamente 300 páginas, alguém seria capaz de retratar exatamente o que aconteceu com uma determinada pessoa num período de mais de 20 anos. Seríamos igualmente tolos de imaginar que Paulo Lins, que cresceu e viveu na Cidade de Deus e que assistiu, da janela de sua casa, a inúmeras atrocidades, fosse capaz de escrever apenas uma ficção. Existe um jogo entre realidade e ficcionalidade em ambos os romances, que será apresentado e explorado ao longo desse trabalho.

Emoldurando a paisagem literária da exclusão

Quando se fala de prosa de ficção brasileira, podemos considerar que ela existe há aproximadamente 200 anos. Se a poesia brasileira data de mais tempo, a prosa só ganhou força no início do XIX, e desde então, sofreu inúmeras transformações, acompanhando as tendências das demais artes, assim como as mudanças sociais e culturais do país e do resto do mundo.

O século XIX viu nascer o Romantismo no Brasil, que deu lugar ao Realismo e ao Naturalismo. É impossível não falar de Aluísio Azevedo, que, seguindo o rastro de Zola na França, procura fazer um trabalho similar ao do cientista, observando e analisando a vida cotidiana, a experiência humana, o homem comum para retratar a mediocridade da rotina, as paixões e as loucuras do ser humano. O final dos oitocentos conheceu Machado de Assis,

¹ Uma verdadeira história da mentira pode ser descrita, desde os pré-socráticos, e forma uma linhagem que vai de Parmênides e Platão a Agostinho (395 d.C.), de Descartes a Maquiavel, só vindo a sofrer um abalo significativo com a polêmica entre filósofos iluministas e idealistas – Kant *versus* Benjamin Constant; Rousseau, Schopenhauer e Nietzsche revalorizando a mentira, mas por razões totalmente diferentes. Alguns autores que se especializaram na tópica são: Gill (1993), Bettetini (2003), Ricoeur (1955), Ducrot (1980), Eco (1998), Empson (s.d.), Cassin (1995), Ferraz (1999), Puente (2002).

com quem nossa literatura alcança um grau de autonomia e se coloca à altura das mais arrojadas performances literárias mundiais, mesmo que essa meta já fosse perseguida por outros grandes escritores, como José de Alencar. Porém, a nossa escrita literária ganhou força e se inseriu no circuito das trocas artísticas internacionais, de fato, com o advento do Modernismo.

O ideário defendido pelo Modernismo era muito claro: opunha-se às regras parnasianas, preconizava uma escrita mais livre, mais popular, além de explorar todos os temas possíveis, sem restrições. Nenhum assunto seria mais considerado nobre ou propício à literatura, ao contrário, todos poderiam se tornar matérias poéticas. Essas grandes conquistas e quebras de barreiras alcançadas pelo Modernismo, não só no Brasil, mas em todo o Ocidente, representaram um enorme avanço que não admite mais volta no campo literário, porque foram assumidas e assimiladas pelos escritores contemporâneos.

Apesar de o Modernismo ter exercido uma enorme influência sobre a literatura contemporânea, sobretudo no aspecto formal, podemos afirmar que a produção literária dos nossos dias apresenta mais aspectos da literatura do final do século XIX.²

No início do século XX, Euclides da Cunha escreveu o romance *Os Sertões* (Euclides da Cunha, 1901), em que, como um jornalista, narra a Guerra dos Canudos. Além de revelar a fisionomia do homem brasileiro e seus mistérios, mostrou a geografia, o solo e a história de nosso país. Segundo Alfredo Bosi, “*Os Sertões* são uma obra de um escritor comprometido com a natureza, com o homem e com a sociedade” (BOSI, 1994, p.309).

Lima Barreto e João do Rio, de formas diferentes, também focalizaram nichos e segmentos da sociedade que ainda não haviam sido explorados. *O triste fim de Policarpo Quaresma* (Lima Barreto, 1991) narra o drama de um cidadão incompreendido pelo seu tempo e por todos os seus.

João do Rio, que também atuava como jornalista, mescla, com maestria, o jornalismo e a literatura, o documental e o ficcional, deflagrando as almas que vivem nas ruas e nos becos sórdidos. Em *A alma encantadora das ruas* (1908), é possível descobrir muitos flagrantes da vida mundana.

Um pouco mais tarde, mas ainda no mesmo século, surgem as narrativas de Guimarães Rosa, Graciliano Ramos, Clarice Lispector, Raquel de Queiroz, Jorge Amado, que também escreveram sobre o mundo dos excluídos, entre eles sertanejos, retirantes do nordeste, meninos de rua, tornando-se carros chefes da nossa literatura.

² Como já foi dito anteriormente, o Modernismo lutava contra ideias muito claras, relacionados aos postulados do Parnasianismo e do Romantismo. Isso não se verifica na tendência literária do final do século XX e do século XXI.

Paradoxalmente à inegável qualidade estética e ficcional desse repertório produzido até os anos 1960, desenvolveu-se uma tendência da literatura e da arte brasileiras para a tematização dos desvalidos, da miséria, da fome. O tiro parece ter saído pela culatra. O prestígio literário desses autores é proporcional ao desgaste da temática e ao descrédito na capacidade de interferência da arte brasileira sobre a realidade. Tornou-se, de alguma forma, lugar-comum, o sistema da arte brasileira da 1ª metade do séc. XX, falar dos excluídos, ao ponto de romantizá-la e transformá-la em produto de exportação (o cinema e o carnaval da fome são os pontos altos do processo), sem qualquer consequência, do ponto de vista de uma modificação da realidade.

Nos anos 70, uma das formas encontradas para se lutar contra a ditadura militar e os princípios por ela impostos foi a literatura, que, em muitos casos, correu para uma parcela da população que estava à margem da assim chamada “vida oficial” (dentro dos parâmetros do golpe militar de 1964), como os guerrilheiros, os hippies, os gays, as feministas, os solitários e os desesperados. Além da vastíssima produção musical do período e da criação da Revista Pasquim, surgem obras literárias de caráter testemunhal. Este foi o caso de *O que é isso companheiro?* (Fernando Gabeira, 1979), que narra a militância política, a luta armada, a prisão, a tortura e o exílio.

Nos anos 80 e 90, o universo dos excluídos ampliou-se ainda mais, e novas abordagens também surgiram. Além da exclusão sócio-econômica, outros segmentos passaram a ser focalizados pela literatura, como é o caso de *Olga* (Fernando Moraes, 1985), personagem política rechaçada e expulsa de nosso país por Getúlio Vargas; ou de *Hilda Furacão* (Roberto Drummond, 1991), figura mitológica e sensual do início dos anos 60. Na virada do século XX para o século XXI, Nelson Motta, em *Noites Tropicais* (Motta, 2000), contou a história de um músico e sua turma, que pode ser considerado um diário desses anos de ditadura, mostrando que os excluídos do período não eram apenas os rechaçados políticos.

O final do século XX abarca inúmeras tendências literárias que convivem harmoniosamente e não se pode afirmar que hoje exista uma vertente dominante. Abriu-se espaço para as mais variadas formas de escrita. Nesse quadro, gêneros literários que eram considerados inferiores ou marginais perderam o status de inferioridade, ganhando força no mercado editorial. Esse é o caso da literatura fantástica, de romances policiais, de romances reportagens ou de relatos da vida real, baseados em testemunhos.

E a margem se desloca para o centro

De acordo com Flávio Carneiro (CARNEIRO, 2005)³, o Modernismo foi um momento utópico pelo qual passou a nossa história literária. Lutava-se por um ideal, por causas bem definidas: a valorização da literatura brasileira, e a conseqüente construção da nacionalidade, valorizando o que era nosso. Acreditava-se que a literatura poderia contribuir para a formação de uma cultura nacional, propiciando, conseqüentemente, um maior desenvolvimento econômico e social. Além disso, lutava-se contra as exigências parnasianas, que tornavam a escrita seletiva, devido ao vocabulário e maneios de estilo utilizados, que não alcançavam o grande público.

Nos anos 60 e 70, com a implementação do governo militar no Brasil, a produção literária viu-se limitada pela ditadura, que não representava apenas um cerceamento político, “mas dizia respeito a toda uma mentalidade que impunha seu padrão de comportamento entendido como ‘normal’, relegando o diferente à categoria de ‘louco’ ou anormal” (DIAS, 2001, p. 18). Nesse sentido, além de uma gama de livros que lutavam pela democratização, encontramos ainda escritores lutando por um movimento contracultural brasileiro, com o objetivo de “mudar a própria cabeça, inaugurando novas posturas para a mesma vida” (idem, p.19).

Com o fim da ditadura, a literatura viu-se sem uma causa específica pela qual lutar. Adotando ainda a nomenclatura de Flávio Carneiro, esse é um momento considerado pós-utópico, que aceita e abarca tendências diversas. Os nossos escritores atuais não são movidos por objetivos audaciosos, ousados, nem têm um projeto estético ou ideológico definido, como foi o caso do Modernismo, liderado, sobretudo, por Mário de Andrade e Oswald de Andrade, ou das vanguardas. Não há uma posição ideológica definida, nem uma “crença em grandes empreendimentos redentores. Há, por outro lado, algum vislumbre de uma nova trilha: a da incerteza, dos pequenos projetos, da incompletude” (CARNEIRO, 2005, p. 29). Trata-se de projetos particulares do autor que, no entanto, atingem mais o leitor dos nossos dias.

Diferença que talvez possa ser definida pelo termo de deslocamento. Deslocamento das ideologias estabelecidas – esquerda e direita – para uma postura múltipla, multifacetada, herança talvez dos movimentos de contracultura. Deslocamento dos grandes projetos para os projetos particulares, formulados numa perspectiva menos pretensiosa, em que o posto de missionário, porta-voz do novo, é preenchido pelo cidadão comum, preocupado menos com rupturas radicais do que com a convivência possível com o próprio presente (CARNEIRO, 2005, p. 18).

De alguma forma, nos nossos dias, abriu-se uma brecha na história e na literatura que possibilitou a entrada de narrativas consideradas até então inferiores ou menores. Alguns

³ Aqui se encontram informações de referências bibliográficas e ideias extraídas de notas de sala de aula.

críticos consideram esses gêneros “subliteratura”. Porém não se pode ignorar o fato de que essa seja uma “literatura antenada com o mercado, ou seja, uma literatura que não apenas se utiliza dos recursos lingüísticos da mídia, como também se interessa em atingir o mesmo público almejado por ela” (CARNEIRO, 2005, p. 24). Não só a crítica, mas os próprios autores modificam sua compreensão a respeito das interferências da cultura midiática sobre sua produção artística: “a literatura deixa de considerar como de menor valor um discurso estético para as massas” (idem, p. 24). Esse é o caso dos gêneros policial, o fantástico, o testemunhal, e até mesmo os romances reportagens, que pretendem narrar a vida de alguém.

Os autores dessa vertente, em geral, empregam uma escrita popular e acessível ao grande público, mesmo se, por trás disso, é possível descobrir detalhes que não são perceptíveis a todos, como relações intertextuais e abundantes recursos literários.

Graças ao estilo leve e agradável, atingem um público mais abrangente e não apenas leitores privilegiados. O Modernismo, almejando este mesmo fim, em muitos momentos tornava-se incompreensível ao grande público, como foi o caso de *Macunaíma* (Mário de Andrade, 1928), já que subliminarmente se infiltram críticas severas ao Romantismo e a sua concepção de herói. Essas insinuações são, o mais das vezes, percebidas pelos leitores mais apurados e atentos aos detalhes estéticos.

O fato de adotar um estilo mais popular não significa que as obras que lidam com temas, problemáticas e tratamentos inusuais até pouco tempo sejam pobres. Ao contrário, percebemos um diálogo cada vez maior com questões e abordagens variadas, como músicas, fatos políticos, esportivos e sociais; o mesmo pode ser observado, relativamente a diferentes áreas do saber, como é o caso da filosofia, da história, da sociologia, da geografia e do jornalismo, das quais se importam insumos preciosos para o desenvolvimento de uma ficcionalidade peculiar, instigante e inovada. Aliás, o diálogo com a mídia, que sempre esteve presente na literatura brasileira, aumentou ainda mais nos nossos dias. Se a televisão, o rádio, a imprensa e o cinema se alimentam sempre mais da literatura, essa absorve a linguagem midiática para se tornar mais popular.

A prosa de ficção brasileira praticamente nasceu dialogando com a mídia. Antes de se tornarem romances, os capítulos de romances canonizados pela aceitação e pela elaboração eram publicados em jornais, sob a forma de folhetins, e quase todos os nossos primeiros escritores eram jornalistas. Além disso, a literatura já dialogava com as demais áreas do saber. De fato, não podemos afirmar, ainda que de forma simplificada, que o naturalismo é a conjugação da literatura com a ciência? Romances históricos sempre dialogaram com escritos da História, como o atestam Euclides da Cunha (*Os Sertões*: 1908), Érico Veríssimo (*O*

Tempo e o vento: 1949-1962), Dinah Silveira de Queiroz (*A Muralha*: 1954) e João Ubaldo (*Viva o Povo Brasileiro*: 1984), entre outros.

Esse diálogo só fez crescer ao longo dos anos, sobretudo porque o universo midiático também ampliou muito os seus domínios. Primeiramente, com o nascimento do cinema, que usou muitos romances como base para roteiro de seus filmes. Posteriormente, com o advento do computador e da internet, que vem possibilitando um intercâmbio crescente entre literatura e blogs, sites e outros recursos midiáticos. E, não podemos deixar de mencionar, como já foi dito anteriormente, a relação crescente entre literatura e televisão, rádio e imprensa escrita.

Além do amadurecimento literário, o Brasil alcançou outras grandes conquistas em outros campos no século XX e está entrando no século XXI como um país de porte, reconhecido pelas demais potências mundiais. O parque industrial brasileiro cresceu enormemente, possibilitando grandes conquistas econômicas e financeiras, com um sistema bancário sofisticadíssimo; a despeito dos inúmeros problemas políticos, tornou-se um país democrático em que todos os cidadãos vão às urnas para escolher seus representantes políticos.

A recente crise pela qual o mundo passou (com a quebra do sistema financeiro norte-americano, em setembro de 2008) comprova isso; o Brasil foi, de fato, um dos últimos países a entrar na crise e está sendo dos primeiros a sair dela. A polêmica frase do Presidente Lula de que a crise representaria “apenas uma marola no Brasil” está sendo confirmada, a partir de dados e indicadores econômicos recentes sobre a retomada do crescimento econômico do país. Porém, infelizmente, nem todos os aspectos da realidade brasileira refletem a positividade da economia. Socialmente, ainda temos muito que avançar. Apesar das melhorias proporcionadas pelas políticas sociais, há uma parcela significativa da população que ainda não foi beneficiada pelo desenvolvimento brasileiro⁴.

Na contramão de um complexo mercado econômico e financeiro, que é inquestionavelmente muito mais ágil e eficiente que os maiores e mais audaciosos mercados internacionais, existe uma frente de estagnação, de resistência, como se estruturas arcaicas ainda persistissem entre nós. Trata-se das classes mais pobres, dos excluídos, dos marginalizados. De fato, no Brasil, são milhares os favelados, as crianças que vivem nas ruas, os desabrigados, as vítimas da droga, do álcool, os marginais e delinquentes que terminam

⁴ De acordo com Marcelo Néri, Economista do Centro de Políticas Sociais do IBRE/FGV, a queda da desigualdade social é considerável nos últimos anos, porém ainda resta muito a ser feito. “Segundo o Banco Mundial, os dados de 2005 já colocavam ao Brasil como o 10º país em desigualdade do mundo – antes éramos o terceiro. Ou seja, a má notícia é que ainda somos muito desiguais (...)” (Revista Conjuntura Econômica – outubro de 2008, s/n).

abandonados nos presídios, as mulheres (às vezes adolescentes e meninas) submetidas ao tráfico internacional, apenas para citar alguns exemplos.

Podemos repetir, com Castro Alves (“Navio Negreiro”), dilatando a problemática da escravidão negra para outros nichos de degradação humana, os clamores, emitidos há mais de cem anos.

Senhor Deus dos desgraçados!
Dizei-me vós, Senhor Deus!
Se é loucura... Se é verdade
Tanto horror perante os céus?!

É a hora e a vez dos excluídos, que se deslocam das manchetes dos jornais e das conversas intelectuais para o protagonismo literário, as listas de Best Sellers, as candidaturas a Oscar. Tomam a palavra: falam por si, antes que falem em seu nome.

Paralelamente a essa reciclagem que delega a voz ao próprio excluído, assistimos a uma dupla tendência da literatura: se por um lado, o diálogo com outras áreas do saber é crescente, permitindo a exploração de aspectos da exterioridade, por outro lado, o limite entre a vida pública e a vida privada é cada vez menor. De fato, os conceitos de público e privado sofreram fortes mudanças, tanto na vida literária, quanto na vida social. Narrativas que eram consideradas excessivamente intimistas, privadas, hoje são escritas com naturalidade, de forma desinibida e exposta. A mídia publica sempre mais detalhes da vida de estrelas e celebridades, invadindo de forma despudorada o mundo da intimidade, que já não existe. Blogs e sites da internet ficcionalizam a vida privada, sem censura, sem pudor, sem filtro e sem modéstia. Leonor Arfuch, ao abordar o espaço biográfico (ARFUCH, 2002), lembra que *reality shows* proliferam, atendendo a essa tendência a desnudar o entrevistado que é a mesma das revistas que contam a vida das celebridades, dos programas de entrevistas (ou *talkshows*) e blogs.

No rastro da cultura midiática, a literatura explora sempre mais detalhes e minúcias, narrando, inclusive, aspectos que seriam omitidos anteriormente por não serem considerados matéria poética, como cenas de sexo, de estupro ou o assassinato narrados minuciosamente.

Por um outro lado, aspectos da vida exterior também são explorados nos seus detalhes. Dados referenciais jorram das obras contemporâneas. Informações geográficas, referências históricas, datas, nomes de ruas e de pessoas são revelados e ocupam um espaço importante na construção da trama literária. Vivemos a era da descrição e da “narrativa de espaço” (NUÑEZ, 2009, p.136-137).

Além disso, existe, como já foi afirmado anteriormente, uma tendência em relatar fatos verdadeiros que, para angariar a credibilidade dos leitores, se apóiam em informações de caráter histórico, geográfico e campos mais específicos.

A verossimilhança, nesses casos, explora o diálogo com outros campos do saber, sobretudo com a história e a geografia. O diálogo com a geografia, mesmo tendo começado mais tarde, vem crescendo nas últimas décadas, principalmente com o desenvolvimento da Geografia Cultural.

Durante muito tempo, os geógrafos limitaram seus métodos de pesquisa aos estudos de observação e arquivos, isto é, em observar e descrever detalhadamente o que estava sendo visto, desconhecendo o que teóricos de outras áreas tinham a dizer sobre o espaço. A teoria da literatura avançou, em sua prospecção filosófica sobre o espaço, ainda que ficcional e imaginário, enquanto a geografia se manteve, com o reconhecimento dos próprios geógrafos, satisfeita com seus levantamentos topográficos e descrições numéricas. Mais tarde, essa ciência iniciou um diálogo com outras áreas do saber, inclusive e, talvez, fundamentalmente com a teoria da literatura, que foi essencial, para o *upgrade* da geografia que se renovou a partir dos anos 1980.

Tanto a geografia quanto a literatura têm muito a ganhar quando trabalham juntas. Os geógrafos podem descobrir tanto o poder da palavra, quanto suas limitações. A abordagem geográfica da literatura, por sua vez, pode desenvolver o conhecimento dos processos sociais e culturais que ocorrem no espaço. Muitos estudiosos, aliás, já se deram conta disso, como é o caso de Paul Claval, James Duncan, Mathias Le Bosé (representantes da área geográfica), Michel Foucault, Roland Barthes, Umberto Eco (representantes da ensaística filosófica e literária).⁵

De fato, nos romances que serão estudados, o ambiente, o espaço geográfico em que se desenrolam as narrativas têm uma força implacável. Os geógrafos, aliás, debruçam-se cada vez mais no estudo das obras literárias como forma de ampliar seus conhecimentos sobre os estudos concernentes à poética dos lugares⁶.

⁵ James Duncan, no artigo “A paisagem como sistema de criação de signos” (2004, p. 103) cita o nome de diversos estudiosos adeptos dessa corrente. Roberto Lobato Corrêa e Zeny Rosendhal (2004/2007) também deram grande contribuição ao tema, em livros por eles publicados, reunindo artigos de geógrafos culturais.

⁶ Importantes contribuições de leituras geográficas da literatura se encontram em M. Brosseau (*Des romans géographes. Paris: L' Hartmann*, 1996), D. Pocock (Geography and literature. *Progress in Human Geography*, v. 12, n.1, 87-102, 1988), J. Seemann (“Geografia, geograficidade e a poética do espaço: Patativa do Assaré e as paisagens da região do Cariri [Ceará]”. *Ateliê Geográfico*. Revista eletrônica. Goiânia: UFG/IESA, set./2007. p.50-73), Carlos Augusto de Figueiredo Monteiro, (*O mapa e a trama : ensaios sobre o con-teúdo geográfico em criações romanescas*. Florianópolis : Ed. da UFSC, 2002), J. C. Suzuki (“Geografia e Literatura: uma leitura da cidade na obra poética de Paulo Leminski”. *Revista da ANPEGE*, Fortaleza, v. 2, p. 114-142, 2005), Maria Lúcia de Amorim Soares (De novos olhares e linguagens para o conhecer geográfico: o Pantanal de Manoel de Barros e o Capibaribe de João Cabral. *Simpósio Nacional sobre Geografia, Percepção e Cognição do Meio Ambiente*, Londrina, 8-10 junho 2005. CD Rom), apenas para citar alguns.

No primeiro capítulo desse trabalho, pretendemos tecer considerações sobre os romances estudados, abordando questões como a sede de retratar a realidade, o retorno do Realismo e do Naturalismo na literatura contemporânea e os limites entre ficção e realidade. Além disso, será feito um mapeamento do conteúdo das obras, que corresponderá a uma cartografia das narrativas em foco.

Um estudo mais detalhado sobre o espaço ficcional será feito no segundo capítulo, evidenciando o quanto esta categoria ficcional e a ambientação ajudam a construir a trama literária. Podemos, através destes elementos do discurso literário, entender melhor o desenrolar das ações, as personagens e a relação entre o meio e o homem. Veremos que o espaço geográfico é fundamental para o processo de identificação do ser humano, sobretudo quando estamos lidando com seres à margem da sociedade.

No terceiro capítulo, será feita uma análise das obras à luz de alguns filósofos idealistas alemães, que aprofundaram seus estudos a partir de Kant. Peter Szondi, em seu livro intitulado *Ensaio sobre o trágico* (2004), ressuscita esses filósofos, chamando a atenção para o fato de que, enquanto Aristóteles, na *Poética*, descreveu a poética da tragédia, os filósofos alemães postularam sobre a filosofia do trágico, que pode estar presente em qualquer gênero narrativo e não apenas na tragédia, já que constitui um aspecto essencial da condição humana.

Semelhanças e contradições entre as duas obras serão exploradas. Algumas são lógicas e evidentes; outras, porém, demandam uma observação mais apurada.

É importante ressaltar que, por ser vastíssimo, é impossível abordar todas as formas de exclusão. Esse trabalho vai explorar apenas aquelas focalizadas pelos romances em estudo, e, mesmo assim, essa abordagem se restringirá aos limites impostos pela abordagem literária da questão.

As bases teóricas repousarão sobretudo sobre os geógrafos culturais, entre eles, Paul Claval (2004), Marc Brosseau (2004), James Duncan (2004) e Mathias Le Bosé (2004); os estudos de Michel Foucault (2006) sobre heterotopias, através do qual traçaremos as antíteses e paradoxos dos espaços analisados. No tocante ao estudo da tragicidade, Szondi, (2004), que recuperou o pensamento dos filósofos idealistas alemães do século XIX, será o nosso guia. Do diálogo de Roberto Machado (2006) com o pesquisador húngaro radicado em Berlim sai a constatação de que em Hegel, Hölderlin, Schopenhauer e Nietzsche encontram-se os fundamentos indispensáveis para equacionarmos as realidades paradoxais – exclusão e inclusão; pertencimento e rejeição, intensidade exterior e densidade interior, irresponsabilidade e tragicidade – que nos permitem compreender melhor as fontes literárias dessa pesquisa. Para compreender o processo de transposição dessas realidades para as obras

ficcionais, valemo-nos da noção de “metáfora absoluta” de Hans Blumenberg (2003), com a qual alcançamos a síntese dos elementos teóricos aqui apresentados.

Esse é o itinerário que norteia a pesquisa sobre as negociações entre espaço real e ficcional, exclusão vivida e imaginada. Vamos, pois, aos fatos, às suas versões literárias e a esta tentativa de leitura.

1. CARTOGRAFIA DAS PAISAGENS FICCIONAIS

O objetivo desse capítulo é fazer uma leitura preparatória das obras que compõem o *corpus* da dissertação, para depois podermos passar ao epicentro de nossos estudos. Os dois romances aqui discutidos abordam a exclusão, fenômeno crescente no Brasil e no mundo. Os dados da exclusão são, aliás, alarmantes⁷.

A presença de excluídos na literatura brasileira recente não se limita à absorção de um fenômeno sociológico ou geopolítico mundial, mais sensível e problemático nos países chamados periféricos ou emergentes. Não se trata apenas de reconhecer as mazelas e sofrimentos de camadas sociais desfavorecidas ou alijadas dos bens sociais que se tornam enredos literariamente bem-sucedidos. Também não basta saber que a pobreza se alastra pelo planeta, nem que podem ser detectadas inúmeras modalidades de exclusão: são excluídos os sem-teto, sem-escola, sem-alimentação, sem-saúde, sem-acesso à comunicação, enfim, todos aqueles aos quais faltam condições reais de sobrevivência. É uma situação de carência que aparece onde a civilização fraqueja, em seu trabalho de harmonização social e de construção do bem-estar coletivo (Arendt, apud VIEIRA, p. 21). Nesse caso, caminhos alternativos podem ser encontrados, como o voluntariado; a manifestação da solidariedade por parte da sociedade civil, através da constituição de Organizações Não Governamentais (ONGs); a sociologia, a ciência política, a filosofia, que contribuem para a conscientização, sobretudo, das elites; mas, sem dúvida, um caminho direto e popular, que prescinde de um nível maior de escolaridade, é a arte, que faz aflorar um sentimento de solidariedade e de busca do bem-estar coletivo.

Os excluídos constituem um dado da realidade que se oferece à reflexão e se prestam à abordagem crítica da arte. Por esta razão, antes de iniciar o exame dos romances que serão analisados, *Cidade de Deus* e *Meu nome não é Johnny*, consideramos interessante falar da tendência da literatura de retratar a realidade, do Realismo, como escola literária, e do Naturalismo, como visão cientificista daquele.

Guilherme Fiuza, autor de *Meu nome não é Johnny*, deixa claro para o leitor, na “Nota do Autor” apresentada como prólogo, que o seu objetivo é escrever não uma história verossímil, mas uma história verídica. Paulo Lins, em *Cidade de Deus*, não tem essa pretensão, apesar de afirmar, na nota final, que o romance se baseia em fatos reais. A leitura,

⁷ Em 2003, o Atlas da Exclusão Social no Brasil – vol. 2, organizado pelo economista Márcio Pochmann, assinalava que os excluídos eram, em 2003, 47,3% da população do país, de 170 milhões de habitantes. Os indicadores para formar o “índice da exclusão” são pobreza, homicídio, emprego, escolaridade, analfabetismo, desigualdade e juventude. Cf. <http://www.metodista.br/maiscidadania/reportagens/jornalismo-social-a-voz-aos-excluidos/>.

porém, de suas páginas nos remete a fatos verdadeiros que acompanhamos diariamente nos jornais, e é inegável que encontramos inúmeros vestígios de realidade ao longo da narração. A função referencial ocupa um lugar importante na obra, já que o autor retrata um espaço real e faz alusão a acontecimentos e momentos históricos da ocupação da favela / bairro carioca, situada em Jacarepaguá, Cidade de Deus. Ou seja, ambas as obras nos relembram um fato recorrente na literatura e nas artes em geral: retratar a realidade. Mas seria isso possível?

Desde a Antiguidade sempre houve o desejo de representar a realidade tal como ela é. No século XIX, esse desejo se transformou em uma escola literária conhecida como Realismo, com seus postulados e teorias, valorizando a descrição dos detalhes, a fidelidade à concretude dos fatos e o compromisso com a verdade, e preconizando uma escrita mais objetiva, impessoal, fiel à realidade, compatível com os métodos científicos que se multiplicaram, na segunda metade do século. O desenvolvimento técnico e científico influenciou alguns escritores como Zola na França e, seguindo o seu rastro, Aluisio Azevedo, no Brasil. Nesse sentido, o escritor adepto aos princípios da arte realista deveria trabalhar como um cientista, observando e analisando a vida cotidiana, a experiência humana, o homem comum, para retratar a rotina, as paixões e loucuras do ser humano. Além disso, passou-se a dar voz não apenas às personagens consagradas pelo *habitus* literário tradicional, ligadas às classes dominantes, mas, sobretudo, àquelas oriundas da periferia social (os proletários, funcionários subalternos, doentes, homossexuais, drogados, presidiários etc.) e urbana (os párias, mendigos, suburbanos, favelados, empregados da economia informal) e, por conseguinte, representantes de um mundo pré-capitalista ou à margem do capitalismo, facilmente identificados como “classes mais pobres”. Os socialmente desfavorecidos, quando anteriormente focalizados, quase sempre o foram, no entanto, de forma irônica. O Realismo mudou esse enfoque, dando um tratamento sério a esses tipos sociais.

A linguagem também pretendia se aproximar do registro popular, usada pelas massas. A realidade objetiva ganhou força e começou a ser descrita em detalhes e com fidelidade. Na maioria das vezes, ela ocupa um lugar importante, tipificando a personagem ou o ambiente. Se anteriormente o que contava eram as grandes articulações da narrativa, no Realismo, os detalhes e pormenores são valorizados. Ao tratar do tema, Roland Barthes (1982), considera-os um “luxo” da narração.

As descrições não têm mais caráter predicativo, mas grande importância do ponto de vista analítico e estrutural da narrativa. De acordo com Barthes, “tudo na narrativa é significante” (BARTHES, 1982, p.90), então se algo está sendo descrito é porque existe alguma importância, seja para caracterizar a personagem e/ou o ambiente, seja para uma

maior compreensão dos fatos. Durante muito tempo, a descrição teve uma função estética. No Realismo, a função estética da descrição permanece, porém ela existe também em função das imposições referenciais, ou seja, para refletir, com exatidão, a realidade.

Zola ultrapassou essas indicações, fundando, a partir do Realismo, a vertente literária conhecida como Naturalismo. Influenciado pelas inovações científicas e pelos métodos de pesquisa, o escritor francês propunha que o artista aprendesse com o pesquisador, valorizando a observação e a tomada de notas; que o escritor devia ultrapassar a função do artista e assemelhar-se ao papel do cientista, observando, analisando e colhendo dados sobre a vida cotidiana. A partir dessas notas e observações, o romancista vai escrever o seu romance sob uma ótica totalmente inédita. Cabe ao escritor sentir a realidade, “a natureza e representá-la tal como ela é” (ZOLA, 1995, p. 26). Segundo Zola, a arte não precisa de toques de delicadeza, mas de realidade. “As frases, os parágrafos, as páginas, o livro inteiro devem soar a verdade” (ZOLA, 1995, p. 28).

Mesmo se a tradição de representar o real foi contestada e posta em cheque por um grande número de críticos e teóricos, esse objetivo continuou sendo perseguido. O realismo acompanhou a psicologia, posteriormente, a psicanálise e, mais tarde, o jornalismo. O enfoque mudou, o tipo de narrador também, mas a tendência de retratar o real é sempre a mesma.

O Realismo encontrou muitos adeptos na Literatura Brasileira. Na verdade, a intenção de reproduzir a realidade já existia antes mesmo do advento do Realismo, e exerceu muita influência na formação da identidade nacional, com a escrita de romances indianistas e nacionalistas. Todavia, foi a partir dessa escola literária, com seus postulados e regras, que as cores realistas ganharam evidência. O seu ideário consistia em pintar o mundo de “cinza como o cotidiano do homem burguês, cinza como a repetição dos mecanismos do seu comportamento; cinza como a vida das cidades que já então se unificava em todo o Ocidente. É a moral cinzenta do fatalismo...” (BOSI, 1994, p.168).

Paralelamente ao Realismo, aproveitando a força e a crença no desenvolvimento científico, a estética naturalista ganhou força e conquistou alguns de nossos escritores, produzindo textos chocantes que não pretendiam esconder nada do leitor.

Nas palavras de Alfredo Bosi,

O Realismo se tingirá de naturalismo, no romance e no conto, sempre que fizer personagens e enredos submeterem-se ao destino cego das ‘leis naturais’ que a ciência da época julgava ter codificado (BOSI, 1994, p.168).

No Brasil, o Naturalismo encontrou um terreno fértil, mas o seu maior representante foi, sem dúvida, Aluísio Azevedo, que sofreu influência notória de Zola. O seu livro mais

conhecido, que é considerado o ícone do Naturalismo no Brasil, é *O Cortiço*, escrito em 1890.

A crítica literária brasileira acusa o Naturalismo de ter se restringido ao estudo de casos patológicos e isolados. Com exceção de *O Cortiço* e *Bom Crioulo* (1895), de Adolfo Caminha, os demais livros, na opinião de Lúcia Miguel Pereira, José Veríssimo e outros críticos, caíram em análises de tipos específicos. No entanto, apesar das severas críticas recebidas, os livros naturalistas agradaram o público brasileiro e foram bastante lidos.

Porém, não se pode afirmar que o Realismo tenha se restringido a esse período de tempo. Como já foi afirmado acima, o sonho de representar o real, de retratar a realidade continuou sendo perseguido por outros autores. Na introdução desse trabalho, já citamos exemplos de escritores que retrataram a figura dos excluídos e que foram, em maior ou menos grau, influenciados pelos postulados do Realismo.

Acompanhando a tendência da Europa, o Realismo encontra novas vertentes e explora novos caminhos, como a psicologia, desenvolvendo o monólogo interior, as análises psicológicas e os tons intimistas. No Brasil, uma grande representante dessa tendência foi Clarice Lispector.

Nos anos 70-80, os romances escritos em tom jornalístico ganharam força, gerando o aparecimento de romances baseados em histórias reais. Muitos queriam dar testemunho de sua própria experiência, e outros encontraram alguém para contá-la.

O desenvolvimento da psicanálise também gerou uma nova veste para o Realismo, através da autoficção e do romance performático, que ganham cada vez mais espaço na literatura. Nesse caso, o real e a ficcionalidade oscilam o tempo todo. O autor produz um texto descontínuo, inacabado, levando o leitor a acreditar que participa do processo de escrita. O nome do autor, do narrador e do personagem principal coincidem. Ao mesmo tempo em que vivências do narrador são relatadas, o autor cria outros episódios, mesclando realidade e ficção. No Brasil, João Gilberto Noll, Silviano Santiago, Marcelo Mirisola e Santiago Nazarian são alguns representantes desse tipo de Realismo.

Devido às nossas condições sócio-econômicas, a representação da realidade parece ser um imperativo para os nossos escritores. De fato, inúmeras obras que tratam da pobreza, da violência, do tráfico de drogas e da exclusão social podem ser encontradas no mercado editorial brasileiro e seduzem cada vez mais o público. Nos últimos anos, os romances escritos por jornalistas, baseados em fatos reais, intensificaram-se. Muitas dessas narrativas foram, inclusive, adaptadas para o cinema.

De acordo com alguns críticos, entre eles Antônio Cândido (citado por Ana Chiara) e Ana Cristina Chiara (2004), o fenômeno acima descrito pode decorrer da conjuntura sócio-econômica que, praticamente, obriga o escritor a escrever sobre a pobreza, a violência, a desigualdade social. A estética naturalista exerce, então, uma força inexorável, que acaba se impondo ao artista.

Ana Cristina Chiara, citando Zola, diz que “a representação literária passa a ser um compromisso social imposto ao artista, uma forma de responsabilidade lingüística da prosa de ficção reclamada pela realidade” (CHIARA, 2004, p.28).

Mas o empuxo da realidade vai mais longe. Ao dar um caráter literário à pobreza, à sujeira, à violência, à ilegalidade e ao crime, a prosa naturalista produz “narrativas aberrantes” (CHIARA, 2004, p.24). Os textos descrevem cenas brutais, nojentas, asquerosas. Relações sexuais são descritas minuciosamente, sem nenhuma conotação sensual; a morte raramente é natural: registra requintes de violência, ou se dedica a provocar choque; a vida cotidiana parece convertida a espetáculo escabroso.

O caráter estético da literatura perde força, dando lugar ao seu aspecto político e social. O escritor sente-se na obrigação de denunciar a realidade que o cerca e, para isso, faz uso do artifício literário, mesclando técnicas narrativas, jornalísticas e cinematográficas.

É o que sucede nos romances que passamos a focalizar.

1.1. *Cidade de Deus*

Cidade de Deus foi escrito por Paulo Lins, um ex-morador do bairro / favela de mesmo nome, que nunca participou da criminalidade, mas que a ela assistiu da janela de sua casa.

Os fatos são baseados em suas lembranças, em artigos de jornal e, principalmente, no material coletado (seguindo os métodos preconizados por Zola) em ocasião de uma pesquisa realizada durante os oito anos em que Paulo Lins trabalhou como assessor de pesquisas antropológicas sobre a criminalidade e as classes populares do Rio de Janeiro⁸.

O romance retrata a construção e o crescimento desordenado do conjunto habitacional, que acabou se transformando em um celeiro de bandidagem, que avançou para o tráfico de drogas, atingindo, nos anos 1980-90, um alto grau de violência.

⁸ Nas notas finais do livro, Paulo Lins afirma que “parte do material utilizado foi extraído das entrevistas feitas para o projeto “Crime e Criminalidade nas classes populares”, da antropóloga Alba Zalaur, e de artigos nos jornais *O Globo*, *Jornal do Brasil* e *O Dia*”.

Ironicamente, o nome desse projeto habitacional retira seu nome e se inspira na concepção de Santo Agostinho sobre o mundo regido pela glória divina. *Cidade de Deus*⁹ representa um monumento da antiguidade cristã e a obra-prima de Santo Agostinho, que discute a questão da metafísica original do cristianismo. O texto utópico, entre filosófico e ficcional, aborda as diversas fases do Povo de Deus, culminando com a vinda de Cristo. Com esse fato, já inicia a instauração da cidade eterna que, no entanto, só poderá se realizar completa e definitivamente depois da morte, quando todos poderão se regozijar na Cidade Eterna.

Um grande e oculto efeito da narrativa parte já deste título, que, na capa do livro de Paulo Lins, realiza mais que uma antítese – o diálogo paradoxal – com o antecessor literário: título conotativo, em Agostinho, e totalmente denotativo, em Lins; projeto teologal lá, projeto urbanístico e inumano aqui; literatura metafísica, no passado, literatura realista, no presente; liberdade e esperança no primeiro, vício, crime e guerra no segundo.

Ao escrever o romance, Paulo Lins sabia que não era suficiente reescrever a realidade, porque esse seria o trabalho de um jornalista, ao produzir uma reportagem ou um documentário. O desafio a que ele se propôs seria transformar a realidade em literatura; dar vida literária e dimensão poética a uma realidade constituída por fatos. *Mutatis mutandis*, esse foi o mote de Agostinho, o bispo de Hipona, ao projetar a realidade teologal em uma obra literária. Assim como o foi a mimesis que originou o projeto urbanístico-residencial assinado por Giuseppe Badolato, em 1963, vencedor de um concurso público para jovens arquitetos para a “cidade de direitos” urbanos que nunca existiu de fato¹⁰.

Da obra de Lins nasceu o filme de Meirelles, e desta linhagem de tão díspares Cidades de Deus não cessam de surgir trabalhos críticos.

Na opinião de Robert Schwarz, o objetivo foi alcançado, e o seu sucesso o atesta. O crítico observou a capacidade do autor de transpor para a literatura uma situação social deteriorada, aliando em sua narrativa a agilidade da ação cinematográfica e o lirismo da poesia: “O interesse explosivo do assunto, o tamanho da empresa, a sua dificuldade, o ponto de vista interno e diferente, tudo contribui para a aventura artística fora do comum” (SCHWARZ, 1999, p. 163).

Em sua dissertação, intitulada “A Barbárie como arte: tendências da literatura e do cinema brasileiro contemporâneo”, Raphael Martins faz um estudo detalhado da obra,

⁹ <http://pt.shvoong.com/books/classic-literature/1873643-cidade-deus-santo-agostinho/>

resumindo-a brilhantemente no terceiro capítulo de seu longo trabalho (MARTINS, 2005, p. 58-71). Nesse caso, não se faz necessário resumi-la novamente, inclusive por se tratar de uma obra bastante longa e complexa.

1.1.1. Marcas de um discurso realista e vestígios de Naturalismo

Philippe Hamon, no texto “Um discurso determinado”, pergunta se é possível dar um estatuto poético à função referencial e se possível falar de um discurso ao mesmo tempo poético e realista, ou seja, “como é que a literatura nos faz acreditar que copia a realidade” (HAMON, 1984, p.143). Ele reconhece que os autores podem fazer uso de alguns recursos para produzir no leitor o efeito de realidade. Veremos agora alguns desses recursos e como eles são visualizáveis no romance *Cidade de Deus*.

Em primeiro lugar, o escritor privilegia a linguagem referencial, evitando metáforas que podem provocar ambigüidade. Os objetos representam exatamente o que está sendo denominado. Os ambientes ocupam um lugar importante na narrativa, e as descrições procuram ser as mais fiéis possíveis. As descrições, aliás, ocupam lugar de relevo na obra realista, e seguem o modo particular de descrever o naturalismo.

Zola atribuía um valor importante à descrição, sobretudo porque ele acreditava que o homem era produto do meio em que vivia, logo, para conhecer e entender melhor esse homem, nada mais pertinente do que descrever o ambiente que o cercava.

Isso significa dizer que já não descrevemos por descrever, por um capricho e um prazer de retóricos. Achamos que o homem não pode ser separado de seu meio, que ele é completado por sua roupa, por sua casa, por sua cidade, por sua província; e, dessa forma, não notaremos um único fenômeno de seu cérebro ou de seu coração sem procurar as causas ou a conseqüência no meio. Daí o que se chama nossas eternas descrições (ZOLA, 1995, p.43).

Em *Cidade de Deus*, muitas são as descrições das ruas, das vielas, dos becos e dos hábitos dos personagens e da vida cotidiana. A ocupação do bairro/cidade é narrada desde o princípio, assim como o rio que corta o bairro.

Em diagonal, os braços do rio, desprendidos lá pela Taquara, cortavam o campo: o direito, ao meio; o esquerdo, que hoje separa Os Apês das casas e sobre o qual está a ponte por onde escoo o tráfego da principal rua do bairro, na parte de baixo. E, como o bom braço ao rio volta, o rio, totalmente abraçado, ia ziguezagueando água, esse forasteiro que viaja parado, levando íris soltas em seu leito, deixando o coração bater em pedras, doando mililitros para os corpos que o ousaram, para as bocas que morderam seu dorso (LINS, 2007, p. 14).

As tensões que ali continuamente se desenvolvem também são surpreendidas por elementos do espaço, habilmente apresentados através de figuras de linguagem que sugerem a

¹⁰ Em entrevista, Badolato explica que, ainda em obras, o projeto foi invadido pelos desabrigados das grandes enchentes

atmosfera da cena descrita. No fragmento abaixo, quase se sente o clima de ansiedade, nas frases curtas, na seleção verbal (espreitar, abortar), nas figuras de linguagem (metonímia, metáfora, eufemismo, personificação) adotadas:

Cidade de Deus estava sinistra, ruas vazias, não tinha pipa nem sol no céu. A feira acabou antes da hora. O dia corria lento. As esquinas espreitavam. (...)

A segunda-feira nasceu lesada. Os dias de chuva parecem prematuros, quando não abortados. O frio trazia consigo os encantos da preguiça. Era prazeroso ficar entocado (LINS, 2007, p. 153).

É interessante notar que poucos personagens são descritos fisicamente. Nós imaginamos como são mais em função das suas origens, do meio em que vivem e das ações que praticam. Por outro lado, os roubos, os assassinatos e os estupros são descritos minuciosamente.

A descrição física ocorre principalmente quando é importante para o andamento dos fatos, como foi o caso da loira, a namorada de Zé Bonito. Não sabemos o seu nome, mas conhecemos os seus atributos físicos: “A loura de olhos verdes, bunda redonda, seios pequenos, cabelos compridos e rosto bonito...” (LINS, 2007, p.337).

Quando são descritos, é apenas o físico que aparece. Pouco conhecemos do interior dos personagens. O íntimo de Zé Miúdo é muito pouco revelado, todavia, conhecemos seu riso (“Miúdo riu sua risada fina, estridente e rápida”) (idem, p. 210), seu olhar, sua falta de piedade, suas ações e sua feiúra: “Era a vingança por ser feio, baixinho e socado” (idem, p.338).

A figura literária que ganha força, na narrativa, é a metonímia. Quando o autor usa a palavra “pipa”, o leitor compreende que o ambiente que está sendo descrito é aquele em que o lazer não é o tênis, nem o vídeo game, mas a pipa, ou seja, um lazer barato, ainda praticado pelas classes mais baixas. Isso está implícito no discurso. Em nenhum momento, o autor diz diretamente que vai focalizar classes periféricas, o que é tampoco necessário, porque, o título, que também não tem sentido metafórico, e as primeiras descrições já induzem o leitor a tal conhecimento.

A enumeração de objetos também contribui para criar o efeito de real. Ao descrever o início da ocupação do bairro, o autor enumera uma centena de objetos trazidos por seus moradores, todos eles muito bem selecionados para insinuar a origem e a pobreza de seus habitantes. É interessante notar que, além dos objetos, representados por substantivos

concretos, também são citados substantivos abstratos, como raiva, morte, traição, sangue, que também fazem parte da vida cotidiana dessa camada da sociedade.

Os novos moradores levaram lixos, latas, cães vira-latas, exus e pombarigas em guias intocáveis, dias para se ir à luta, soco antigo para ser descontado, resto 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 do bicho, fome, traição, mortes, (...). levaram também as pipas, lombo para polícia bater, moedas para jogar porrinha e força para tentar viver. Transportaram também o amor para dignificar a morte e fazer calar as horas mudas. (LINS, 2007, p.15/16).

Para dar maior veracidade aos fatos narrados, acontecimentos históricos, que podem ser facilmente comprovados através de documentos, também são citados, como é o caso da enchente de 1966, em que muitos favelados que perderam suas casas ficaram alguns dias dormindo no Estádio do Maracanã.

Por dia, durante uma semana, chegavam de trinta a cinqüenta mudanças, do pessoal que trazia no rosto as marcas das enchentes. Estiveram alojados no estádio de futebol Mário Filho e vinham em caminhões estaduais cantando: Cidade maravilhosa / cheia de encantos mil... (LINS, 2007, p.16).

Os fatos são narrados com imparcialidade, e o narrador não se faz presente para que “a matéria narrada assuma o primeiro plano da narrativa e simule narrar-se sozinha, apagando o lugar da enunciação”. (CHIARA, 2004, p. 32). De fato, em *Cidade de Deus*, em nenhum momento da narrativa encontra-se a presença do narrador, que nada mais faz do que emprestar a sua mão para escrever acontecimentos que foram observados.

É importante, porém, observar que, apesar de essa ser uma técnica realista, não existe neutralidade absoluta do narrador. Mesmo que diretamente ele não esteja presente, é possível entrever vestígios de suas marcas disseminadas ao longo da obra, que não passam despercebidas para um leitor atento.

As repetições no romance chegam a ser entediantes. Inúmeros personagens são mortos de forma parecida pelos bandidos ou pela polícia, e essas mortes são descritas em detalhes. No entanto, essas repetições não são desprovidas de sentido. Elas pretendem mostrar que a violência não é esporádica, ela faz parte do cotidiano de inúmeros bairros / favelas cariocas e brasileiras, como uma das formas de produzir o efeito de real no leitor.

Esse cotidiano violento é descrito de forma fria, simples e direta, sem subterfúgios. A sua leitura provoca desconforto, incômodo, repulsa. O leitor e seus limites são testados o tempo todo. Tudo isso é feito num tom de seriedade, com a predominância da linguagem denotativa, sem nenhuma conotação pejorativa, apesar das cenas chocantes que estão sendo descritas. O leitor se sente como um “voyeur” ou um espião invisível, caminhando pelas ruas, vielas e becos da Cidade de Deus, mas não pode se chocar com o que está sendo narrado. Caso contrário, deve interromper a narrativa porque nada é leve, como nos trechos abaixo. O

primeiro relata o ódio de um marido que descobriu que o filho não era seu; o segundo, o assassinato dos agressores de Pardalzinho, cometido por Zé Miúdo:

Cortava o braço devagar, aquela porrinha branca tinha de sentir muita dor. Teve a idéia de não se utilizar mais do martelo, a criança sofreria mais se cortasse a parte mais dura vagarosamente. O som da faca decepando o osso era uma melodia suave em seus ouvidos. O bebê estrebuchava com aquela morte lenta. As duas pernas forma cortadas com um pouco mais de trabalho e coma ajuda do martelo. O assassino levou a faca um braço acima da cabeça para descê-la e dividir aquele coração indefeso (LINS: 2007, p. 74).

O primeiro dos três deitou-se debaixo de porradas e tiros. Diversos tiros explodiram sua cabeça. Miúdo empurrou com os pés o corpo, que ainda estrebuchou dentro do rio. O primeiro assassinato emudeceu os outros dois prisioneiros da quadrilha de Miúdo. O homem que esfaqueou Pardalzinho desfaleceu antes de levar tiro por todo o corpo. Foi empurrado para dentro do rio também estrebuchando. Subitamente, o último pulou dentro do rio, ficou embaixo d'água procurando se agarrar em alguma coisa. Quando voltou à tona para buscar ar recebeu um tiro de pistola de Miúdo na parte esquerda do crânio (LINS: 2007, p.211).

O nome das personagens foi escolhido com cuidado. Nos morros, os bandidos têm apelidos e dispensam sobrenome. Inferninho, Tutuca, Martelo, Zé Miúdo, Pardalzinho, Botucatu, Sandro Cenoura, Zé Bonito são nomes que nos levam a crer que estamos lidando com personagens reais, que de fato existiram.

A sujeira e o nojo também são explorados por Paulo Lins. Ainda que a Cidade de Deus ficcional seja fiel ao conjunto habitacional de Jacarepaguá/Rio de Janeiro, o seu modelo são as favelas, lugares sujos, sem sistema de esgoto; as casas são coladas uma nas outras, as pessoas não têm privacidade e já estão acostumadas a compartilhar tudo com seus vizinhos, até suas ações mais íntimas. O que poderia causar repulsa numa pessoa que vive num ambiente mais limpo não causa estranheza em moradores de favela. Isso se reflete nas conversas e ações de seus habitantes, que são relatadas na narrativa.

- Quando a mulher começa a chatear assim, o negócio é peidar, peidar, peidar o dia todo para ela.
 - Como? – perguntou o marido;
 - Compra dois quilos de rabada, dois de batata, agrião, manda a bruta fazer e vem pra tendinha encher a cara. Depois chega em casa, come aquela porra toda com pimenta-malagueta que tu peida sentado, peida em pé, de cócoras, de joelho, acordado e dormindo.
 (...)
 O marido reclamão comeu cinco pedaços de torresmo, bebeu mais três doses de traçado, uma cerveja para lavar o estômago e caminhou cambaleante para casa. Abriu o portão com certa dificuldade, a vontade de urinar era sincera, apertou o passo para o banheiro, mas a urina desceu calça abaixo molhando o tapete da sala. Tomou banho sem tirar a roupa, estranhando a esposa quieta na cozinha. Pensou em falar alguma coisa, preferiu não puxar conversa para não desencadear uma briga, arrancou e entulhou a roupa suja e encharcada sob a pia do banheiro deitou-se, depois de vestir uma cueca. Em poucos minutos roncava alto. A mulher arrastou-o para a cozinha e despejou água fervendo sobre sua cabeça (LINS: 2007, p.270/271).

Embora o Realismo tenha como propósito o uso de uma linguagem mais próxima da realidade, isso não foi alcançado pelos realistas, e só no século XX foi explorada a dimensão de registro social da linguagem como fator determinante para a versossimilitude ficcional. Em *Cidade de Deus* isso realmente se verifica. A linguagem oscila entre culta e popular,

tornando-se até chula em alguns trechos, para refletir exatamente o falar do povo. Porém, em muitos momentos, por determinação da trama, para marcar o retorno à voz externa que conduz o relato, para evidenciar as múltiplas vozes discursivas, para afogar a teatralidade/tensão (próprias do dramático) e possibilitar o ato reflexivo/apresentação (próprios do narrativo), as regras da norma padrão são respeitadas.

No Naturalismo, o corpo e suas funções são levados às últimas conseqüências, priorizando os aspectos fisiológicos e sexuais. As relações sexuais são descritas de forma fria, literal, nos mínimos detalhes. Em “Leituras Malvadas”, tese de doutorado de Ana Cristina Chiara (1996), menciona-se que as descrições pornográficas são tão reais “que atenuam o conteúdo obsceno da representação”.

O amor carnal e a necessidade de realizar os desejos fisiológicos prevalece sobre as cenas idílicas, bucólicas, fantasiosas, tão exploradas pelo Romantismo.

De fato, podemos ler inúmeras descrições detalhadas de cenas de sexo e de estupro em *Cidade de Deus*, como é o caso do estupro da loura que era namorada de Bonito.

(...) O bandido mandou a mulher se deitar, abriu suas pernas e tentou a penetração. Nesse momento, a mulher deu-lhe um tapa no rosto. Levou, em seguida, várias bofetadas por isso. Miúdo levantou-se, cuspiu na cabeça do pênis, porque a vagina da loura não se lubrificava de jeito nenhum. Puxou-a pelo braço, mandou que ela se apoiasse no muro de costas para ele, levantou sua perna esquerda e agora, sim, com dificuldade, fez a penetração, por trás, devagarinho. (...)
 (...) Cansado daquela posição, o estuprador fez a loura deitar-se no chão, deitou-se por cima dela e meteu com vontade, parava os movimentos para não gozar, chupou-lhe os seios violentamente, sugou-lhe os lábios, e mandou que ela ficasse de quatro. (...) (LINS: 2007, p. 338).

Em uma ou outra encontramos um pouco de sensualidade, como, por exemplo, quando Inferninho conhece Berenice e tenta seduzi-la. Os aspectos corporais de Berenice acentuados correspondem aos padrões do Naturalismo, que evidenciava, sobretudo, as partes mais sensuais do corpo.

(...) Assim que saiu do banheiro deu uma olhada nas pernas daquela mulher desconhecida. Berenice, no primeiro momento, ficou escabreada com o assédio de olhos do malandro. Com o passar dos minutos, cruzou e descruzou as pernas o máximo que pôde.
 (...)
 Mesmo preocupado, admirava o corpo de Berenice: os lábios carnudos de batom, uma bermuda justa e curta dando forma àquela bunda acentuada, os seios pontiagudos que davam água na boca, as pernas roliças, os olhos grandes e aquele jeito manso de falar... Ficou de pau duro (LINS: 2007, p. 49/50).

Apesar de a função referencial estar muito presente na obra, em muitos momentos prevalece a função poética, revelando a maestria do seu autor. Muitos recursos estéticos são utilizados, até mesmo nos quadros de impiedade e violência. O narrador conhece a força da palavra e a sedução que ela pode exercer; enquanto em alguns trechos faz uso da linguagem científica e do sentido denotativo das palavras, em outros, ele explora a linguagem conotativa (“A notícia corria como bala perdida pela Cidade de Deus”, idem, p. 99), a polissemia (“Deu-

se um corte na manhã, oriundo de uma oração de verbo intransitivo e sujeito morto”, idem, p. 98), o paradoxo (“Seu choro era uma oração sem sujeito e sem um Deus para ouvir”, idem, p. 74), as dissonâncias e até mesmo a desconstrução do signo. Oxímoros (“Wilson Diabo tinha sido morto no campinho da Porta do Céu”, idem, p. 146) e personificações (“A noite se fez a dona do pedaço”, idem, p. 53) também são empregados para retratar o terror dos fatos.

O narrador de *Cidade de Deus* parece ter consciência do duplo papel da palavra, por um lado limitada, por não poder representar integralmente o mundo, mas, por outro, avassaladora, poderosa, tão destrutiva quanto a história que ela ajuda a contar.

Logo no início do romance, é possível ler uma prece do narrador à “Poesia, sua Tia”, para que seja iluminado. A dissimulada paródia ao ato dos aedos antigos, ancestrais distantes e esquecidos das narrativas gloriosas e de épicos exemplares, em suas invocações às musas, é concluída com as seguintes palavras:

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: 2007, p.21).

1.1.2. Títeres de *Cidade de Deus*

Os personagens da obra são inúmeros¹¹. Na dinâmica do relato, eles aparecem, alguns reaparecem, outros somem completamente. Muitos existem apenas para exemplificar um fato ou uma situação, em geral, violenta e desesperançosa. Seria uma tarefa muito árdua e sem objetivo claro elencar todos os personagens. Procuraremos, no entanto, analisar aqueles que são mais importantes para a narrativa.

O romance é dividido em três partes. O personagem que atravessa toda a narrativa é Busca-Pé¹², que embora não seja o centro da narrativa, aparece desde o primeiro momento e faz algumas outras aparições rápidas. Ele fuma maconha, mas não é bandido e representa um dos poucos personagens que transmitem esperança. Frequenta o grupo dos cocotas, representado por Thiago, Marisol, Adriana, Álvaro e Patrícia Katanazka, Daniel, Rodriguinho, entre outros. Busca-Pé estuda, trabalha e quer ganhar a vida honestamente. Faz de tudo um pouco: vende sorvete, trabalha em supermercado e até tenta montar um negócio

¹¹ Na 1ª edição, alguns personagens tinham outros nomes. Como era o nome verdadeiro de alguns moradores de Cidade de Deus, Paulo Lins sofreu alguns processos por parte dessas pessoas, logo fez uma 2ª edição, mudando o nome da maioria dos personagens. O filme, no entanto, adotou os nomes da 1ª edição. Nesse trabalho, elegemos os nomes dos personagens da 2ª edição.

¹² No filme de Fernando Meirelles, ele é o narrador.

com um amigo, Álvaro Katanazaka, mas não deu certo, porque o amigo vendeu muito fiado e assim, faliu. Quando precisou de dinheiro, tentou assaltar, sem sucesso, porque conversava com suas vítimas e se compadecia delas. Conhece um pouco de literatura e gosta de MPB. O seu sonho é tornar-se fotógrafo e, finalmente, depois de muito esforço, consegue o realizar o seu desejo, tornando-se membro do Conselho de Moradores de Cidade de Deus.

Outro personagem que atravessa as três partes da obra é Inho/Zé Miúdo. Nascido e crescido na favela Macedo Sobrinho, chegou adolescente à Cidade de Deus, onde se aproximou logo dos criminosos, visto que já havia iniciado na vida de bandido. Era uma pessoa marcada pela orfandade (o pai morrera afogado quando ele tinha quatro anos de idade), pelo abandono da mãe, pela miséria e pela violência, e já admirava grandes bandidos, como o Grande, seu ídolo, que dominava a favela de onde provinha. Aliás, foi a partir da morte de Grande que ele resolveu mudar de nome, autodenominando-se Miúdo, porque dizia que a sua boca de fumo não era grande como a de Grande, era miúda, e, principalmente, para despistar a polícia. Tornou-se uma homenagem ao herói, pelo nome que marcava a pequenez dos que lhe reconheciam a grandeza.

Ao chegar à Cidade de Deus, Inho/Miúdo logo se aproximou de Inferninho e seus colegas de bandidagem, Martelo e Tutuca. Na primeira parte da obra, não ocupa um lugar de destaque, já que ainda é um garoto novo, iniciando-se na vida criminal. No entanto, no final da primeira parte, ele vai ganhando força e aparecendo sempre mais. Falaremos dele um pouco adiante, porque ele vai se tornar um personagem central no desenrolar da narrativa.

A primeira parte do livro intitula-se ‘A História de Inferninho’, que nasceu na favela de São Carlos. A sua descrição se inicia registrando o valor econômico que se colava à figura materna: “Sua mãe não marcava touca com dinheiro, aquela ali era esperta mesmo. Gostava de sua mãe, mesmo se ela fosse uma piranha, fofqueira e palavruda” (LINS: 2007, p.45). Além da associação positiva entre dinheiro e esperteza, referendada pela mãe, havia o histórico desestimulador de incorrer no previsível destino dos pobres:

Depois que a avó morreu, Inferninho resolveu que não andaria mais duro. Trabalhar que nem escravo, jamais; sem essa de ficar comendo de marmitta, ficar recebendo ordens dos branquelos, ficar sempre com o serviço pesado sem chance de subir na vida, acordar cedo para pegar no batente e ganhar merreca. Na verdade, a morte da avó serviu só de atenuante para seguir o caminho, no qual seus pés já haviam dado os primeiros passos, porque, mesmo se a avó não morresse assassinada, seguiria o caminho que para ele significava não se submeter à escravidão (LINS: 2007, p. 46).

Um dos seus irmãos, Ari, era homossexual, o que lhe dava um grande desgosto. Não queria que os outros descobrissem o fato, por isso, mantinha-se longe do irmão e encontrava-se com ele escondido, quando aquele o procurava para lhe pedir dinheiro para a mãe. Após a morte de Miúdo, Ari passa a viver livremente na favela e muda o seu nome para Ana Rubro

Negro. A realidade homossexual nos é apresentada através desse personagem. No trabalho de rua, Ana Rubro Negra conhece Doutor Guimarães. Apesar de ser casado e ter filhos, esse se apaixona loucamente por Ana, e acaba abandonando a esposa e os filhos para viver com ela.

Os principais colegas de bandidagem de Inferninho eram Tutuca e Martelo. Os dois integram uma parceria que determina o caráter simbólico da dupla (um representando a contraparte do outro). Martelo era casado com Cleide, que sempre pedia ao marido para se afastar desse mundo. Depois de muitos crimes cometidos, escutou a pregação dos membros da Igreja Batista, e Martelo se converteu, mudando o seu ser e seu semblante. Cleide acompanhou e apoiou o marido.

Tutuca, além de todos os crimes cometidos, resolveu que faria um pacto com o diabo, no qual ele era obrigado a cometer ao menos um crime por semana. Além das mortes, estuprava as mulheres que desejava. Para ele, mulher era igual a cachorro: tinha que ser bonita e gostosa, só servia para isso. Encantou-se por uma mulher casada, invadiu-lhe a casa, prendeu seu marido e abusou da mulher diante dele. Decidiu voltar àquela casa para repetir o ato, porém, dessa vez, o marido, que estava irado, preparou uma vingança e matou-o a facadas, sem compaixão.

Martelo e Tutuca sintetizam o bem e o mal potencializados nos tipos que se destacam, dentre a população da Cidade de Deus. Nos episódios que protagonizam, fica evidenciado o modo extremo de vivenciar a felicidade e a desgraça, naquela comunidade, como se não existisse um meio termo, a possibilidade de parâmetros de medianidade, de equilíbrio, de estabilidade. Na Cidade de Deus é tudo ou nada, é a santidade ou a maldição, a tipificação ou a inexistência.

É interessante observar a importância do enterro na cultura desse bairro. Quanto mais querida é a pessoa, maior o número de pessoas que comparecem ao seu enterro. No caso de Tutuca, a única que compareceu foi Lúcia Maracanã, mulher de vida fácil, que circula muito bem entre os bandidos.

Um dia, Inferninho decidiu que gostaria de ter uma mulher, com quem se casaria e teria filhos. Ele conheceu Berenice, por quem se apaixonou e passaram a morar juntos. Berenice nascera na Favela Praia do Pinto e vivia de pequenos furtos. Na terceira parte do livro, descobrimos que ela teve um filho de Inferninho, que também acabou entrando para o mundo do crime.

Os maiores inimigos de Inferninho são os policiais Cabeça de Nós Todo e Belzebu, que são muito parecidos com os bandidos, entretanto, podem andar armados livremente,

porque atuam em nome da lei. No entanto, suas origens são muito parecidas e seus ódios semelhantes.

Cabeça de Nós Todo tem uma história tão trágica quanto a de qualquer bandido. O pai, que morreu cedo, batia na mãe. O padrasto também batia, e o obrigou a abandonar a escola para trabalhar para sustentá-los. Até lixo na rua ele catou para poder comer. A mulher o traiu, e o filho morreu de tuberculose. Quando ele estava de serviço, os bandidos evitavam sair de casa, porque conheciam a sua impiedade. Matou muita gente, por isso tinha muitos inimigos. O seu maior desejo era matar Inferninho, que por sua vez também queria eliminá-lo. A guerra entre os dois traz consequências maléficas para os habitantes do conjunto: uma criança é morta por uma bala perdida e um rapaz quebrou a perna num bueiro sem tampa quando fugia dos tiros. Durante uma investida na favela, o policial foi morto por um dos seus inimigos. A sua morte foi comemorada em todo o conjunto habitacional.

Entretanto, a busca a Inferninho continuava, dessa vez comandada por Belzebu, que era um detetive muito temido pelos bandidos e demais moradores de Cidade de Deus. O seu sonho era tornar-se chefe de polícia, mas, para isso, seria preciso comprar o diploma de advogado. Mais tarde, descobrimos que Belzebu foi afastado da polícia porque enforcou um preso na cadeia. Entretanto, antes disso, o detetive consegue render e matar Inferninho. Esse episódio, que será estudado em detalhes no terceiro capítulo dessa dissertação, encerra a primeira parte do livro.

Os dois policiais confirmam o jogo de duplas que dá “volume” ao sistema narrativo da obra: diversos episódios se constituem por reduplicação inversa ou antitética, tendo em vista os paralelismos entre situações e personagens que se encontram nesses episódios.

A segunda parte denomina-se ‘A História de Pardalzinho’, que é o melhor amigo de Zé Miúdo (antigo Inho). Na verdade, Pardalzinho é um personagem de relevo nessa parte, mas a figura central é Miúdo, que, como já se disse, no final da primeira parte, já vinha ocupando lugar de destaque nos acontecimentos.

Pardalzinho é um bandido com o coração um pouco amolecido. Apesar de matar e de roubar, ele prefere resolver os problemas com uma conversa, evitando assassinatos. Ao poupar um companheiro da morte, acabou sendo esfaqueado. Miúdo matou, sem piedade nem compaixão, os agressores de seu amigo.

Enquanto estava hospitalizado, Miúdo sofreu e sentiu muito a sua falta, mas lhe enviou dinheiro e forneceu tudo de que precisava.

Nesse momento, através dos pensamentos de Zé Miúdo, descobrimos o quanto ele gosta e confia em Pardalzinho.

Pardalzinho? Como estaria? Será que voltaria com aquele sorriso permanente, cantando, sempre cantando aquelas musiquinhas engraçadas, aqueles sambas-enredos antigos, andando apressadamente ao seu lado e dando-lhe aquela confiança que ele sabia dar? Sim, Pardalzinho era o único que ele tinha como amigo, o único que merecia sua confiança, mesmo não sabendo explicar para si mesmo o porquê de tanta amizade, tanto carinho por ele (FIUZA: 2007, p. 226).

Outras pessoas também foram poupadas de morte, devido à interferência de Pardalzinho. Foi o caso de Sandro Cenoura, grande inimigo de Zé Miúdo. Como ele dominava uma boca de fumo num lugar muito bem localizado, porque era perto da Estrada do Gabinal, Miúdo queria matá-lo, para roubar-lhe a boca. Ocorre que, tendo convivido juntos durante a infância, Pardalzinho procurava defender Sandro Cenoura da morte. Apesar de todos os argumentos de Miúdo, Pardalzinho convenceu-o a deixar o Cenoura viver.

Assim como acumula inimigos, Miúdo ganha também aliados, como é o caso de Cabelo Calmo, que foi preso algumas vezes. A sua prisão será analisada no segundo capítulo dessa dissertação. Participa da luta de Zé Miúdo contra seus inimigos, mas, ao mesmo tempo, não confia completamente no colega. Depois de cumprir algumas penas, apaixonou-se por sua professora, que o encoraja a largar a vida de bandido e a se entregar para a polícia. No dia seguinte à prisão por ter se entregado, foi morto pelos colegas de cela.

Depois que Pardalzinho se recupera das facadas que recebera, sai do hospital, é recebido com festa por Miúdo e volta para a vida de bandidagem. Em seguida, resolve se casar com a sua namorada, Mosca.

À noite, Pardalzinho avisou a Miúdo, em boca miúda, que tinha resolvido se casar. Fazia muito tempo que vinha saindo com Mosca e já se convencera que ela era a mulher para ser a mãe de seus filhos. Era carinhosa, compreensiva, tinha parado de roubar, de fumar maconha nas esquinas que nem homem, sabia fazer comidinha gostosa, arrumar casa como ninguém, sua família gostava dela e tudo mais. (LINS: 2007, p. 266)

Entretanto, Pardalzinho aproxima-se dos cocotas, até se tornarem amigos inseparáveis. Mesmo sendo negro, baixinho e gordinho, ele quer se vestir como esse grupo e, para isso, compra roupas de grife e começa a freqüentar a praia e o cinema na Barra e na Zona Sul. Pardalzinho acabou aproximando os cocotas do grupo de bandidos de Zé Miúdo.

Um dia, enquanto passava de Caloi 10 pelo conjunto habitacional, um pouco distraído, acabou sendo preso pelos policiais Lincoln e Montsrinho. Na prisão, Pardalzinho vive um momento de arrependimento, tem medo, reza e chora. “Arrependeu-se amargamente de ser bandido, iria regenerar-se” (idem, p. 305). Porém esse arrependimento só durou enquanto estava preso. Assim que foi solto, juntou-se a Miúdo.

Depois que voltou da prisão, Mosca engravidou, mas, apesar da resistência de Pardalzinho, decidiu abortar o bebê. Foi à casa de uma amiga, fez o aborto, porém, morreu de hemorragia.

Zé Miúdo vinha travando uma guerra contra outro inimigo, Botucatu, que também queria eliminá-lo. Miúdo teve a oportunidade de matá-lo, todavia, mais uma vez, Pardalzinho o convenceu a deixá-lo viver. Botucatu, no entanto, continuava atrás de Miúdo. Numa dessa perseguições, Botucatu teve a chance de acertar em Miúdo, mas no momento exato do tiro, Pardalzinho entrou na frente dele e acabou morrendo no seu lugar. Muita gente compareceu ao enterro de Pardalzinho, que foi marcado por muita música, bebida, reza e paquera. “E uma lua redonda, claríssima, encantou ainda mais o eterno mistério que a noite sempre traz, e o enterro foi o maior que já se viu” (idem, p. 325).

A morte de Pardalzinho encerra o segundo capítulo. O terceiro, que se intitula ‘A História de Zé Miúdo’, segue contando as guerras de quadrilha, sobretudo a batalha entre o grupo de Miúdo e de Sandro Cenoura, que ganham novos aliados. Miúdo continuou vingando a morte de Pardalzinho e sempre que podia matava alguém para desforrar a morte do amigo. Aliás, depois da morte do companheiro, ficou ainda mais violento.

Paradoxalmente, Miúdo tinha vontade de encontrar uma linda mulher para se casar.

Depois de muita briga, xingamentos e ameaças, Miúdo perdeu a namorada. Os pais da moça acabaram vencendo. Arrumaram um jeito de alugar uma casa em um bairro distante para salvaguardar o destino daquela por quem Miúdo desenrolara a maior paixão da sua vida. Fora a única mulher honesta que se aproximara dele por vontade própria, as outras eram aquelas vadias da noite que só namoravam bandidos (LINS: 2007, p. 335/336).

Depois disso, continuou atrás das moças bonitas da favela e encantou-se por uma “loura, de olhos verdes, seios pequenos, cabelos compridos e rosto bonito” (idem, p. 336/337). Todavia ela nunca olhara para ele. Ela já tinha o seu amor, “um negro, porte atlético, cabelos encaracolados, olhos azuis” (idem, p. 337). Ao ver o rapaz, odiou-o devido à sua beleza. Quando viu a loura abraçando-o, teve mais ira ainda. Avançou em cima do casal. Barbantinho, que estava com Miúdo, rendeu o homem, e Miúdo estuprou violentamente a mulher. A cena do estupro já foi relatada anteriormente.

Era a vingança por ser feio, baixinho e socado. Depois que gozou, olhou para o namorado da loura; pensou em matá-lo, mas se o matasse ele iria sofrer pouco, e sofrimento pouco é bobagem. Numa atitude súbita, voltou-se para a loura, deu-lhe um beijo, vestiu-se e se foi (LINS: 2007, p. 338).

Zé Bonito, o namorado da loura, assistiu à cena inteira, sem poder fazer nada. Ele era um homem honesto e nunca havia se envolvido com bandidagem. Tinha uma vida pacata, era trabalhador e prezava a sua família. Amava a sua namorada, mas decidiu só fazer sexo com ela depois do casamento.

Depois dessa cena bárbara e humilhante, foi para casa, com o corpo todo machucado e a cabeça muito doída. Sentia-se ultrajado, desonrado, ferido no seu íntimo. No dia seguinte, foi trabalhar cabisbaixo, sem contar nada para seus familiares, porque sentia-se envergonhado por não ter podido defender a namorada. Quando voltou para casa, encontrou o seu avô

morto, “cheio de buraco de bala” (idem, p. 341). A família foi para o enterro do avô e, quando voltaram, acharam a casa toda furada por tiros na parede e o cachorro morto.

Todos esses fatos, que ficaram guardadas como imagens na sua mente, provocaram revolta, ódio e mudança na vida Zé Bonito. Conseguiu uma arma com um amigo e decidiu que mataria Miúdo. Como ele era destemido, armou uma luta aberta, conseguindo matar vários companheiros de Miúdo, que pela primeira vez soube o que era sentir medo.

Zé Bonito foi procurado por Sandro Cenoura, mas deixou claro que o seu objetivo não era roubar nem traficar; o seu objetivo era matar Miúdo. Sandro Cenoura disse que o ajudaria. Outros acabaram se aliando a ele. Mesmo sem querer, passou a levar vida de bandido, porque começou a matar e ser jurado de morte pelos familiares de suas vítimas.

O conflito entre Zé Bonito e Zé Miúdo gerou muita tensão, inúmeras vítimas e variadas notícias de jornal, chamando a atenção da polícia e da população. Os dois eram procurados pela polícia. Ambos se feriram, mas não morreram. Zé Bonito chegou a ser hospitalizado, porém foi resgatado e a luta continuou, até o dia em que um familiar de uma vítima de Bonito conseguiu eliminá-lo.

O tráfico foi ganhando novos adeptos, no entanto, o cerco da polícia era cada vez maior. Miúdo chegou a ser preso, mas conseguiu ser libertado. A sucessão das bocas de fuma não parou. Aqueles que se diziam amigos de Miúdo, percebendo que ele estava perdendo força, não queriam mais ajudá-lo. Num momento de traição, ele acabou sendo morto por Tigrinho, que, junto com Borboletão, haviam assumido a boca de fumo.

A morte de Miúdo encerra a narrativa. Entretanto, fica claro que o tráfico e a guerra não acabaram. Eles serão agora assumidos por seus sucessores.

É interessante observar que os personagens são basicamente masculinos, poucas são as mulheres, que são apresentadas, em geral, como objeto para satisfazer os desejos dos homens. O universo masculino prevalece e ganha força, sustentado não pela racionalidade, mas pela violência. A afirmação pela vontade individual¹³ é a alternativa, num mundo sem lei, entregue ao poder arbitrário, à quebra do contrato social, à promiscuização dos direitos humanos e ao esquecimento da noção moderna de liberdade. No meio social mais baixo, dominado por injustiças sociais, desmando, abuso de poder, incúria, abandono e omissão do poder público, ressurgem figurações de um imaginário arcaico. Neste, monstruosidades avançam para a realidade, o ideal de heroísmo se confunde com puro machismo e brutalismo, o bem e o mal se potencializam, um sistema de forças incontrolláveis predomina, impondo à

¹³ Não se trata aqui, evidentemente, da vontade schopenhaueriana, expressão do Absoluto. É exatamente o contrário.

vida consciente o regime das pulsões inconscientes, da ausência de limites que banaliza a própria morte e das ficções oníricas. Assim é a Cidade de Deus de Jacarepaguá, como o é a *Cidade de Deus* de Paulo Lins: cenário de titãs, forças indômitas e seus títeres.

1.2. *Meu nome não é Johnny*

Como já foi dito anteriormente, a proposta da obra é narrar uma história verídica, ou seja, um sonho antigo, que se veste de roupagem diferente ao longo dos tempos.

Antes de iniciar a narrativa, a Nota do Autor deixa clara a sua proposta:

Minha intenção era explicar-lhe que não desejava contar uma história verossímil, parecida com a realidade, ou apenas baseada em fatos verídicos (por mais excitantes que eles fossem): só me interessava a própria história real. E a verdadeira identidade do protagonista seria a pedra fundamental dessa autenticidade. (FIUZA, 2007, p.9)

A mesma nota termina com a seguinte afirmação: “Todos os fatos são reais” (idem, p.10).

Esse é o pacto inicial estabelecido entre o autor e o leitor. O texto apresenta-se como verdade, e o leitor, admitindo que os fatos são verdadeiros, acredita em tudo o que está escrito.

Diante disso, cabe o questionamento sobre o limite entre a ficção e a não-ficção, ou seja, se é possível considerar a história escrita por Guilherme Fiuza um texto literário, ou seja, calcado num material cuja ficcionalidade determina, sugere e sustenta a qualidade verbal da obra.

Hayden White, no seu artigo “O texto histórico como artefato literário” (WHITE, 2001), discute essa questão. Algumas de suas considerações podem nos servir de subsídio como resposta à tal indagação.

Quando o elemento ficcional está presente numa obra de maneira óbvia, ela deixa de ser inteiramente história para tornar-se um gênero bastardo, produto de uma união profana, embora inatural, entre a história e a poesia. (WHITE, 2001, p.100).

É fácil verificar que elementos ficcionais estão presentes em *Meu nome não é Johnny*. Existe um fio condutor da narração, um foco narrativo (um narrador observador), um personagem principal, João Estrella, e outros que giram em torno dele, marcadores de tempo explícitos (a história começa em 1970, dá um salto para os anos 80 e é mais explorada nos anos 90, encerrando-se em 1998) e espaços bem determinados (bairros da Zona Sul do Rio de Janeiro, Arraial d’Ajuda, cidades da Europa, carceragem da Polícia Federal da Praça Mauá e o Manicômio Judiciário do Hospital Heitor Carrilho, situado na Rua Frei Caneca).

Além disso, inúmeros recursos romanescos foram usados, como figuras de linguagem (metáforas, metonímia, ironia, prosopopéia, antíteses, paradoxos...), assim como inversões no tempo, cortes, quebras na narrativa e alternâncias na sequenciação dos fatos. A narrativa é uma construção com vistas aos efeitos aos quais visa.

Há um consenso popular de que a história verdadeira vale mais do que a história ficcional. O leitor, em geral, se emociona mais diante de fatos tidos como verídicos. O *status* desse tipo de narração ganha mais leitores já que persiste a impressão de que a palavra escrita tem um compromisso com a realidade. No entanto, depois que o leitor inicia a sua leitura, passa a ler como se fosse um romance, porque traços literários dão vitalidade romanesca ao livro. Sem esses elementos ficcionais, a tarefa seria enfadonha, e talvez mesmo a recepção do relato. Realmente, os fatos (constatáveis pela resenha jornalística da época) vêm temperados pela subjetividade, pela inversão no tempo, por interrupções na narração para fornecer *flashes back*, por figuras e imagens.

A estória gera sempre uma história (ou vice-versa). Porém a narração de qualquer história só pode ser feita parcialmente, de forma fragmentária e incompleta. É impossível extrair todos os elementos de uma história, todos os seus detalhes, todos os seus pontos de vista. Toda narração supõe seleção, supressões, subordinação de um detalhe em relação a outro, repetições, variações de tons, enfim, uma série operações construtivas que fazem parte da imaginação narratológica. A forma como a história é contada está relacionada ao sentimento particular que o escritor quer conferir ao fato acontecido. Nas palavras de Hayden White,

A maioria das seqüências históricas pode ser contada de inúmeras maneiras diferentes, de modo a fornecer interpretações diferentes daqueles eventos e a dotá-lo de sentidos diferentes (WHITE, 2001, p.101).

No romance de Guilherme Fiuza, encontramos, de fato, dados que não podem ser comprovados, como o pensamento do pai de João Guilherme Estrella, em 1970 (“Mas não consegue parar de imaginar o que o pequeno João Guilherme estaria fazendo àquela hora”, FIUZA: 2004, p. 11) O pai faleceu nos anos 80, e o livro só foi escrito em 2004. Como Guilherme Fiuza poderia saber o que se passara na cabeça de uma pessoa que havia morrido há quase vinte anos?

Outro detalhe que nos causa estranhamento é a citação de datas e horas exatas. O capítulo intitulado “Santa Clara, estação terminal” começa com os indicadores precisos de tempo e espaço: “Copacabana, Rio, 25 de outubro de 95, nove da manhã” (idem, p. 103). Esse capítulo narra o dia da prisão de nosso protagonista, ou seja, um fato que gerou documentos

específicos, de natureza criminal. Entretanto, podemos nos perguntar como o autor pode ter tanta certeza da hora exata em que João estava se dirigindo ao apartamento em que foi capturado? Essa precisão certamente faz parte de uma estratégia utilizada para convencer o leitor de que tudo o que está sendo narrado é autêntico.

Podemos deduzir, então, que a obra em questão pode ser considerada um romance, e, como pretende ser uma narrativa histórica, podemos classificá-la como um romance testemunho.

1.2.1. Caminhos de João a Johnny, rotas de Johnny a João

Como Guilherme Fiuza representou essa “história 100% real”? Quais foram as técnicas, os procedimentos utilizados? É sabido que esse trabalho de representação exige conhecimento, esforço, pesquisa, busca, aprimoramento discursivo e deve, acima de tudo, estar adaptado às exigências do nosso tempo.

O autor não pretendia contar nada de cunho verossímil e sim a verdade, mas, ao mesmo tempo, quer escapar à palavra convencional para tornar curioso, original, o seu relato. Por isso, faz uso de uma linguagem poética e retoricamente elaborada, que transforma a sua história singular num enredo de interesse universal. Se essa preocupação estética não for perseguida e se a tessitura não for feita com esmero, o texto não se torna interessante.

Além disso, é fundamental que a escrita seja adaptada aos tempos atuais. A temática não é antagônica e agrada ao homem pós-moderno, já que ela faz parte do cotidiano das cidades. Como esse trabalho de tecer uma narrativa histórica exige cortes e seleção de fatos, devem-se privilegiar os momentos que agradam ao leitor. As cenas de tribunal, a corrupção policial, as orgias, os crimes, por esse motivo, são bastante explorados.

Aquele que viveu os fatos terá muita dificuldade de relatar os acontecimentos de maneira imparcial. Então, nada mais adequado do que um narrador observador. Para convencer o leitor de que a sua história é verdadeira, é preciso um grande trabalho de pesquisa e apresentação de minúcias.

Ao longo da narrativa, o narrador, de vez em quando, relembra o leitor do pacto inicialmente travado.

Naquela manhã de dezembro, quem estivesse passando por uma das calçadas da Avenida Graça Aranha, no Centro do Rio, não poderia imaginar o duelo insólito que acabara de ser evitado dentro da caçamba do camburão que ali trafegava lentamente, aproximando-se do Fórum Regional (que abriga as varas criminais) (FIUZA: 2007, p.192,193).

A cena é verídica, mas o autor é obrigado a fazer uso de metáforas, metonímias e ironias para fugir do trivial, porque quem escreve um livro não escreve para si próprio, mas para ser lido, e isso exige originalidade que vem com o emprego de elementos romanescos e recursos estéticos.

A construção e o desenvolvimento da trama foram cuidadosamente elaborados. Um terço da narração foi dedicado à vida de João antes de ser preso. O capítulo em que acontece a captura de João foi muito bem elaborado. Além de citar nomes de ruas, a localização exata do local da captura e horas precisas, é relatada uma breve história do poeta maranhense (Raimundo Correa), que deu nome à rua; em seguida, um jogo entre a luz no início do capítulo e a escuridão no final é muito bem armado. Inúmeras comparações são feitas (“A indestrutível Conexão Nalore se desintegrava como uma escultura de areia à beira-mar”, *idem*, p. 106; “Foi arremessado para frente como se tivesse libertado o touro para uma tourada e esquecido de sair da frente”, p. 107; “Como se fosse um apresentador de circo de horrores”, p. 110), além de metáforas como bat-caverna e a relação entre contraventor perseguido/polícia perseguidora referida por Tom e Jerry. O mais interessante, porém, é o jogo de luzes: em oposição ao início do capítulo, em que tudo fala de luz, no final, tudo fala de escuridão, mas esse aspecto será bem explorado no terceiro capítulo desse trabalho. A sua vida na prisão e no manicômio representa quase dois terços do texto, revelando serem esses os momentos centrais, os episódios trágicos e o clímax da desgraça ligada à vida de Johnny.

Alguns procedimentos estilísticos perpassam o romance, tais como diálogo com a música, com o cinema, com eventos esportivos, sociais e políticos. Essa intertextualidade e interfactualidade dá, ao mesmo tempo, dinamismo, nexos e credibilidade aos fatos relatados.

Como o pai de João Guilherme gostava muito de esporte e transmitiu esse gosto ao filho, algumas Copas do Mundo são citadas. O relato se inicia com a viagem do pai para o México em 1970, quando o Brasil foi tricampeão do mundo. Mais tarde, um novo diálogo com o futebol é travado, na Copa de 1994, quando o Brasil foi tetracampeão, que coincide com o início de sua negociação com Felipe, o empresário que lhe abre as portas do mercado europeu da droga. O contraponto entre o sucesso positivo do Brasil na área esportiva e o sucesso negativo de João Guilherme na área do tráfico de entorpecentes é altamente sugestivo, pois projeta a narrativa num plano de tensão mais amplo. Escapando ao controle do irônico, sem censura, meio amoral jovem de classe média contraventor, a própria ironia entra subrepticamente na história e na trama contra o protagonista invisível, sempre bem-sucedido em suas tramóias perigosas.

O mesmo expediente reaparece, com outras contextualizações. Para dar uma idéia do aumento de volume da droga traficada por João Guilherme e situar o ápice de sua carreira como contraventor, a narrativa faz uma comparação com fatos políticos de relevo no cenário mundial, como a Guerra no Iraque em 1991 e a ECO 92, realizada no Rio de Janeiro.

A música, outra grande paixão de João Guilherme, também atua como elemento de coesão da narrativa. Depois de fumar seus primeiros cigarros de maconha, João foi assistir em 1977 ao show do grupo Genesis, no Maracanã, e passou a admirar o pop-rock brasileiro, com Rita Lee, Raul Seixas e Lulu Santos, cantando Tempos Modernos (“Vamos viver tudo o que há para viver, vamos nos permitir...”). Mais tarde, no auge de suas viagens alucinógenas, João Guilherme é associado ao “maluco beleza” de Raul Seixas. Além disso, é travado também um diálogo com a literatura, como no caso em que Jean Paul Sartre é lembrado: “Jean Paul Sartre precisava ver de perto o que era a verdadeira liberação dos sentidos” (FIUZA, 2007, p. 83).

A narrativa é escrita de forma linear, todavia, eventualmente, há voltas no tempo que são feitas, com frequência, através de pensamentos do personagem principal.

Desde o início, o leitor já sabe tudo o que vai acontecer. Não há surpresas. O que interessa não é o quê, mas como os fatos vão se desenrolar. Não é difícil perceber que os capítulos finalizam, quase sempre, com uma antecipação dos acontecimentos, como um artifício jornalístico para manter a curiosidade e atenção do leitor.

Além disso, para evitar inúmeras repetições, antonomásias foram utilizadas para representar o personagem principal, dentre as quais, algumas são citadas: “provedor das altas-rodas”, “jovem barão carioca da Conexão Nelore”, “emergente barão do pó”, “embaixador do deslumbre coletivo”. Depois da sua prisão, esses nomes ganham novas versões: “exilado carioca”, “novo hóspede”, “promotor das chuveiradas”, “azarão do torneio”, “atacante do grêmio”.

Para representar a cocaína, foram usadas perífrases, tais como: pó branco, ouro branco, alegria química, droga, nelore puro, barril de pólvora, brizola, combustível químico das cabeças, entre outras.

O sucesso da venda do livro e a sua transformação em filme não teriam sido possíveis, se a obra tivesse sido escrita sem habilidade e, sobretudo, sem investimento estético.

O relato se inicia com a breve história do pai de João Guilherme, que também se chama João. A sua ascensão profissional e social lhe rendeu uma casa nova num condomínio de luxo no Jardim Botânico e a possibilidade de poder atender os desejos dos seus três filhos. O pai, aliás, acha graça em todas as artimanhas dos filhos, sobretudo do filho mais velho, nosso personagem principal, que estudou no Colégio Souza Leão, ao lado do Parque Lage,

para onde fugiu algumas vezes para fumar maconha. Esse foi o início de João-filho, no consumo de droga.

A vida noturna e as festas em sua casa eram cada vez mais freqüentes. Sua mãe não aguentou o ambiente de casa e separou-se do pai, que acabou morrendo de câncer no pulmão, devido ao fumo excessivo.

Como João consumia muita droga, foi fácil começar a traficar. Um dos seus fornecedores deixou na sua mão uma quantidade maior de cocaína, que foi vendida para os amigos no fim de semana com facilidade. Após essa breve iniciação, ele teve a oportunidade de conhecer Alex, um fornecedor de uma cocaína da Conexão Nalore, pura e de alta qualidade, que representou um trampolim na ascensão rumo ao baronato do pó, e lhe garantiu um grande mercado de consumidores na Zona Sul.

Logicamente, nesse caminho, João encontrou alguns percalços, como fornecedores que não apareceram no dia e hora marcada, consumidores desesperados que ligavam a qualquer hora do dia ou da noite, desesperados atrás da droga. O maior entrave foi quando foi pego por policiais, no momento em que chegava à sua casa, na Rua Engenheiro Alfredo Duarte, no bairro do Jardim Botânico. Os policiais logo encontraram droga no seu sapato e nos seu apartamento. Depois de algumas horas de andança no carro dos policiais e de conversas para um eventual entendimento, João foi libertado, com a condição de conseguir, alguns dias depois, 25 mil dólares pela sua libertação. Apesar de já ter ganhado bastante dinheiro com a venda da droga, João não tinha nem parte dessa quantia, porque gastava desordenadamente, torrando tudo que recebia. Foi, então, preciso procurar amigos que estivessem dispostos a lhe ajudar. Depois de inúmeros contatos, conseguiu apenas 14 mil dólares, que acabaram sendo aceitos pelos policiais. Porém, isso não lhe serviu de lição. Muito pelo contrário, ele achou que, no caso de ser preso (fato que ele não considerava), seria fácil negociar com os agentes.

Alguns anos depois, conheceu Felipe que, ao tomar conhecimento da qualidade da sua droga e do seu trabalho, lhe propôs o rico mercado europeu. João, que era destemido e ambicioso, aceitou imediatamente a proposta. A primeira remessa de droga para a Europa foi feita através de um amigo, Jonas, que atuou como mula, transportando a droga. Mas, ao chegar ao seu destino, João e Sofia, sua esposa, estavam lá, à sua espera para finalizar o negócio e receber o dinheiro, que não era pouco, 70 mil dólares, quantia que foi parcialmente gasta com seus delírios de consumo na Europa.

A segunda remessa de droga para Amsterdã foi realizada alguns meses depois, mas, dessa vez, João foi acompanhado por um amigo de viagens alucinógenas, Lúcio. O mula e a

rota escolhida foram as mesmas. A diferença foi que, nessa segunda remessa, ao invés de dois quilos de cocaína, foram transportados quatro quilos de cocaína. Novamente, a venda foi um sucesso e o dinheiro recebido foi farto.

A droga era transportada em casacos de frio, que tinham seus forros descosturados e recosturados depois que a droga era armazenada, em saquinhos de cinco gramas, dentro do forro. Tudo isso demandava um trabalho descomunal e envolvia outras pessoas, como o costureiro e aqueles que separavam a cocaína, pesavam e guardavam-na dentro do forro do casaco.

A terceira remessa para Europa estava sendo preparada. Dessa vez, seriam traficados seis quilos de cocaína. Jonas e Laura, amiga de Sofia, estavam num apartamento, situado na Rua Raimundo Correa, fazendo o cuidadoso preparo de armazenamento. João passou logo cedo nesse apartamento para fiscalizar o trabalho e para leva comida para os colegas. Quando abriu a porta do apartamento para sair, foi surpreendido por policiais federais, que o renderam e o levaram preso, assim como seus companheiros, Laura e Jonas.

Até esse ponto da narrativa, temos a ascensão do contraventor, e proporcional degradação do cidadão. Em termos narratológicos, todos os episódios estão centrados em João e em sua ambígua escalada – pois a subida significa também decadência moral. Qualquer caminho é válido para João, desde que o arremeta ao espaço da aventura. Por outro lado, o espaço literário ocupado por essa primeira parte do enredo é de cinco capítulos, o que representa 30% de toda a narração.

A partir daí tudo se reconfigura. O furor episódico, as surpreendentes aventuras e a inconsequência de João cedem lugar à progressiva recuperação do caráter e da consciência moral da personagem. Para tanto, este é submetido a um esquema que o leva da delegacia ao presídio e deste ao manicômio judiciário. O inferno encontrado nesses espaços impõe o batismo de fogo de João, que passa a Johnny, preço pelo resgate de uma identidade social e familiar anteriormente desprezada. Agora nem todos os caminhos interessam. Na verdade, são apenas trilhados aqueles que se mostram rotas, itinerários muito bem definidos, programados, lacrados pela certeza de segurança. Do ponto de vista narratológico, a segunda parte da obra abrange treze capítulos. A narração é mais lenta e proporcionalmente mais densa. Aqui a responsabilidade é protagonista.

Encaminhado para a Carceragem da Polícia Federal na Praça Mauá, foi posto numa cela junto com integrantes do Comando Vermelho, mas, antes disso, recebeu a visita de Renato Tonini, o advogado que se ocupou do caso e que, graças à sua excelente formação e desempenho, foi uma peça fundamental ao longo do processo e do julgamento.

Apesar de toda a dificuldade inerente a qualquer sistema carcerário, João conseguiu se relacionar com seus colegas de presídio e com os agentes penitenciários, e formou o seu ambiente, conseguindo alguns benefícios. Pouco depois de ser preso, conseguiu um encontro íntimo com Sofia, sua esposa. Aos poucos, conseguiu transferir seu colchão para um lugar privilegiado dentro da cela.

Depois de conquistar alguns benefícios e algumas amizades, seu advogado lhe informou que ele seria transferido para o manicômio da Rua Frei Caneca. Para o advogado, isso representava um ganho, já que a juíza Marilena Soares Reis Franco aceitara a alegação de que ele era um viciado e que não tinha consciência plena de seus atos.

João não recebeu essa notícia com muita empolgação, mesmo porque já estava acostumado com o ambiente da carceragem e temia o ambiente do manicômio, mas a transferência foi feita. Entre perdas e ganhos, no meio de um lugar sombrio e cinzento, João acabou se acostumando com o novo espaço, que lhe rendeu novos conhecimentos e novas aventuras. Os encarcerados gostavam dele e confiavam na sua pessoa. Além disso, depois de alguns meses de boa conduta, atingiu o posto mais alto que um preso pode almejar: tornou-se burocrata do manicômio, organizando processos, movimentando pareceres, recebendo pessoas e ofícios em nome da instituição. Trabalhava com bastante liberdade, numa sala que tinha janelas e de onde poderia fugir com facilidade. Porém o seu objetivo não era mais viver na ilegalidade.

Neste entretanto, aconteceu o julgamento. O processo correu paralelamente àqueles dos demais envolvidos no mesmo caso. Tudo se desenrolou relativamente próximo do esperado, até o momento em que a juíza, irritada depois de muitas negações, quis saber como a droga tinha chegado àquele apartamento em Copacabana. João levantou o dedo e assumiu totalmente a responsabilidade, dizendo que fora ele a transportar a droga até o local em que foram flagrados. A julgar pela gravidade dos fatos (ele era acusado de tráfico de entorpecentes, tráfico internacional e formação de quadrilha), Renato Tonini esperava uma pena de trinta anos. Porém as alegações e argumentos da defesa foram tão bem executados, que a sentença final, expedida no dia 09 de julho de 1996, lhe deu apenas dois anos de reclusão.

João já havia cumprido nove meses de prisão. No final desse ano, ele conseguiu dois períodos de liberdade de 48 horas, por ocasião do Natal e do Ano Novo. Outros fins de semana de liberdade se sucederam. Após cada volta ao manicômio, sentia mais dificuldade de se acostumar com o confinamento, até que, finalmente, no dia 04 de novembro de 1997, a Justiça expediu o seu ofício de liberdade.

Voltar para a vida do dia a dia não foi fácil. Precisou recomeçar em todos os sentidos: reconquistar os amigos, descobrir novas paixões (o relacionamento com Sofia já havia acabado), lutar por um trabalho que lhe pudesse garantir a sobrevivência. Apesar das ofertas que recebeu para voltar ao mercado da droga, negou, porque não acreditava mais em falsas promessas. Começou a tentar ganhar a vida através de uma grande paixão, a música, que, aliás, o acompanhou durante os anos de prisão e o ajudou a manter-se são. Apesar das dificuldades iniciais, foi conseguindo ganhar espaço no meio musical.

Como teve de ir ao Fórum para receber um documento que declarava ter cumprido integralmente a sua pena, encontrou-se casualmente com a Juíza Marilena S. R. Franco, que havia acabado de se tronar desembargadora. Ela o reconheceu e o convidou para tomar um café em sua sala, podendo constatar que não havia errado na aplicação de sua pena. Poucos meses depois, a juíza faleceu, vítima de um câncer terminal.

1.2.2. A constelação de João Guilherme Estrella

Como já foi afirmado anteriormente, apenas um terço da narrativa conta a história de João Guilherme antes de ser preso, e dois terços são dedicados ao período de confinamento. Esse pequeno dado indica a importância da vida prisional, no conjunto dos fatos englobados pelo romance. A ele nos dedicaremos com mais profundidade nos capítulos posteriores desse trabalho.

Proporcional importância têm alguns personagens. Antes de sua prisão, João, que tinha muitos amigos, circulava entre pessoas de uma classe favorecida, no entanto, conhecemos poucos deles. Na carceragem e no manicômio, as pessoas com quem conviveu provinham de meios pobres e violentos e tinham histórias tristes, quando não trágicas, porém eles são mais explorados pelo narrador, que nos conta muitas delas.

É importante ressaltar que, na Nota do Autor, ele declara que

Os personagens que são apresentados sem sobrenome tiveram seus nomes verdadeiros trocados, por questões de privacidade e de segurança. Os que aparecem com sobrenome estão com seus nomes autênticos (FIUZA, 2007, p. 10).

Seria interessante lembrar um conceito de Philippe Hamon, no texto supracitado “Um discurso indeterminado”, em que ele observa que a citação de nomes de personagens é fundamental. Quando os verdadeiros nomes não podem ser revelados, a escolha desses nomes deve ser convincente. De fato, as pessoas que convivem com João antes da sua prisão chamam-se Sofia, Alex, Felipe ou Lúcio. Os seus colegas de prisão ou de manicômio são

conhecidos por nomes bem diferentes, como Capetinha, Dedé ou Raimundo. Esse é um dos recursos que convence o leitor de que é a verdade que está sendo apresentada.

O primeiro personagem apresentado é o pai, que conheceu o rápido sucesso profissional e a ascensão sócio-econômica. Era uma pessoa competitiva e transmitiu essa característica ao filho mais velho. Fez muitas das suas vontades e esperava que ele fosse longe, mas não imaginava aonde poderia chegar.

João (pai) era obcecado por vitórias, comemorava até par ou ímpar. Queria ensinar o primogênito a também tomar gosto por elas. Subira na vida impulsionado, antes de tudo, pelo desejo simples e bruto de estar no topo. Competir era importante, vencer era fundamental. E o futebol era uma ótima escola para mostrar que o que vale é ser o primeiro.

(...)

O menino criado para vencer chegara ao topo. Mas agora o alvo dos melhores sonhos do pai é o alvo dos melhores homens da Polícia Federal (FIUZA, 2007, p. 13/14).

O pai, porém, não viveu tempo suficiente para ver seu filho subir e cair.

A primeira parte do livro pouco nos informa sobre a mãe, que se separou do pai antes de sua morte. Tomamos conhecimento de sua vida posteriormente, depois que João é preso, quando tem uma atuação importantíssima, já que contrata e paga as despesas do advogado, além de visitar o seu filho na cadeia todas as semanas, levando-lhe cigarros, mantimentos e guloseimas. Chegava trazendo pelo menos uma sacola para o filho, com comida e suas encomendas. Ela não era uma pessoa que passava a mão na cabeça dos filhos, mas quando o mais velho precisou, apoiou-o e fez tudo que estava ao seu alcance para libertá-lo.

Conhecemos poucos membros de sua família. Sabemos que ele tem dois irmãos que se chamam André e Alexandre, companheiros de praia e de música. Além disso, conhecemos sua tia, filha do jurista Sobral Pinto, Gilda Sobral Pinto, para quem João Guilherme telefonou logo que foi preso, e que fez contato com o advogado, de forma que ele pudesse entrar em ação o mais rápido possível.

Outra personagem que conhecemos bem é a sua companheira Sofia, com quem vivia e que tinha conhecimento de todas as suas atividades profissionais, mesmo se não conhecia todos os detalhes. “Os dois se conheceram no início dos anos 90. (...) A relação nascera e crescera junto com o mergulho na cirando do pó” (FIUZA, 2007, p. 129). Juntos, fumavam, cheiravam, bebiam, frequentavam festas, bares, ofereciam festas para os amigos e partilhavam os perigos da vida ligada ao mundo do tráfico de droga. Eles viajaram juntos por ocasião da primeira remessa de cocaína para Europa, onde, entre brigas e amores, viveram aventuras disparatadas e alucinógenas. Porém, pouco sabemos dos sonhos, desejos e sentimentos dessa moça que não aguentou o tranco e afastou-se do companheiro enquanto ele estava preso.

Os demais companheiros de mundo das drogas são Fred, jovem empresário carioca, amigo de infância, para quem João telefonou para pedir dinheiro emprestado quando foi pego

pela primeira vez; Lúcio, com quem foi para a Europa na segunda remessa de cocaína; Jonas, oriundo da classe média, discreto, frio, falava quatro línguas, ou seja, a pessoa ideal para servir de “mula”; Laura, amiga de Sofia, que foi flagrada junto com João no momento de sua prisão, e que chorou tanto a ponto de perder o controle da situação.

Em relação ao comércio de drogas, é importante destacar Alex, paraplégico, sereno e bem-humorado, fornecedor de cocaína da conexão Nelore, que foi preso um pouco antes de João; e Felipe, brasileiro residente em Amsterdã, que João conheceu através de amigos e que lhe introduziu no mercado europeu.

A sua numerosa clientela era formada por muita gente culta da Zona Sul, entre eles jornalistas, profissionais liberais, músicos e artistas. É interessante lembrar dois clientes, que são pessoas um pouco inusitadas: Dona Marly, uma senhora de 70 anos, mas com aparência bastante jovial, que comprava a droga de João para fornecer a clientes que frequentavam seu apartamento, uma cobertura em Copacabana. Quando ela descia para pegar a mercadoria, aparentava ter 90 anos, tal era a sua capacidade de disfarce. Um dia em que João estava passando por perto de seu apartamento, soube pelo porteiro que ela havia falecido. O segundo cliente é Doutor Danilo, psiquiatra que tinha um consultório no Largo dos Leões, mas que começou a procurar João com uma frequência cada vez maior, de forma mais desesperada. João foi percebendo que o seu estado físico estava se deteriorando e que a sua clínica estava esvaziando, a tal ponto que João se recusou a continuar lhe fornecendo a droga, já que ela estava destruindo o médico.

Esse episódio nos faz pensar o quanto João era uma pessoa paradoxal. Ele foi capaz de perceber que a droga estava destruindo um cliente, mas não percebeu o que ela estava fazendo com ele, assim como o seu comércio ilegal.

Nenhuma dessas pessoas/personagens tem sobrenome, ou seja, elas não têm a sua verdadeira identidade revelada.

Ao ser preso, outros personagens aparecem: pessoas que trabalham legalmente no âmbito criminal e pessoas que foram presas por estarem envolvidas ilegalmente no mundo do crime. Pode-se afirmar que tanto o primeiro grupo quanto o segundo são apresentados aos leitores de forma muito simpática e positiva.

O Delegado da Polícia Federal Flávio Furtado é “uma pessoa educada, de maneiras gentis, que o recebeu sem qualquer clima intimidatório. (...) Acreditava em investigação com inteligência e repudiava a brutalidade como método” (FIUZA, 2007, p. 121).

O advogado Renato Neves Tonini nos é apresentado através de suas ações. Um capítulo inteiro (“Excelência, a cocaína é minha”) é dedicado à realização de seu prodigioso

trabalho. Tomamos conhecimento da sua apurada pesquisa, tanto em relação aos fatos, quanto em relação às leis.

A primeira alusão ao nome da magistrada Marilena Soares Reis Franco é bastante desanimadora, já que ela é tida como uma juíza mão de ferro e que João a associou

a uma figura terrível de sua mitologia pessoal. Era a supermãe da ópera-rock depressiva *The Wall* do Pink Floyd, personagem cujos gordos braços protetores transformavam-se numa muralha em torno do filho, levando-a à loucura (FIUZA, 2007, p. 194/195).

Mas essa imagem seria logo desfeita. De fato, a juíza foi bastante rigorosa durante o processo, mas, por algum motivo, simpatizou-se com João e acreditou que ele poderia se regenerar, atribuindo uma pena de apenas dois anos, a despeito da gravidade do crime. De megera ela se transforma em “mãezona”, visto que foi visitar João no manicômio para conhecer as condições do espaço e, depois da liberdade de João, recebeu-o no Fórum, em seu escritório, para um cafezinho e um bate-papo.

Essas figuras pertencentes à esfera de decisão em que o caso transitava recebem, na narrativa, um tratamento que manifesta agradecimento do autor pela experiência real vivenciada.

Apesar de ter passado pouco tempo na Carceragem da Praça Mauá, conheceu figuras interessantes como Charles, companheiro de cela, que inicialmente duvidou de João, achando que ele era delator, mas que, em seguida, ganhou a sua confiança e lhe ensinou a “ética do crime”.

João também conheceu Alcides, figura hiperativa e paradoxal, pois, ao mesmo tempo em que era capaz de cometer crimes aberrantes e cruéis, era capaz de reunir os presidiários num grande silêncio, para uma oração. “Apesar de muito bem graduado na escola da violência e da crueldade, parecia ter um interesse amistoso, quase afetivo, pelas pessoas à sua volta” (FIUZA, 2007, p. 142). Como não sabia escrever, João lhe serviu de redator, intermediando cartas entre ele e uma alemã loura que chegou à ala feminina do presídio, por quem Alcides se apaixonou. Antes de sair do manicômio, Alcides foi personagem de um sonho de João.

Por ter ficado mais tempo no manicômio, travou maiores relacionamentos. A primeira pessoa com quem se deparou foi Fernando Manhães, um dos companheiros mais assíduos, que lhe deu imediatamente uma arma com uma ponta afiada para que João pudesse se defender de eventuais ataques.

O capítulo intitulado “Requiem para o Maluco Beleza” apresenta ao leitor alguns colegas e episódios vividos no Hospital Penal. Por falta de espaço, é impossível enumerar todos os fatos e personagens. Seria interessante, porém, citar alguns deles: Raimundo, Dedé, Eduardo Lordão, Seu Sebastião e Raimundo.

Raimundo é um dos tantos detentos do manicômio que parece ser uma pessoa calma, tranquila, serena, até ter um surto e aterrorizar todos. Ele se trancou numa cela, quebrou tudo que viu na frente, teve acessos incontroláveis de choro e de gritos, até o ponto de querer se matar. João ficou estarelecido diante da cena, mas tentou intervir, e, incrivelmente, teve sucesso. Depois desse dia, atuou como psicólogo do colega, escutando-o e aconselhando-o. Pouco tempo depois, Raimundo foi solto, mas acabou se matando. Esse fato teve uma grande importância para João, razão pela qual será analisado no terceiro capítulo desse trabalho.

“Dedé era um mulato forte e jovem cheio de vitalidade e atitude, mas também era chegado a um bom colóquio” (FIUZA, 2007, p. 210). Mesmo tendo 20 anos, já era um preso de alta periculosidade. Porém ele e João logo se uniram, porque tinham uma paixão em comum, a música. Juntos, compuseram algumas músicas. Um dia, porém, foi vítima de delação por parte de um interno. O fato foi suficiente para que Dedé investisse contra o delator, a ponto de querer matá-lo. O excesso de violência fez com que Dedé fosse transferido para outro manicômio, deixando saudades em João, que perdera o seu companheiro musical.

Filho de uma família de classe média, Eduardo Lordão, que recebia visitas frequentes de seus pais, era o preso que mais se assemelhava a ele em relação à origem social. Juntos, organizaram um campeonato de futebol que envolveu tanto os detentos, quanto suas famílias e os funcionários do manicômio. As regras foram muito bem estabelecidas e os times devidamente divididos, apesar de alguns jogadores nem conseguirem tocar direito na bola. O campeonato representou um dia de glória para João, visto que a sua equipe começou perdendo, mas conseguiu reagir e ganhou da equipe de Eduardo.

Seu Joãozinho, que era uma pessoa solitária, tinha 60 anos e já estava preso há 20 anos. Como tinha algumas economias, emprestava dinheiro para os demais internos, que nem sempre lhe pagavam como deviam. Com ele, João teve boas conversas, sobretudo porque a sua boa conduta chamava atenção. “Por motivos quase abstratos, relações como aquela, que tinham a ver com firmeza de caráter, desencorajavam-no agora da opção pela fuga” (FIUZA, 2007, p. 263).

O personagem que mais lhe causou problemas e perseguições foi Sebastião, a quem são dedicadas algumas páginas da obra, já que ele tentou algumas vezes agredir e até mesmo matar João. Mas esse fato será mais explorado adiante.

Depois de sair da prisão, João já sabia que o relacionamento com Sofia estava acabado. Porém não queria continuar sozinho. Quando teve autorização para sair do manicômio no Natal e no Ano Novo, reencontrou Suzana, sua primeira namorada, com quem teve momentos de intensa paixão. Nesses dois fins de semana, reviveram momentos de amor

que foram mágicos para João, já que representavam o reencontro com o sexo. Mas esse relacionamento não iria longe, pois ela acabou se casando com outra pessoa.

Numa de suas viagens como produtor musical, encontrou Juliana, que abriu um novo capítulo na vida de João, a possibilidade de se divertir sem estar drogado.

Como a relação com Juliana nunca fora ancorada no ritual de cheirar e beber, ele descobriu ao lado dela novas possibilidades da vida noturna, até se divertir numa mesa de bar tomando guaraná (FIUZA, 2007, p. 321).

Tendo traçado uma cartografia das obras analisadas, ressaltando suas principais ações e personagens, acreditamos ser possível passar ao escopo principal desse trabalho: estudar o espaço ficcional, analisando a força que ele ganha nas narrativas. Em seguida, enfatizaremos as marcas de tragicidade presentes nas obras, à luz dos filósofos idealistas alemães.

2. A RETÓRICA DA PAISAGEM

Como foi visto no capítulo anterior, em *Cidade de Deus* e *Meu nome não é Johnny*, encontra-se um tipo de trabalho ficcional peculiar, que conjuga materiais biográficos e elementos de imaginação poética. Nem uma, nem outra é exatamente uma obra testemunhal, mas também não se podem excluir de sua recepção as referências ostensivas, de ordem social e geográfica.

Trata-se, em ambos os romances, de relatos ficcionalizados cujos conteúdos projetam um trabalho interativo com e na linguagem. Daí surgiram duas cartografias que correspondem ao desenho analítico relativas a cada um deles, à possibilidade de ler as estratégias discursivas e apreender o sistema narrativo que eles abrigam. É graças a esse suporte teórico que se extrai da leitura que se pode designar ambas as obras como romances (ainda que sugestivamente a classificação admita adjetivações tais como romance-reportagem, romance-testemunho, ou outra qualquer, mais adequada).

Tendo rastreado o material ficcional que Paulo Lins e Guilherme Fiuza fornecem em suas obras com o auxílio da noção de cartografia, propomo-nos, agora, a verificar o grau de interferência do saber geográfico, na reflexão sobre a literatura.

Para tanto, partimos da ideia de que toda obra literária é polissêmica, abrindo-se para diversos campos do saber e da cultura e tornando possível a conexão entre as mais variadas teorias. O diálogo entre a literatura e as demais ciências foi surgindo pouco a pouco. Algumas ciências iniciaram essa relação mais cedo e outras só mais tarde. O interesse dos filósofos pela literatura é mais antigo; os historiadores passaram a se interessar por ela no século XIX, começando a realizar as suas pesquisas também em fontes literárias. Os literatos, por sua vez, valorizam dados históricos há séculos.

Os geógrafos só descobriram a possibilidade de um diálogo com a literatura na segunda metade do século XX, tendo visto crescer a relação a partir dos anos 70, com o desenvolvimento dos estudos da Geografia Cultural, que reivindicou mais interação com as ciências sociais. Desde então, o interesse dos geógrafos pelos espaços literários ganha novas formas e dimensões. Nas palavras de Corrêa e Rosendahl, os geógrafos desenvolveram a tal ponto os seus estudos que consideram os textos literários não mais “como objetos, mas como sujeitos com os quais os geógrafos podem dialogar” (CORRÊA e ROSENDAHL, 2007, p. 12).

Apesar do aparecimento de correntes que criticaram essa abordagem, afirmando que a literatura não tem nenhum compromisso com a verdade e que o espaço retratado nos livros

não obrigatoriamente corresponde a algo real, estudos mais avançados entenderam que o papel da geografia não é apenas descrever o meio, o espaço, mas também criticar a situação atual, no sentido de orientá-la para uma justiça social mais ampla. Para esse fim, a literatura pode ser de grande auxílio, visto que ela pode servir de estímulo para uma mudança, para transformações sociais, a partir da imaginação e da criação de uma nova realidade.

Segundo o geógrafo Marc Brosseau, em muitas obras literárias, mesmo que não haja a preocupação por parte do autor literário de retratar a paisagem tal qual ela é, existe a possibilidade de captar, através da fonte literária, “a ‘personalidade’ de uma região, oferecendo uma síntese, ‘um retrato vivo da unidade do lugar e do povo’, que com frequência não se faz presente nos textos geográficos” (BROSSEAU, 2007, p.23). Muitos geógrafos concordam que mais importante que a exatidão referencial, é a relação que se estabelece entre homem e ambiente. Esse, que, em princípio, é um dado objetivo, é transformado por aquele, que é um dado subjetivo. O encontro do homem com a natureza torna o ambiente mais do que um empório, porque continuamente modificado por fatores subjetivos. Nesse sentido, podemos afirmar que nenhuma paisagem é ingênua, isto é, todas elas transmitem mensagens, são metafóricas.

Mesmo que um autor escreva sobre um espaço ficcional, ele baseia as suas descrições em espaços reais ou concebidos de alguma forma pelas manifestações populares. Nos nossos dias, os ambientes em que se passam as narrativas, sejam eles urbanos, rurais, marítimos, entre outros, são cada vez mais reais. Além disso, esses espaços ocupam um lugar cada vez mais central na obra literária. Tanto literatura brasileira, quanto nas literaturas de outros países, encontramos inúmeros romances em que o espaço é essencial na construção da trama literária. Logicamente, ele não existe sozinho, mas em função dos personagens que, com ele, interagem continuamente. A relação homem-natureza, a interação do ser humano com o ambiente que o cerca, também é fonte de estudo para os geógrafos, que a encontram na literatura sob as mais diferentes formas.

A literatura, por sua vez, sempre utilizou o espaço. Mas a literatura contemporânea vem explorando, de forma crescente, a dimensão espacial na urdidura de seus enredos, porque já existe a consciência de que o espaço não é apenas o lugar onde as ações se passam, mas determina a forma como elas vão se desenrolar (NUÑEZ, 2009, p.176-188).

Em muitos casos, o espaço representa a mola propulsora da escrita de uma obra, como é o caso do romance *Cidade de Deus*, escrito por Paulo Lins. A favela-bairro onde ele nasceu e viveu foi o elemento inspirador da sua obra que pretende ser ficção, apesar de estar calcada num dado real, isto é, o lugar em que se passam os fatos.

Em outros casos, o espaço é determinante para a execução do seu projeto: escrever não uma história baseada em fatos reais, mas a própria história real, como foi o caso do romance de Guilherme Fiuza, *Meu nome não é Johnny*. O narrador cita nomes de ruas, endereços, nomes de bares, como forma de atestar a veracidade dos fatos.

Nesse capítulo, vamos analisar a retórica e a ideologia que estão por trás do espaço dos romances supracitados, e como a realidade ajudou a construir um mundo imaginário. Além disso, esse tipo de abordagem permite depreender a relação entre tais ambientes e as pessoas que nele habitam, de forma a entender um pouco melhor a realidade de seus moradores, que são, por inúmeros motivos, pessoas que estão à margem da nossa sociedade.

Os geógrafos humanistas¹⁴ sempre demonstraram um grande interesse pelas paisagens. Mas a forma como eles passaram a olhá-las mudou muito nas últimas décadas. Hoje, além de reconhecer que a geografia não é a apenas descrição física de um espaço, eles têm consciência de que toda paisagem é um sujeito ativo, que ela não é ingênua. As paisagens são carregadas de sentido porque se transformam, porque sofrem ação, que pode ser afetiva, destrutiva, ou das formas mais variadas, daqueles que nela habitam. É sabido que a paisagem não é apenas ambiente, mas interação entre o homem e o ambiente, a natureza.

Nas palavras de Paul Claval, “as pessoas tentam exprimir o que elas são e o que desejam parecer através das construções que mandam fazer, ou pela maneira como as habitam” (CLAVAL, 2004, p. 64). De fato, ao interagir com o ambiente, as pessoas transmitem mensagens porque exprimem muito do que são e do que sentem ao fazer construções, sejam elas feitas de forma organizada ou não. Paul Claval continua o seu pensamento com a seguinte observação:

Os signos de que as paisagens são portadoras transmitem mensagens intencionais, geralmente muito fáceis de serem decifradas pelas pessoas familiarizadas com a cultura local. Mas não para os outros. A mensagem não se torna clara a não ser que se conheçam os textos que ela procura transcrever (CLAVAL, 2004, p. 67).

A leitura de *Cidade de Deus* permite-nos entrever com facilidade a interação do homem com o espaço. O bairro não apenas inspirou, mas criou e deu força ao romance. Nas primeiras páginas do livro, deliciamo-nos com a descrição do local, das mudanças que sofreu, primeiramente, através das construções e, posteriormente, com a sua ocupação feita pelos novos moradores. Além disso, acompanhamos o caminho do rio, que exerce um papel tão fundamental para seus moradores, que adquire vida, ganhando a força de um personagem, como podemos ler no trecho abaixo.

¹⁴A geografia cultural é um ramo da geografia que estuda as paisagens em função dos aspectos culturais e sociais. Enquanto a geografia se interessa mais pelos aspectos físicos, descritivos e quantitativos, a geografia cultural volta o seu olhar para os aspectos sociais e culturais, logo se presta mais ao diálogo com as ciências sociais.

Em diagonal, os braços do rio, desprendidos lá pela Taquara, cortavam o campo: o direito, ao meio; o esquerdo que hoje separa os Apês das casas e sobre o qual está o ponto por onde escoia o tráfego da principal rua do bairro, na parte de baixo. E como o braço, ao rio volta, o rio, totalmente abraçado, ia ziguezagueando água, esse forasteiro que viaja parado, levando íris soltas em seu leito, deixando o coração bater em pedras, doando mililitros para os corpos que o ousaram, para as bocas que morderam seu dorso (LINS: 2007, p.14).

Quando o olhar humano passa a ler o ambiente, mudanças vão sendo feitas; o homem passa a interagir e a atuar sobre o ambiente, que não para de sofrer mutações.

A obra literária, para acontecer, precisa de um lugar no qual seus personagens vão se locomover, as suas ações vão se passar e adquirir sentido. Quando ela é bem construída, é possível traçar, a partir da sua leitura (como o fizemos no capítulo anterior), uma cartografia da obra, correlacionando as ações da narrativa (fatos do enredo) e as operações do discurso: sequenciação, recuos (ditos *flashbacks* ou analepses), antecipações (*flashforwards*), superposições, paralelismos, sínopes, retardamentos, acelerações, intermitências, alternâncias etc.

Esse é um dos motivos que nos levam a crer que é possível falar de interação entre geografia e literatura. Existe um diálogo entre essas ciências, cujo fruto é o surgimento não de uma única voz, mas de inúmeras que podem enriquecer tanto o geógrafo, quanto o poeta ou romancista.

Marc Brosseau acredita que existe uma relação dialógica (e não dialética) entre geografia e literatura. Uma ciência tem muito a aprender com a linguagem da outra. Desse diálogo, não vai surgir uma única voz, ou uma síntese, mas um encontro de vozes.

Todo romance se passa em algum lugar, seja ele fictício ou não. O romancista, quando elege um espaço real para narrar a sua história, conhece um pouco (ou muito) de sua história, sua geografia, seus costumes. A leitura de um romance nos permite igualmente conhecer e descobrir um pouco mais esse lugar e as relações sociais que nele estão em jogo, ou seja, a obra literária nos abre ao conhecimento e exploração de um espaço geográfico.

Em *Meu nome não é Johnny*, por exemplo, é possível conhecer a beleza e encanto da cidade maravilhosa, sobretudo dos seus badalados bairros da Zona Sul, através de descrições apaixonadas, como no caso abaixo:

(...) a visão larga da Lagoa Rodrigues de Freitas, rasgando a paisagem urbana e criando um horizonte quase impossível na selva de prédios. Encaixada no anfiteatro natural dos morros que emendam no Corcovado e na Floresta da Tijuca, seu espelho d'água estático como vidro multiplicava os azuis (FIUZA, 2007, p. 256).

Paradoxalmente, é essa Zona Sul que serve de cenário para o espetáculo de corrupção mais bem sucedida: a impunidade pelo tráfico ostensivo, fornecimento e abastecimento de

drogas para as classes média e alta, envolvimento de todas as categorias sociais no esquema que mantém, sustenta e alastra a criminalidade.

Tudo o que se execra, na Cidade de Deus situada em Jacarepaguá, com outra roupagem, se dissemina pelas ruas do Leblon, Jardim Botânico, Gávea e demais bairros da orla maravilhosa da cidade dos homens de bem.

2.1. Meu nome não é “Cidade de Deus”

Apesar do nome recebido (que, como já foi mencionado no capítulo anterior, nos remete à obra de Santo Agostinho), o bairro não reflete nenhum dos valores que nos vêm à mente quando se pensa numa Cidade de Deus, em que deveria reinar a paz, a concórdia, a justiça e a igualdade, apenas para citar alguns desses valores. Ao contrário de tudo isso e do desejo da maioria da população que ali habita, a favela é dominada pelo crime, pelo tráfico de drogas, pela violência, para não mencionar o descaso do Poder Público e da Polícia, que invade o Conjunto Habitacional sem fazer cerimônia, constringendo seus moradores, sejam eles bandidos ou não.

Cabe fazer uma ressalva. Há quase um ano, em decorrência de uma ação estratégica do Governo Estadual, instaurou-se no bairro uma Unidade de Polícia Pacificadora (UPP), que foi inaugurada em 16 de fevereiro de 2009. Trata-se de um novo conceito de polícia e de segurança, que não visa apenas à defesa esporádica, mas visa, sobretudo, à segurança contínua, contando também com serviços médico, social, esportivo e educacional.¹⁵

Após a instalação dessa UPP, alguns jornais afirmam que não há mais venda ostensiva de drogas¹⁶. Outros, no entanto, garantem que ainda há esquema de droga na favela¹⁷. Sabe-se, de qualquer modo, que acabar com o tráfico de drogas e a violência, numa favela que se viu vítima do problema há décadas, é um trabalho de médio e longo prazos, que deve ser levado a cabo, porque esse é o desejo da maior parte da população que lá habita. Afinal, os moradores, em sua grande maioria, não querem ser identificados com a criminalidade ou com a perversividade.

A impressão que temos é que, enquanto nada era feito, para atrair a atenção do público e revelar a contestação que a favela carrega consigo, Paulo Lins foi obrigado a escrever um livro com atos abomináveis, execráveis. Com certeza, surtiu mais efeito do que qualquer

¹⁵ Essas informações podem ser encontradas no site www.upp.rj.gov.br

¹⁶ Disponível em <<http://www.oglobo.globo.com>>, acesso em 16/02/2009

protesto popular. A venda do livro (100 mil exemplares) e o sucesso do livro atestam essa afirmação. O bairro Cidade de Deus passou a fazer parte da preocupação da população e dos governos. A reboque, vieram as demais favelas.

2.1.1. A paisagem real

O terreno em que hoje se situa a Cidade de Deus já foi ocupado por sítios e fazendas onde se cultivaram cana-de-açúcar, café e outras lavouras.

O bairro-favela Cidade de Deus foi construído pela COHAB e financiado pelo BNH. Ele começou a ser idealizado no Governo de Carlos Lacerda, no início dos anos 60 do século passado, mas a sua construção só terminou no Governo de Negrão de Lima, no final da mesma década.

Seus projetos foram executados em 1968: o primeiro, em área total de 253.810 m², limitado entre a avenida Ezequiel, rua Moisés e rua Edgar Werneck; o segundo, em área total de 36.343 m², constando de 159 lotes e 8 ruas, entre a estrada da Estiva (atual Mal. Miguel Salazar Mendes de Moraes) e a avenida do Rio Grande; e o terceiro, de outubro de 1968, abrangendo a maior área, com mais de 120 logradouros, incluindo ruas, travessas, praças, todas batizadas com nomes bíblicos, pelo Decreto de 30/03/1970.¹⁸

A maioria de seus habitantes provinha de 63 favelas, mas 70% desse contingente eram oriundos de favelas da Zona Sul, entre elas, Favela do Pinto, Favela Macedo Sobrinho, Morro da Catacumba, Rocinha e Ilha das Dragas.

Nessa época, os bairros da Zona Sul começaram a se valorizar e o metro quadrado dessa região tornava-se cada vez mais caro. A presença dessas favelas comprometia a beleza e a valorização dos bairros mais nobres. Os governantes decidiram remover as favelas que ficavam em torno da Lagoa e, para essa finalidade, construíram, na Baixada de Jacarepaguá (que na época era considerada periferia da cidade), um conjunto habitacional que pudesse abrigar os moradores das favelas que estavam sendo removidas.

Aliás, de acordo com os arquitetos Tomás A. Lapa, Felipe Abreu e Lucas C. M. Rios, a construção de conjuntos habitacionais nas periferias foi uma política adotada por vários governos das grandes cidades nos anos 1960 e 1970, em decorrência do acelerado crescimento urbano, como forma de atenuar as pressões sociais e a demanda por habitação.

¹⁷ Disponível em <<http://www.agenciabrasil.gov.br>>, acesso em 11/01/2010

¹⁸ Disponível em <<http://portalgeo.rio.rj.gov.br/armazenzinho/web/BairrosCariocas>>, acesso em 31/07/2009

Posteriormente, a região começou a crescer de forma desordenada, iniciando-se um processo de favelização, sobretudo à beira do rio Grande, que o travessa, e de seu afluente Estiva.

Atualmente, a Cidade de Deus ocupa uma área de 135.392 m² e agrega aproximadamente 40 mil habitantes.¹⁹

A Cidade de Deus agrupa uma população de operários de vários setores industriais, prestadores de serviços não-especializados, pessoas dedicadas a atividades comerciais, de natureza administrativa e profissionais liberais. Alguns anos depois de sua inauguração, o que antes eram áreas exclusivamente residenciais, tomaram a feição de pequenos centros comerciais em plena expansão, observando-se em quase todas as quadras os mais diversos estabelecimentos²⁰.

Além disso, verifica-se uma grande violência devido ao tráfico de drogas que se espalhou pelo bairro. Essa é, aliás, uma característica não só dessa favela, mas da maior parte das favelas cariocas.

Nas palavras de Pablo César Benetti,

Favelas e violência conjugam uma rima que domina o senso comum de muitos de nossos planejadores, governantes e cidadãos comuns. A escalada de violência tem transformado o espaço urbano, os hábitos e costumes de todos nos moradores das grandes cidades (BENETTI, 2004, s/n).

Esse bairro, com suas construções, sua geografia, seus moradores, seus hábitos e características, inspirou o romance *Cidade de Deus*, de Paulo Lins, que deu origem ao filme, de Fernando Meirelles (2002), o qual foi visto por um grande público no Brasil e no exterior.

Do Bispo de Hipona ao cineasta brasileiro, entre a teologia cristã e a geografia cultural, com os medievais ou os contemporâneos, é a rentabilidade de uma concepção urbanística que sobressai, consolidando-se através do *tópos* artístico e literário – *urbs Dei* ou, na expressão cunhada por Agostinho, *De civitate Dei*. Nele prevalece a retórica de uma paisagem concebida pela imaginação, atravessada por valores morais e crivada de signos, sinais e símbolos, que se colocam à disposição de escritores²¹ e artistas dispostos a desvendar os sentidos que ela, paisagem, contém.

2.1.2 O real da paisagem

As favelas no Brasil, e particularmente no Rio de Janeiro, são ambientes míticos e carregados de contradições e paradoxos. Ao mesmo tempo em que temos consciência de que

¹⁹ Disponível em <<http://www.upp.rj.gov.br>>

²⁰ Disponível em <<http://portalgeo.rio.rj.gov.br/armazenzinho/web/BairrosCariocas>>

²¹ Com o mesmo título do romance de Paulo Lins, Edgar Lawrence Doctorow (nascido em 1931), escritor judeu norte-americano de ascendência russa, publicou *City of God* (2000). Dentre suas obras, as mais famosas são *The Book of Daniel*, *Ragtime*, *World's Fair*, *Billy Bathgate* e *The March*.

seus moradores são pessoas excluídas, que estão à margem da sociedade porque moram em situações precárias provocadas pela desordem urbana, sabemos que esse grupo que lá se encontra produz uma cultura nova e rica, criando costumes particulares, ritmos musicais originais e um novo tipo de convivência humana, já que existe uma grande solidariedade entre seus membros.

No Rio de Janeiro, torna-se cada vez mais difícil o acesso aos morros e favelas, devido à violência e ao tráfico de drogas que não permitem a entrada de qualquer um. Pode-se mesmo falar da existência de uma linha imaginária intransponível entre os morros e o asfalto. Logo, ao mesmo tempo em que surge o medo, aparece também o mistério e o romantismo em torno dessas aglomerações. Queremos saber quem mora lá, como vivem, como se locomovem, como se adaptam à violência, às investidas policiais, enfim, pairam muitos questionamentos sobre seu estilo de vida. Atualmente, inclusive, muitas dessas favelas tronaram-se pontos turísticos; de fato, cada vez mais, elas fazem parte do roteiro de turistas brasileiros e estrangeiros e essas visitas tornaram-se fonte de renda para agentes de turismo.

Nada mais propício à criação de uma obra literária que os ambientes míticos, paradoxais, que se abrem sempre ao imaginário popular e ficcional.

Cidade de Deus começa com a descrição do local em que a narrativa vai se desenrolar, ou seja, a favela-bairro de nome idêntico, que, antes de ser transformada em conjunto habitacional era um enorme terreno baldio que abrigava velhos casarões, que algum dia serviram de fazendas e abrigaram senhores, capatazes e escravos.

Paulo Lins deixou claro, em algumas entrevistas, que pretendia escrever uma ficção e não um documento histórico. Mas isso não o impediu de abrir o seu romance com a descrição do ambiente. Essa descrição foi feita de forma muito poética, através de metáforas, metonímias, personificações, antíteses e outras figuras literárias.

Aliás, o espaço ocupa um lugar privilegiado na obra. Os fatos não têm data precisa, apesar de alguns fatos históricos serem citados e permitirem a localização temporal do enredo, que se passa entre os anos 1960 e 1980. No entanto, o espaço é central na construção da trama literária: a implantação e o crescimento de Cidade de Deus, seus becos, bares, casas, esquinas aparecem e reaparecem continuamente na narração. Na obra, o local é um dos seus elementos de coesão, ou melhor, o signo de convergência de todo sistema narrativo. A narrativa é dividida em três partes, e o seu fio condutor é o espaço, que é sempre o mesmo. Os personagens aparecem, somem, morrem, mas o bairro não deixa de existir.

Logo nas primeiras linhas, o leitor descobre a localização do espaço geográfico: os morros, o rio e os prédios que o circundam.

À direita, os prédios da Barra da Tijuca, mesmo longe, mostravam-se gigantescos. Os picos das montanhas eram aniquilados pelas nuvens baixas. (...) repousou o olhar no leito do rio, que se abria em circunferências por toda a sua extensão às gotas de chuva fina, e sua íris, num zoom de castanhos, lhe trouxeram flash-backs: o rio limpo, o goiabal, que, decepado, cedera lugar aos novos blocos de apartamentos; algumas praças, agora tomadas por casas; os pés de jamelão assassinados, assim como a figueira mal-assombrada e as mamoneiras; o casarão abandonado que tinha piscina e os campos do Paúra e Baluarte deram lugar às fábricas (LINS, 2007, p. 10).

A localização também nos revela muito desse bairro e de seus moradores. Para entrar e sair, os seus moradores passam pela praia, por construções bonitas, organizadas da Barra da Tijuca, habitadas pela classe média e alta, chamando-lhes a atenção de tudo que eles não são, nem têm: riqueza, beleza e ordem.

Em seguida, acompanhamos as mudanças provocadas pelas construções.

O Barro Vermelho fora mutilado por pás mecânicas e tratores por ocasião da construção das casas e dos primeiros blocos de apartamentos. O barro tirado do monte serviu para aterrar parte do charco e para o emboço das primeiras moradias. Quando era perfeito, o monte terminava bem próximo à margem do rio. Hoje termina num dos limites do conjunto, onde estão algumas das casas de triagem, na rua que liga os blocos de apartamentos à praça principal do conjunto. De lá de cima dava para ver a lagoa, o lago, o laguinho, o rio e seus dois braços, a igreja, o mercadão Leão, o clube, o Lazer, as duas escolas e o jardim-de-infância. O posto médico também dava para se distinguir daquela distância (LINS, 2007, p. 19).

Em muitos trechos, temos a impressão de que o espaço seja um personagem, e esse é um dos artifícios que permitem a construção de uma cartografia do bairro Cidade de Deus.

Cidade de Deus deu 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 na Frente, Lá embaixo, Lá do Outro Lado do Rio e os Apês (LINS, 2007, p.15) .

O leitor, aos poucos, vai se familiarizando com a sua geografia: Lá em Cima, Lá na Frente, Lá Embaixo, Lá do Outro Lado do Rio e Os Apês. Acompanhamos Inferninho, Pardalzinho, Miúdo e Bonito pelos becos e caminhos da Cidade de Deus. O policial Cabeça de Nós Todo, mesmo sem conhecer a favela nos seus detalhes e becos, também a percorre em busca dos bandidos e marginais.

O rio que corta a Cidade de Deus também exerce um papel primordial, aparecendo na obra incontáveis vezes. Nem poderia ser diferente, já que a água é um dos maiores bens que a natureza produz e sem ela não existiria vida humana, animal ou vegetal.

Mas a importância do rio não é somente essa. Esse é praticamente o único ponto em comum entre o espaço original e aquele que foi sendo transformado ao longo dos séculos. Ao mesmo tempo em que é o mesmo rio, ele é sempre diferente porque a água que corre por ele nunca é a mesma, ele está em constante renovação, assim como o terreno que o abriga e a vida daqueles que o circundam. Aliás, os personagens também agem sobre o rio, provocando mudanças, não só quando o poluem, mas igualmente quando jogam corpos de pessoas que

foram assassinadas. O rio, de fonte de vida, passa a ser cemitério, lugar de desova de corpos. Isso, esse rio conhece bem...

(...) quando notou que a água do rio encarnara. A vermelhidão precedera um corpo humano morto. O cinza daquele dia intensificou-se de maneira apreensiva. Vermelhidão esparramando-se na correnteza, mais um cadáver. As nuvens apagaram as montanhas por completo. Vermelhidão, outro presunto brotou na curva do rio (LINS, 2007, p.13).

A constância do rio na história presente e pregressa de *Cidade de Deus* também é signo da narrativa caudalosa, da superpopulação, do excesso que é a marca da vida ali, da falta de tudo à abundante violência, ao longo da narrativa.

Assim como na realidade, o espaço ficcional também sofreu alterações ao longo do tempo. O romance aponta para essas transformações. Inicialmente, a região abrigava fazendas, que algum dia foram produtivas. Essas fazendas foram abandonadas e tornaram-se velhos casarões. Governantes decidiram construir um conjunto habitacional com apartamentos populares. Vieram seus moradores, trouxeram seus pertences e deram vida a esse lugar. Novas construções foram feitas pelos próprios moradores, casas remodeladas, estabelecimentos comerciais edificadas, praças destruídas e modificadas. O espaço rural deu lugar a um espaço urbano, que por sua vez tornou-se habitação de inúmeras famílias que acabou se tornando um lugar violento e perigoso, devido ao crime e ao tráfico de drogas.

As mudanças e transformações ocorridas também são nos reveladas através dos olhos de personagens, como na passagem em que “Miguelão viu o início da construção dos novos blocos de apartamentos, a chegada da população da favela Macedo Sobrinho, a rude instituição do convívio social” (LINS, 2007, p. 190).

Na primeira parte do livro, para sobreviver, Inferninho faz assaltos a pessoas do bairro, a caminhões que entram para realizar vendas, como o caminhão de gás, e a estabelecimentos fora do bairro, como foi o caso do motel e do posto de gasolina.

Na segunda e na terceira partes do livro, Inho (que, em alusão ao nome de seu antecessor, Grande, adota o nome de Zé Miúdo) e Pardalzinho percebem que é menos perigoso, menos arriscado e mais rentável traficar droga. Eles não precisam se expor, saindo do conjunto, e as pessoas vão às suas casas para comprar a mercadoria. Sendo assim, a polícia tem mais dificuldade para capturá-los.

Mas, além do crime, o bairro abriga casais que se amam, crianças que brincam, mães preocupadas com seus filhos, trabalhadores honestos, clubes que promovem festas para a alegria de seus habitantes, animadores de Escolas de Samba.

A entrada e a saída de pessoas estranhas ao local não é uma tarefa fácil. Essas pessoas devem estar acompanhadas por outras que moram ou conhecem o local, senão correm até perigo de vida.

Enfim, tanto o espaço real, quanto o livro e o filme provocaram e provocam questionamentos, contestações, porque revelam que a nossa é uma sociedade antagônica, paradoxal, que produz muita riqueza, mas também muita pobreza. E, o maior paradoxo é que muitas vezes a riqueza é produzida também pelas mãos dos pobres, que fabricam e vendem bens cujo lucro vai enriquecer terceiros.

É lógico que a descrição de um tal lugar, com esses princípios e características, pode ser feita por um geógrafo, porém Paulo Lins provou que essa tarefa também pode ser realizada brilhantemente por um bom literato que enriquece seu texto com imagens e figuras literárias, valorizando a sua descrição, e provocando, talvez, mais reações contestatórias do que, unicamente, a descrição física do local.

2.2. A Cidade de Johnny

2.2.1. Novos marcadores da paisagem

Diferentemente de *Cidade de Deus*, a mola propulsora de *Meu nome não é Johnny* não é o espaço, mas uma história verídica. Entretanto, ao longo desse capítulo, veremos que o espaço também ocupa um lugar de destaque na obra.

A paisagem apresentada por Guilherme Fiuza é bem diversa daquela retratada por Paulo Lins. Apesar de estarmos na mesma cidade, o Rio de Janeiro, o cenário é bem diferente, revelando o paradoxo de uma grande cidade, que abriga tanto espaços luxuosos, riquíssimos, quanto espaços paupérrimos.

No início da narração de *Meu nome não é Johnny*, a paisagem urbana é um colírio para os olhos: condomínios luxuosos de classe média e de classe alta, praias, bares bem freqüentados, bairros refinados e pitorescos, como Santa Teresa. Porém toda essa beleza e riqueza não garantem a integridade ou perfeita inserção de seus habitantes.

Na primeira parte do livro, antes da prisão do personagem principal, os espaços são citados, mas não descritos. Sabemos que João Guilherme Estrela passou sua infância numa casa, num condomínio da Rua Pacheco Leão, no Jardim Botânico; que estudou no mesmo bairro, no Colégio Souza Leão, perto do Parque Lage; sabemos igualmente que, no início dos

anos 90, ele morou com sua mulher, Sofia, na Rua Engenheiro Alfredo Duarte, também no Jardim Botânico, onde foi, inclusive, pego por homens da polícia militar; sabemos que, quando foi preso pela Polícia Federal, morava em frente à Cobal do Leblon, e que, no momento em que foi surpreendido pelos policiais, estava num apartamento na Rua Raimundo Correa.

Ou seja, os limites de circulação do personagem principal é a Zona Sul do Rio de Janeiro, chegando à Barra da Tijuca, onde João costumava ir à praia com seus amigos. Os seus clientes também transitam pelo mesmo espaço geográfico e social, os bairros da Zona Sul. Aliás, a sua origem sócio-econômica foi fundamental para que ele pudesse alçar voo e atingir cimos tão altos, na venda da droga e na arrecadação financeira.

O narrador nos informa também as cidades por ele visitadas, por ocasião de suas duas viagens à Europa, para contrabandear cocaína: Amsterdã, Milão, Veneza e Bruxelas. O hotel em que ele se hospeda com Sofia em Amsterdã é luxuosíssimo.

Todos esses dados, porém, são citados para cumprir alguns objetivos importantes: indicar marcas da realidade; revelar o meio de onde nosso personagem provém; mostrar o ambiente em que ele circula; provar que o seu nível de ganho era muito alto, por isso, podia gastar desordenadamente.

Philippe Hamon, outra vez referindo-nos ao texto já citado, (“Um discurso determinado”), reconhece que os autores podem fazer uso de alguns recursos para produzir no leitor um efeito de realidade. Dentre os recursos descritos, ele evidencia que os ambientes ocupam um lugar importante na narrativa e explica que as descrições devem ser as mais fieis possíveis. Além disso, ressalta que a citação do nome de ruas e de cidades é fundamental.

Os bairros e as ruas por onde João circula são enumerados. Porém, esses espaços praticamente não ganham vida. Eles não são descritos. Não sabemos como são os ambientes internos em que ele vive, como eles são decorados e habitados. Os bairros citados são campos de trabalho e de diversão de João, que apenas circula por eles, precisando deles, sem interagir, sem exercer força sobre eles.

Em contrapartida, na segunda parte do livro, a partir do momento em que é preso, o ambiente passa a exercer uma força avassaladora. Apesar do contraste entre a beleza da primeira paisagem e a feiura da segunda, ou a riqueza e a penúria, o luxo e a imundície, a grandeza e a pequenez, a carceragem da Praça Mauá e o manicômio da Rua Frei Caneca agem sobre o personagem, que, por sua vez, modifica os ambientes carcerários.

É nesses espaços de confinamento que a interioridade da personagem germina em pensamento e eticidade. No espaço aberto e arejado da Zona Sul, João é um alienado, um

títere, uma marionete dos outros e de si. Age como um amoral, um inconsciente social, um ignorante convicto apenas de sua esperteza. Ele parece infenso aos hábitos civilizados.

Apesar de ter um pouco mais de 12 metros quadrados, a cela da Carceragem da Praça Mauá é descrita em detalhes (FIUZA, 2007, p. 126).

A cela em que os africanos estavam alojados também mereceu descrição:

Por estar no ponto mais distante da entrada da galeria, aquela cela era especialmente escura, úmida e quente. Para piorar, não contava com o pequeno basculante que quase todas as outras tinham para melhorar a circulação do ar. O cheiro do lixo se misturava ao suor e ficava concentrado ali (FIUZA, 2007, p. 159/160).

Alguns meses depois, foi transferido para o manicômio da Rua Frei Caneca e podemos, novamente, descobrir o ambiente em que passou a viver:

Dali foi direto para a cela conhecida como “tranca”, uma espécie de masmorra onde ficam os presos mais perigosos, sem direito a circular pelas galerias e sair para o pátio. Era a seção medieval do lugar. Lá chegando, (...) resolveu cuidar do seu canto e foi arrumar sua cama de jornal (ainda não tinha colchão) (FIUZA, 2007, p. 159/160).

A situação era bem mais civilizada do que na Polícia Federal. Não havia superlotação, eram seis camas de cimento para cada seis pessoas. João se incomodou com a posição de sua cama, que ficava entre as outras duas, e imaginou como seria melhor ocupar uma encostada na parede (FIUZA, 2007, p. 162).

(...) na cela que João ocupava com mais doze presos. (...) Era um dos mais antigos daquela cela, que era maior e melhor que as demais. Além de chuveiro com mais pressão e água quente, pia grande com três bicas, sua área estendia-se de uma área a outra do prédio – o que significava, entre outras coisas, uma ventilação muito superior às das outras celas (FIUZA, 2007, p. 271/272).

A leitura do texto também permite ao leitor conhecer a qualidade da comida do manicômio, o Hospital Penal Heitor Carrilho, a sujeira e as ratazanas que por ali passeiam, além de se familiarizar com o espaço ao ar livre e o campo de futebol:

A comida na Polícia Federal, comparada com a de lá, lembrava cozinha de hotel cinco estrelas. Quando comia pão com manteiga de manhã, ele era feliz e não sabia. Agora o pão vinha puro e até jogá-lo fora pela janela seria arriscado, pois poderia ferir um inocente. Arroz, feijão e angu, vinham sem qualquer vestígio de tempero (João viria a conhecer um traficante de alho na cozinha, tal a raridade do gênero), e eram servidos em bandejas de metal mal lavadas e empilhadas, de forma que a de cima vinha amassando a comida de baixo (FIUZA, 2007, p. 162).

O recém-chegado também tentou relaxar para dormir, mas o aspecto do ambiente não ajudava. Paredes encardidas, umidade, colchões nus, alguns focos de mofo. Não tinha visto ainda nenhuma barata, mas parecia ser questão de tempo. Pendurou num prego na parede, sobre a cabeceira da cama, a cesta de palha que sua mãe lhe enviara com um pouco de comida. Ali ela ficava menos acessível aos insetos rasteiros. (...)

Pouco depois de ter finalmente adormecido, sentiu algo estranho arranhando levemente a sua face, como se alguém de unhas compridas estivesse tentando acordá-lo. Abriu os olhos no exato momento em que uma gorda ratazana escalava o seu rosto, provavelmente com destino à cesta de comida (FIUZA, 2007, p. 163).

Cabe observar que, depois do todo esse período de confinamento, de convívio com a pobreza, com a sujeira e com a dificuldade, por ocasião de sua primeira saída, concedida pelo Juiz Abel Fernandes Gomes, o espaço por onde João sempre circulou livremente, mas que nunca havia sido por ele valorizado, ganha brilho, nova cor, novos tons.

Depois de tanto tempo confinado, esquecera como era longo o Túnel Rebouças. E quando o carro mergulhou de novo na explosão da luz da manhã ensolarada, João foi colhido por um choque estético, quase místico: a visão da lagoa Rodrigo de Freitas, rasgando a paisagem urbana e criando um horizonte quase impossível na selva de prédios. Encaixada no anfiteatro natural dos morros que emendam no Corcovado e na Floresta da Tijuca, seu espelho d'água estático como vidro, multiplicava os azuis. Ali estava a Lagoa, como sempre estivera, mas João agora percebia que nunca a enxergara antes – pelo menos em toda a sua exuberância (FIUZA, 2007, p. 256).

Depois de dois anos, quando é finalmente libertado por ter cumprido a sua pena, sente-se um pouco estranho no ninho, apesar da acolhida de seus amigos e familiares. No entanto, já não tinha a facilidade financeira que possuía anteriormente. Recebeu algumas propostas para retornar ao mundo da ilegalidade, mas recusou, porque a lição que o confinamento lhe deu foi suficiente para entender até onde ele poderia ir.

Para recomeçar a vida e poder ganhar o seu próprio sustento, foi obrigado a abrir novos caminhos e a circular em meios até então desconhecidos por ele, como o subúrbio carioca ou a Baixada Fluminense. Investiu na música e participou de projetos musicais em Madureira; passou a freqüentar o trem da Central; organizou shows e festas em Belford Roxo e em outros municípios da periferia do Grande Rio. É lógico que as suas novas atividades lhe exigiam muito mais esforço e lhe rendiam muito menos dinheiro, porém não podia mais acreditar nas falsas promessas.

O projeto narrativo do romance-testemunho é, como se vê, simples, e pode ser reproduzido através do esquema espacial. A trama, que apresenta um indivíduo transformado quase num autômato pela necessidade das drogas e a serviço delas, prepara a reviravolta e o retorno à sua condição de homem urbano através do deslocamento dos espaços: do espaço aberto e arejado do litoral / Zona Sul para o espaço fechado e abafado dos ambientes carcerário e hospitalar, passando por um espaço intermediário, o Hospital Psiquiátrico, até chegar ao espaço semiaberto e de recuperação para a liberdade, num campo mais vasto do Rio de Janeiro, que inclui também a Zona Norte e a Baixada Fluminense.

A primeira metamorfose – que gera o Barão do Pó – e a recuperação do estatuto originário são claramente marcados, topografados, como se a paisagem adquirisse novos marcadores: na Zona Sul, os perigos de acesso fácil às drogas e risco de decisões irresponsável; na Zona Norte, a vida simples, com as diversões ingênuas e inofensivas, local de trabalho e gozo responsável da liberdade.

A singeleza da concepção é perfeitamente dissimulada pelo verismo com que se apresenta. A autenticidade do relato, a intensidade dos fatos, a cotidianidade dos acontecimentos persuadem o leitor, enquanto vão introduzindo visões particulares, literárias e estetizadas dos espaços por onde qualquer um de nós circula.

2.2.2. O lugar heterotópico

Em seu texto “Outros espaços”, Michel Foucault afirma que o século XIX, tendo sido marcado pelas grandes descobertas científicas e avanços tecnológicos, teve como tema central o desenvolvimento e estagnação, a crise e o ciclo e que, nesse contexto, a ficção se alimentou do segundo princípio da termodinâmica.

As inovações tecnológicas levaram o homem a explorar o espaço e suas possibilidades, permitindo experimentar concretamente as ideias de justaposição e a simultaneidade. Essas seriam as razões pelas quais o espaço acabou se tornando o grande tema do século XX. Na Idade Média, o espaço era bem delimitado, entre o permitido e o proibido e o religioso e o profano. Essa divisão aos poucos foi ruindo, o espaço foi sendo dessacralizado, até podermos afirmar que não existe mais limite para ele. Depois que Galileu afirmou que a Terra não era o centro do Universo, o espaço se tornou muito maior do que poderíamos conceber.

Além desse tema relevante, outro assunto de relevo é o tempo. Porém, sob essa nova ótica, descobrimos que o tempo é uma das variáveis que compõem o espaço. De fato, invenções como o telefone, o avião, o computador e a internet, reduziram a distância entre o tempo e o espaço, chegando ao ponto de podermos afirmar que é possível estar em dois lugares ao mesmo tempo. Hoje a questão passou a ser de posicionamento, e as dúvidas que se impõem são se haverá espaço para todos no futuro, ou se todos poderão continuar circulando, ou ainda se tudo que é produzido poderá ser estocado.

Antes de avançarmos no pensamento de Michel Foucault, vamos tecer algumas considerações sobre o tempo nas duas obras.

Em *Meu nome não é Johnny*, os marcadores de tempo são bem determinados, com datas precisas, mesmo porque elas estão em função do projeto do narrador, de contar uma história verídica. Conhecemos o dia do nascimento do protagonista, o dia da viagem de seu pai ao México, o dia exato em que foi preso, o dia em que sua sentença foi promulgada, o dia de sua saída do manicômio, assim como o dia da morte da Juíza Marilena Franco. Em alguns trechos, para enriquecer o texto, os fatos são narrados em função de datas importantes, como é o caso da ECO 92, da Guerra do Golfo em 1992 e das copas do Mundo de 1970 e 1994.

Em *Cidade de Deus*, quase não se faz alusão ao tempo. Em nenhum momento da narrativa, encontra-se uma data precisa. Conhecemos o tempo através de alguns indicadores históricos, como a enchente de 1966 e construção do conjunto habitacional Cidade de Deus, que se deu após essa enchente.

Em um determinado trecho, o dia 27 de setembro (LINS, 2007, p.298) foi citado apenas para fazer alusão à celebração de Cosme e Damião, já que nessa data, para se tornar mais popular, Miúdo e Pardalzinho resolveram distribuir balas para a garotada.

Apesar de datas precisas não serem citadas, podemos sentir o tempo que passa. Vários recursos são utilizados para alcançar este efeito de tempo decorrido: por exemplo, o aniversário de 18 anos de Inho / Miúdo, ou quando aparece o filho de Inferninho, que já tem 8 anos, ou mesmo quando Cabelo Calmo vai preso e cumpre pena de 5 anos. Além disso, a passagem do tempo é percebida com informações objetivas, como depois da morte de Inferninho “(...) Miguelão traficou por mais seis anos sem muita preocupação (idem, p. 190)” ou depois da morte de Pardalzinho “Pardalzinho havia morrido havia mais de um ano (idem, p. 336)”.

Em alguns momentos a passagem temporal anda lado a lado com as mudanças espaciais ou culturais. Busa-Pé observa a ação das pás mecânicas que levam embora recordações de sua infância (idem, p. 161); podemos acompanhar também a mudança do estilo musical, passando do samba-canção para o rock, e desse para a discoteca.

Conhecemos os dias da semana, mas não sabemos o mês nem o ano, porque não é isso o mais importante: “Numa sexta-feira de calor intenso, os dois caminham pela Rua do Meio” (idem, p. 85); em alguns trechos, a hora exata é revelada para dar sentido às ações, mas o dia é ocultado: “A transação foi feita no meio dos fregueses, às dez horas da manhã” (idem, p. 90).

Podemos constatar que, enquanto no romance de Guilherme Fiuza, o tempo tem quase tanta força quanto o espaço, no romance de Paulo Lins, o espaço tem mais importância que o tempo, que existe em função dos fatos e da transformação do espaço.

Voltemos agora, ao pensamento de Foucault, que nos diz:

Talvez se pudesse dizer que certos conflitos ideológicos que animam as polêmicas de hoje em dia se desencadeiam entre os piedosos descendentes do tempo e os habitantes encarniçados do espaço (FOUCAULT, 2006, p. 411).

Os espaços, tendo sofrido muitas ou poucas interações com os seres humanos, apresentam características diferentes. Ainda no mesmo texto supracitado, o filósofo afirma que

Alguns posicionamentos têm a curiosa propriedade de estar em relação com todos os outros posicionamentos, mas de um tal modo que eles suspendem, neutralizam ou invertem o conjunto de relações que se encontram por eles designadas, refletidas ou pensadas (FOUCAULT, 2006, p.414).

Esses espaços por ele caracterizados estão em constante conflito, isto é, neles existem sempre contradições. Foucault os dividiu em *utopias* e *heterotopias*.

Enquanto as utopias são lugares que não existem na realidade, as heterotopias, apesar de estarem “fora de lugar” e de serem lugares de contestação, existem de fato, como a imagem que vemos no outro lado do espelho, ou como o espaço virtual que a sociedade informatizada criou.

Alguns princípios regem essas heterotopias. Inicialmente, pode-se afirmar que todas as culturas do mundo têm heterotopias, mesmo se elas se apresentam de formas diferentes nos mais variados espaços; além disso, as heterotopias sofrem mudanças ao longo do tempo, em relação ao seu funcionamento; elas podem conter espaços justapostos que são incompatíveis entre si; elas têm “um sistema de abertura e de fechamento que simultaneamente, as isola e as torna impenetráveis” (FOUCAULT, 2006, p.420); finalmente, elas têm sempre uma função, isto é, fazer o contraponto, contradizer.

Num certo sentido, pode-se afirmar que o bairro Cidade de Deus apresenta algumas dessas características, tanto no plano urbano, quanto no plano ficcional. Em ambas há contestação de valores e ostentação de contravalores. A condição heterotópica deste espaço, entretanto, fica mais evidente na narrativa pela variedade de episódios, tipos, problemas sociais, crises pessoais e coletivas, que se encontram reunidas.

No romance, por sua vez, a condição heterotópica do espaço assegura o estatuto tensional da narrativa, sem confundi-la com um romance policial ou com um épico do “bas-fond”, da marginalidade urbana.

Se fizermos um contraponto entre a cidade retratada por Guilherme Fiuza e a cidade retratada por Paulo Lins, fica evidente o paradoxo que é característico de uma megalópole, que cresceu de forma caótica, sem regras, sem controle, onde a pobreza e a riqueza dividem espaços muito próximos e a linha que os separa é quase que fictícia e muito tênue, como podemos observar na foto abaixo, da Rocinha, uma das maiores favelas do Brasil²² e sem dúvida, a mais famosa, que se localiza ao lado de São Conrado, bairro nobre do Rio de Janeiro, que abriga luxuosos condomínios de casa e de prédios²³.

²² De acordo com Sérgio Rezende, a Rocinha não é mais a maior favela do Brasil, posto que foi ocupado pela favela Fazenda Coqueiro, em Senador Camará. (disponível em <http://www.sidnetrezende.com>, acesso em 18/01/09)

²³ Optamos por colocar uma foto da Rocinha, por se tratar talvez da maior proximidade existente entre pobreza e riqueza na cidade do Rio de Janeiro. A foto foi retirada do site www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=336156



Porém, talvez o espaço em que as características heterotópicas sejam mais acentuadas em ambos os romances é a prisão, que é apresentada nas duas narrativas, apesar de serem retratadas de forma muito diversa. Enquanto em *Meu nome não é Johnny*, a visão da prisão é mais analítica, em *Cidade de Deus*, ela é mais fotográfica. Essa divergência de apresentação pode ser devido ao enfoque dado. Guilherme Fiuza quis provar que é possível alguém se redimir de um crime cometido e que a prisão pode ser um meio para isso. Paulo Lins, ao contrário, tem uma visão mais realista, naturalista, apresentando o homem como produto do meio em que vive. Ele nos mostra caminhos diferentes traçados pelos favelados e evidencia que quando o pobre vai para a prisão é mal tratado pelos policiais, é degradado e aviltado pelos companheiros de cela.

Assim que João Guilherme chegou à Carceragem da Praça Mauá, foi questionado por policiais sobre a origem da droga que ele comercializava, mas, como optou por não revelar nada, recebeu um soco em cada ouvido e outro soco na lateral do tórax. Em seguida, foi levado para a sala do delegado Flávio Furtado, que o recebeu com cordialidade, explicando-lhe o seu caso e os seus direitos, e afirmou que “repudiava a brutalidade como método” (FIUZA, 2007, p. 121). Posteriormente, seria conduzido à sua cela pelos policiais, que, provavelmente, usariam novamente a força e a violência, porém esse trajeto foi interrompido pela chegada de seu advogado, que era, aliás, reconhecido no meio criminal. Esse fato lhe

salvou “da condição de um preso qualquer” (idem, p. 122). Após a saída, João foi encaminhado para a cela do Comando Vermelho, como forma de castigo por não ter contado nada, porém as visitas frequentes de seu advogado o livraram de mais agressões policiais.

Algumas semanas depois, conseguiu uma visita íntima com sua mulher Sofia, subornando alguns policiais pelo preço de 400 dólares.

A suíte master seria o próprio alojamento dos carcereiros, e Sofia precisaria chegar escondida à meia-noite. Dava para ver que o esquema não envolvia nenhum funcionário mais graúdo, era coisa de três ou quatro arraias-miudas. João foi informado de que teria cerveja na geladeira, mas se quisesse uísque tinha que avisar logo para que fosse providenciado. Ele disse que cerveja estava bom (FIUZA, 2007, p. 130).

O manicômio, para o qual foi transferido alguns meses depois, também pode ser comparado à prisão, já que é um espaço de confinamento, com características muito semelhantes ao espaço presidiário, logo também representa um espaço heterotópico. No item anterior, tivemos a possibilidade de conhecer detalhes desse Hospital Penal, mas não foi relatado o tratamento recebido.

Novamente, a opção de João de não delatar ninguém e sua familiaridade com o mundo do crime, abriram-lhe portas e lhe renderam um bom relacionamento com os demais internos. Entretanto, o seu bom trânsito com os colegas, a sua origem sócio-cultural favorecida, as suas visitas frequentes provocaram ódio e inveja, sobretudo porque estamos tratando com pessoas perigosas, que muitas vezes saem, sem dar sinais evidentes, de seus estados normais.

Sebastião, um dos internos do manicômio, declarou guerra a João Guilherme e posteriormente, jurou-lhe de morte.

Quando os detentos desciam para tomar café, João tinha o hábito de ficar sozinho na cela, para aproveitar um momento de calma, tomar banho e ouvir música com o som bem alto. Num desses momentos, Sebastião também não desceu para o café e preparou uma cilada para João, que, por descuido, esqueceu-se de trancar a cela por dentro. Isso facilitou a entrada de Sebastião na sua cela, que o esperou sair do banheiro com um banco na mão e num “ângulo perfeito para o golpe fatal” (FIUZA, 2007, p. 275). Porém, um outro interno subiu para pegar um cigarro e, vendo a cena, gritou, alertando João sobre o perigo. Dessa vez, estava salvo, “mas a guerra estava oficialmente declarada” (idem, p. 276). João passou a dormir sobressaltado e acompanhado de um pedaço de ferro que lhe Fernando Manhães lhe deu no dia em que chegou ao manicômio.

Sebastião não desistiu de sua promessa e, de fato, fez outras investidas, cercando a vida de João, tornando-a infernal. Depois de algumas ameaças, finalmente, Sebastião foi visto por três agentes da Desipe, no momento em que tentava atirar um tijolo contra João.

Essa foi a maior perseguição sofrida por João, que, por sinal, teve um final feliz. Apesar dessa e de outras grandes provações vividas, ele saiu do confinamento sem raiva ou ódio e conseguiu se recuperar, salvando-se do mundo criminal.

Contrariamente a isso, em *Cidade de Deus*, Cabelo Calmo recebeu um tratamento oposto. Recebeu uma pena de “cinco anos pelos crimes que cometera e por outros, que fora obrigado a assumir diante das torturas sofridas na delegacia” (LINS, 2007, p. 252).

Chegou ao complexo penitenciário Lemos de Brito portando-se de maneira que fazia jus ao seu vulgo, sempre quieto, de poucas palavras. Ajeitou o lugar de dormir no cubículo de onde não saiu por uma semana (LINS, 2007, p. 252).

Esse foi apenas o início. Depois de alguns dias, foi acordado no meio da noite para falar com o xerife que, depois de lhe sorrir, humilhou-o, desonrou-o, obrigando-o a se tornar o seu amante, fazendo sexo com ele todos os dias.

A vida de mulher de xerife lhe proporcionava boa comida, cocaína, lençol, travesseiro, cobertores, bebidas, maconha e água gelada. Nos dias de visita, tinha o direito de vestir-se como homem para receber seus familiares. No entanto, na rotina no cárcere, andava de calcinha vermelha, a cor predileta do xerife. Era obrigado a passar batom e colocar brinco. Em sua primeira diarreia no cárcere foi obrigado a usar absorvente (LINS, 2007, p. 254).

Ele não era o único tratado de forma desonrante. Descobriu, com o passar do tempo, que outros seus colegas de cárcere viviam a mesma condição ultrajante. Aqueles que se recusavam a fazer esse papel eram espezinhados de outra forma, como Camarão, que “perdeu a visão esquerda em consequência do espancamento que sofreu” (idem, p. 255).

Calmo teve medo de ficar louco ao presenciar vários casos de loucura, a lepra nos corpos vizinhos e doenças venéreas se alastrando pelo presídio. A morte matada e morrida montando guarda inclusive em seus sonhos. Odiava aqueles guardas que traziam drogas para alguns presos traficarem, porque além de cobrarem um preço absurdo ainda queriam comissão sobre as vendas (LINS, 2007, p. 255).

Quando conseguiu a liberdade, era uma pessoa muito mais dura, mais revoltada com a vida. Lembrava-se das várias vezes que fora acordado com água de esgoto na cara, o cassetete dos guardas penitenciários descendo no lombo sem quê nem porquê (LINS, 2007, p. 254).

O presídio de Ilha Grande também é contemplado pelo romance, revelando que o mundo do crime persiste dentro das prisões e que existe uma hierarquia que deve ser respeitada pelos internos, caso contrário, a pena é cruel, ou seja, a morte.

Lá no presídio da Ilha Grande estava tudo no esquema. Os sangras, os que matam, e o angra, o que vai à delegacia de Angra dos Reis assinar a autoria dos crimes, já tinham sido selecionados e avisados e estavam a postos. Tanto os sangras como os angras são escolhidos pelos chefes da organização por motivos diferentes. (...) Há aqueles que matam ou assumem a autoria de assassinatos para se livrarem de morrer por terem estuprado, terem saído com mulheres aproveitando que seus maridos estavam presos, assaltando moradores do lugar onde moravam, enfim, sabiam que se chegassem àquele presídio com alguma infração ao código de ética da organização, só lhes restariam três opções de pena: matar, ser morto ou assumir a responsabilidade dos crimes. (...) Os internos que naquele presídio estupravam, ou alcaguetavam quando foram presos, ou roubaram os companheiros, ou obrigaram os internos mais fracos lhes despejar água do banho, enfim, todos

aqueles que faziam os companheiros passarem por qualquer tipo de humilhação, iriam morrer. (LINS, 2007, p. 257/258)

Concluimos que, para João Guilherme, a prisão de fato representou um contraponto, sendo nítida a mudança de vida antes e depois da prisão. Em *Cidade Deus*, já não se pode dizer a mesma coisa. Por se tratar de uma obra naturalista, a prisão também é mostrada com sua realidade nua e crua, demonstrando que muitas vezes, ao invés de significar a remissão do indivíduo, ela exerce papel contrário, transformando-o num marginal ainda maior.

2.3. Johnny, a cidade e Deus

Quando se fala em meio ambiente, vem à mente a idéia de florestas, matas, rios, mares, oceanos, flora e fauna. Sem sombra de dúvida, tudo isso o compõe, porém, de acordo com os geógrafos culturais, ele é igualmente composto pelas construções, sejam elas parques, praças, casa, prédios, hospitais, bares etc.

Muitos desses lugares são planejados ou organizados; outros, em contrapartida, nascem espontaneamente e crescem caoticamente. Num caso ou no outro, eles transmitem mensagens.

É igualmente importante observar que a tarefa da geografia vai muito além de descrições físicas. Os geógrafos pretendem, através do ambiente, compreender o ser humano, suas ações e atitudes, porque o espaço em que os homens vivem diz muito de como eles são.

Não se trata mais de descrever o meio ambiente no qual vivem e trabalham os homens; o que se procura compreender são as relações complexas que se estabelecem ente os indivíduos e os grupos, o ambiente que eles transformam, as identidades que ali nascem ou se desenvolvem. Este é um dos caminhos reais para compreender o mundo (CLAVAL, 2004, p.71).

Assim como o espaço em que vivemos contribui muito para a formação de nossa identidade, nós também agimos e contribuimos para a identidade de um lugar e do grupo que nele vive. Não se trata de repetir aquilo que o naturalismo apregoava, que “o homem é o produto do meio em que vive”. Entretanto, não podemos negar que o ambiente ajuda a construir a personalidade e os valores dos grupos humanos.

É inegável que o indivíduo é influenciado pela família em que nasce, pelo espaço em que convive diariamente, desde o nível mais restrito, como a rua ou o bairro em que mora, ou a escola que frequenta, até o sentido mais amplo, como o país a que pertence. Até mesmo o fato de morar num local mais quente ou mais frio, numa cidade de praia ou de montanha,

afeta o ser de cada pessoa. O regime político do país em que se vive também atinge os grupos e coletividades, tornando-os mais pacíficos, mais questionadores, mais rebeldes, etc. O passado de cada grupo, suas memórias, suas obras de arte também interfere nos seres humanos. Além disso, é importante também o papel exercido pela relação desses lugares com outros espaços.

A identidade é um processo pessoal, mas também de grupo. Ela envolve adequação e identificação, mas também diferenciação. Muitas vezes, descobrimos quem nós somos (a dimensão da ipseidade) em contato com pessoas ou grupo totalmente opostos a nós (a alteridade). Identificar-se pressupõe pertencer a um grupo, mas também sentir-se singular, único.

O processo de identificação surge não olhando para si próprio, mas olhando para o outro, entendendo o outro, nessa dialética entre o eu e o outro. Para se identificar, é necessário que haja um movimento de saída de si mesmo para encontrar o outro. Só podemos compreender a identidade quando definimos o que é nosso e o que está excluído, o que está fora.

2.3.1. De volta à Cidade de Deus

No caso do bairro Cidade de Deus, a construção é portadora de muitos significados. A natureza foi sendo destruída aos poucos para dar lugar a prédios com estruturas muito parecidas: cinzas, baixos, contendo apartamentos compactos. Como esses prédios foram financiados com dinheiro público, são construções populares, sem nenhum luxo e desprovidos de beleza ou atrativos.

Mais tarde, a ação dos seus moradores foi dando nova cara a esse bairro, visto que, ao chegarem nesse novo conjunto habitacional, trouxeram seus antigos pertences, suas personalidades, seus hábitos, colocando um pouco de si mesmos no projeto puramente arquitetônico, que contemplava apenas a construção de edifícios e não a moradia de habitantes.

Os novos moradores levaram lixos, latas, cães vira-latas, exus e pombagiras em guias intocáveis, dias para se ir à luta, soco antigo para ser descontado, resto de raivas de tiros, noites para velar cadáveres, resquícios de enchentes, biroscas, 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 do bicho, fome, traição, mortes, (...). Levaram também as pipas, lombo para polícia bater, moedas para jogar porrinha e força para tentar viver. Transportaram também o amor para dignificar a morte e fazer calar as horas mudas (LINS, 2007, p.15/16).

Implantados sem qualquer plano de adaptação social, sentiam-se estrangeiros, ou seja, na condição de estranhos, afinal, estavam saindo de suas antigas casas, de um lugar conhecido, com destino a um lugar distante, novo, que provocava, simultaneamente, desejo e medo.

Com a ocupação e a chegada de novos habitantes, passaram a se sentir cada vez mais parte integrante daquele espaço que se tornou suas casas, suas vidas, a tal ponto de sentirem desprotegidos fora dele. De certa forma, eles sabem que, assim como nos guetos, dentro dos limites daquele bairro, eles correm menos perigo. Isso é mais verdade ainda para os bandidos. De fato, transitar por áreas desconhecidas é perigoso tanto para os criminosos, como para os policiais. Os marginais sentem-se mais à vontade dentro de Cidade de Deus, porém os policiais se perdem pelos seus becos e caminhos, por estarem circulando em território desconhecido.

Em contrapartida, aqueles que não moram lá sentem medo só de passar por perto e sabem que não podem ousar entrar se não estiverem acompanhados de moradores locais.

Essa tendência de aglomeração, que se iniciou com o processo de favelização, criou identidades, sofreu mutações e, em muitos sentidos, foi copiada por outras camadas sociais. Esse fenômeno é muito parecido com o que se observa nos condomínios de luxo dos bairros nobres das grandes cidades. Existem algumas interessantes semelhanças entre esses tipos de moradias, porém, tratar desse assunto nesse trabalho fugiria muito do seu escopo. Vale a pena ressaltar apenas uma semelhança: a dificuldade de acesso. Esses condomínios controlam a tal ponto a entrada e saída dos visitantes que, para entrar e sair, eles devem se identificar, mostrar documentos e tirar fotos.

Logo, é fácil perceber que o lugar em que eles moram, isto é, a favela-bairro Cidade de Deus é um primeiro fator de identificação. Seus moradores já se sentem iguais pelo fato de serem vizinhos e de viverem cotidianamente problemas e situações similares que são causadas pela violência, pelas investidas da polícia, pela falta de estrutura decorrente do número excessivo de moradias e moradores. Outro fator de identificação são os sonhos de ser valorizado, respeitado, de atingir uma situação de vida mais estável e, até quem sabe, sair do bairro para um lugar mais promissor.

Essas identidades os unem, tanto que existe um código de ética segundo o qual não se podem assaltar os habitantes do conjunto. Inferninho precisava de dinheiro e roubou os frequentadores de um bar do bairro, entretanto, essa ação foi recriminada pelos seus amigos e por ele mesmo: “Sentia remorso por ter botado o bicho para pegar no próprio conjunto. Passistinha sempre falava que bronca era pra ser feita na área dos outros” (LINS, 2007, p.50).

Essa opinião é compartilhada também por Acerola: “Falava num tom apreensivo que bandido tinha de respeitar a rapaziada da jurisdição” (idem, p.52).

Porém até mesmo dentro de um mesmo bairro, com características tão próprias, existem diferenciações que são marcadas pela formação de grupos menores.

A narrativa nos apresenta um grupo de moradores autodenominado de cocotas, a juventude branca de Cidade de Deus. O grupo está representado, no romance, por Busca-Pé, Thiago, Marisol, Adriana, Álvaro e Patricinha Katanazaka, Daniel, entre outros. Eles não matam, não roubam, nem traficam, mas fumam maconha, frequentam festas no clube e em regiões mais rurais (tipos de festa que devem ter dado origem às atuais haves), vão à praia, enfim, se divertem bastante, curtem a vida e transitam bem entre os bandidos. Eles gostam de se vestir bem, compram roupa de marca, e têm quase todos os novos acessórios que a sociedade de consumo inventa.

A leitura de *Cidade de Deus* nos revela que, se, por um lado, existem muitos pontos convergentes entre seus habitantes, por outro lado, existem pontos divergentes. Como acabamos de ver com o exemplo dos cocotas, os seus habitantes não se vestem da mesma forma, frequentam bares diferentes, têm hábitos e horários variados. Mas talvez a maior divergência seja a forma que escolheram para realizar seus sonhos e de se sentir alguém.

É normal do ser humano querer sair do anonimato, sentir-se respeitado e valorizado, alcançar progressos na vida. No entanto, as pessoas escolhem formas diversas para atingir tais objetivos.

Inferninho não é ninguém. Ele não tem lar, abandonou a sua família, tem vergonha de seu irmão, não tem casa própria. Para morar, ele invade casas alheias. Quando o perigo bate à sua porta, ele abandona a casa antiga e invade outra sem deixar rastros. Assim como todos, alimenta o sonho de ser rico e de ser alguém na vida, porém o caminho escolhido para atingir a sua meta foi a bandidagem e o crime.

Inferninho dizia que ia continuar a meter bronca até estourar a boa para montar um comércio grande com um monte de empregados trabalhando e ele só contando dinheiro, dando as ordens (LINS, 2007, p.84).

Ele, assim como seus amigos, sabe que enquanto estiver roubando ou matando, provocará medo e, conseqüentemente, será respeitado pelos outros.

Na verdade, todos se orgulhavam de ver o motel estampado na primeira página. Sentiam-se importantes, respeitados pelos outros bandidos do conjunto, das outras favelas, pois não era para qualquer bandidinho ter seus feitos estampados na primeira página dum jornal, e também se dessem o azar de ir presos, seriam considerados na cadeia por terem realizado um assalto de grande porte. Pena não saírem os nomes na matéria, mas pelo menos disseram que só podia ter sido obra dos bandidos de Cidade de Deus. Todos os conhecidos saberiam que haviam sido eles (LINS, 2007, p. 82).

Apesar de todos os feitos abomináveis e dos inúmeros crimes cometidos, ele também é alguém, porque é provido de sentimentos, de medo, de remorso.

Talvez a bebida lhe diminuísse o compasso do coração, o tirasse do terreno do remorso e o deixasse somente com a glória de ter mandado um alcaguete para a casa do caralho (LINS, 2007, p. 58).

Além disso, ele não pretende passar sozinho o resto de seus dias, ele reconhece que seria bom ter uma mulher. “Precisava de uma mulher para fazer sua comida, lavar-lhe a roupa e entregar-se aos seus braços na hora que ele bem entendesse” (idem, p. 63/64).

Pardalzinho, nos momentos de prisão, que lhe permitiram maior reflexão, também alimenta sonhos:

O sonho de Pardalzinho era de comprar um terreno onde tivesse água corrente, terra boa para o cultivo e pequenas casas de madeira par ele e os cocotas morarem. (...) Era esse o seu sonho: ganhar uma mina bonita, morar entre gente bonita e dançar discoteca até o fim da vida, numa boa. Nada daqueles crioulos com cara nervosa e sem dentes (LINS, 2007, p. 298).

Conhecemos também os sonhos de Manguinha, outro garoto entrando na vida da marginalidade de Cidade de Deus:

Manguinha balançava a cabeça, dizia que não tinha mais cabeça para estudar, e mesmo se estudasse nunca iria ficar rico do jeito que ele queria, afirmava que seria bandido somente por um tempo. Arrumaria mais uma grana, juntaria com a que já tinha guardada e compraria uma fazenda no mais distante dos interiores do país. De repente, iria até o Paraguai e se dedicaria à apicultura, um sonho acalentado desde que ouvira a professora de ciências falar sobre o assunto (LINS, 2007, p. 282/283).

A leitura de *Cidade de Deus* nos leva a intuir que, apesar da bandidagem e da marginalidade, os criminosos não podem ser julgados somente por seus atos cruéis, visto que eles são consequência de uma série de fatos e aspectos que acabaram criando aquele ser delinquente, e que, assim como os demais seres humanos, também são capazes de atos amistosos, generosos e sinceros.

O que diferencia as personagens do romance de qualquer indivíduo é o fato de suas contradições e seus traços pessoais serem muito mais acentuados nas pessoas ditas “convencionais”, habituadas à norma do “centro”, aos hábitos comuns. Na humanidade de *Cidade de Deus*, o código é extremado; a norma é da exclusão; os hábitos, marginais. O estatuto da excentricidade, da superlatividade, do estranho predomina e se impõe aos personagens.

2.3.2. Para além de *Meu nome não é Johnny*

No caso de *Meu nome não é Johnny*, as mensagens transmitidas pela paisagem são muitas. Primeiramente, como já vimos, antes de sua prisão, a paisagem atua apenas como

pano de fundo, como lugar de circulação; posteriormente, na carceragem e no manicômio, ela representa uma espécie de processo de redenção para o nosso personagem principal. Nesse momento, em que está confinado, João de fato age sobre o ambiente, procurando torná-lo menos desumano e mais habitável.

Quando foi comunicado que seria transferido para o Hospital Penal, ele sentiu medo, porque percebeu que já havia criado um ambiente na Carceragem da Praça Mauá e que já havia se familiarizado com muitos dos presos que lá moravam. Nessa ocasião, as palavras de seu advogado, Roberto Tonini, foram proféticas:

“Você vai criar o seu ambiente”. Anos depois, João despertaria para o sentido amplo daquela frase. Já na despedida da Polícia Federal, se surpreenderia com uma certa sensação de perda, como se estivesse deixando para trás um lar ou uma coisa parecida – embora esse lar se resumisse a um colchonete magro encostado numa parede suja e cercado por uma mureta de roupas e pequenos objetos pessoais. Era a base do tal ambiente a que Renato Tonini se referia, e que João realmente aprenderia a criar nos buracos por que passasse (FIUZA, 2007, p. 158).

Essa sensação também foi sentida depois de alguns meses de vida no manicômio, principalmente quando recebeu a sua primeira autorização para passar dois períodos de 48 horas em liberdade. Nessa ocasião, percebeu que, bem ou mal, havia constituído uma “família” no cárcere.

Só naquele momento, João percebeu o quanto lhe importava o que o mundo intramuros achava dele. Aquele passava a ser em grande medida, o seu mundo, a sua referência social. Não gostaria de sair para desfrutar o benefício que custara tanto a conseguir, sendo visto no manicômio como um privilegiado, um corruptor, ou, pior, um traidor (FIUZA, 2007, p. 254).

No entanto, essa identificação com os demais presos e essa sensação de possuir uma família surgiu aos poucos. Tanto na carceragem, quanto no Hospital Penal, ele optou, desde o início por não delatar ninguém, nem policiais, nem demais detentos, porque ele percebeu imediatamente que isso seria fundamental para a sua adaptação. Mesmo tendo recebido murros e maus tratos no momento da sua entrada na Praça Mauá, não contou para ninguém, apesar de a oportunidade ter se apresentado. Em seguida, dentro de sua cela, procurou sempre estabelecer um contato cordial e de cooperação com seus colegas, apesar do clima de violência reinante.

A sua familiaridade com o mundo das drogas e do crime facilitou essa adaptação, visto que João tinha um jeito de falar, de agir, de reagir e de se defender que lhe impunha respeito. Além disso, por ser egresso de um meio social favorável, possuía conhecimentos e uma boa argumentação, que lhe foram úteis nos momentos certos. Tudo isso contribuiu para ganhar prestígio entre seus colegas.

No Hospital Penal, não foi diferente. Travou logo bons relacionamentos, exercendo o papel de psicólogo de Raimundo (impedindo-o, inclusive, de se matar lá dentro), compondo músicas com Dedé, escrevendo cartas de amor para colegas que eram analfabetos, participando de campeonatos de gamão e organizando campeonatos de futebol, que renderam momentos de alegria e descontração para os detentos e seus familiares, além de ter lhe dado um grande prazer, já que venceu, no último minuto do time de Eduardo Lordão. Além disso, criou uma rotina, colocando o esporte na sua vida diária, também como forma de não enlouquecer.

Toda a tentativa de entrosamento com os demais presos, assim como a sua conduta renderam-lhe uma ascensão na escala hierárquica dos presos e possibilitaram-lhe também reconhecer-se como pessoa.

(...) a amizade com Raimundo marcaria o início de uma virada para João. A forma arrojada como assumiu a responsabilidade por um caso tão complicado e o êxito que conseguiu na empreitada lhe abriram caminho da confiança por parte das autoridades médicas e judiciais do manicômio. Um caminho que chegaria a alçá-lo a funções importantes na burocracia da instituição. E que lhe permitiria ver ao longe, pela primeira vez, a luz no final do túnel (FIUZA, 2007, p. 178).

De fato, em 1996, “ele chegara ao ponto mais alto do quadro burocrático que um preso pode alcançar” (idem, p. 203) e, mesmo que aquele ambiente parecesse horrível aos olhos de muitas pessoas, João não o trocaria por nenhum outro presídio da cidade porque “ali, bem ou mal, ele tinha amizades, trabalho – que ocupava sua cabeça e acelerava o tempo – e a confiança de quem o mantinha preso” (idem, p. 233).

Tanto em *Cidade de Deus*, quanto em *Meu nome não é Johnny*, o espaço não representa apenas uma categoria ficcional. Além de atuar sobre os personagens, participa da formação de suas identidades. Devemos concordar com João do Rio que afirma que “as ruas têm alma, (...) são um ser vivo poderoso que consegue transformar o homem” (RIO, 2007, p. 45). No nosso caso, não só a rua, mas o bairro, a cidade, a prisão, enfim, todos os espaços por onde transitam nossos personagens atuam sobre eles.

De fato, na construção da trama literária, o ambiente ganha cada vez mais força. Quanto mais significativo for o espaço escolhido, mais personalidade a obra adquirirá. Essa constatação já foi percebida pelos geógrafos culturais, que se enriquecem cada vez mais com a descoberta da interação entre espaços reais e ficcionais. A literatura, por sua vez, também faz sempre mais uso da geografia, já que os escritores encontram nos estudos geográficos fundamentos para a sua construção ficcional.

Podemos agora passar para o terceiro capítulo, em que será aprofundado o tema central dessa dissertação. Veremos a realidade dos excluídos, sob outras óticas, dessa vez, com o olhar de alguns filósofos alemães.

3. O SENTIMENTO DO TRÁGICO

Esse capítulo se destina a observar *Cidade de Deus* e *Meu nome não é Johnny* sob o prisma dos filósofos idealistas do século XIX, sobretudo em relação às suas abordagens sobre o sentimento trágico, que, além estar presente nas relações, sentimentos e inquietudes do homem moderno, se agudiza na realidade dos excluídos. Nesse sentido, procuraremos os vestígios de tragicidade que podem ser verificados nas situações descritas e nas relações entre os personagens.

Por serem romances escritos na passagem do século XX para o XXI, esses traços não poderiam deixar de estar presentes, caso contrário, poderiam até serem consideradas obras anacrônicas, por não representarem a realidade de seus tempos. Como veremos, será fácil distinguir essas marcas no romance de Guilherme Fiuza, sobretudo no percurso do personagem principal. Porém, essa facilidade não se verifica na obra de Paulo Lins, devido à complexidade dos personagens e das situações vividas. Tanto os bandidos de *Cidade de Deus* quanto seus trabalhadores vivem numa tensão nervosa, maximizada, momento após momento. O ambiente é tenso, as situações são tensas, assim como as relações entre os personagens. Enfim, tensão, descarga emocional, expectativa, medo dominam a narrativa. Em alguns momentos, no entanto, percebemos uma suspensão na narrativa, em que não mais predomina a intensidade dos fatos, a tragédia, mas o sentimento da gravidade e medo, a densidade trágica, o trágico. São esses momentos que pretendemos captar, a partir do pensamento de alguns teóricos, começando pela passagem do estudo da tragédia para a filosofia do trágico.

Aristóteles, ao analisar a tragédia, na *Poética* (1997) aborda a tragédia como um artefato técnico, do qual fazem parte micro-estruturas que rivalizam entre si. Essa máquina é tão bem articulada que pode ser descrita, fornecer a grade conceitual pela qual todas as representações poéticas podem ser lidas e avaliadas, equacionar teoricamente o poético. Essa é a matriz dos estudos poetológicos que ocupariam a teoria e a crítica pós-clássicas.

A partir do século XVIII alemão, mais do que o aspecto poético, outros componentes da tragédia vão inquietar os estudiosos da questão: a dialética, o jogo dramático, os conflitos e tensões presentes nesse gênero literário. Esses pensadores não vão mais abordar a tragédia exclusivamente por seu aspecto formal ou poetológico, mas o fenômeno trágico, a tragicidade, que consiste nos efeitos da sublimação dessa forma. A reflexão passa a ocupar um lugar de destaque muito maior do que a descrição de seus elementos estruturais.

Podemos dizer, então, que o trágico não está presente apenas na tragédia, mas representa a essência da condição humana, dizendo respeito ao próprio homem, à sua identidade, vontade e unidade.

Peter Szondi, no século XX, recuperou os estudos desses filósofos: se antes o enfoque estava nas estruturas normativas da tragédia estabelecidas por Aristóteles, a partir do século XVIII, passou-se a realizar uma análise filosófica do trágico. “Em seu ensaio sobre o trágico, Peter Szondi defende que, se Aristóteles formulou uma poética da tragédia, nasce com Schelling uma filosofia do trágico” (MACHADO, 2006, p. 23).

Para melhor entender essa concepção, é preciso citar brevemente os estudos de Kant sobre o belo e o sublime, já que por ele foram influenciados e contra seu pensamento categorial pensaram os filósofos idealistas alemães – base para a revolução do pensamento alemão que desemboca na filosofia da história da tragédia e, por conseguinte, emergência do interesse sobre o trágico.

Para Kant, o belo produz harmonia; o sublime, um conflito, um desacordo, uma desarmonia; o belo causa o prazer; em contraposição, o sublime, além de causar prazer, provoca também a dor, o sofrimento, e, paradoxalmente, o desprazer, que revela ao homem a sua essência de ser livre. Enquanto o belo é provocado pelo livre jogo da imaginação e do entendimento, o sublime é gerado pelo desacordo entre a imaginação e a razão.

Para se atingir o belo, é necessário ter diante de si o objeto, ou seja, o belo está condicionado ao objeto e às suas formas, logo atinge o entendimento. Na experiência do sublime, o espírito é atraído e repellido pelo objeto e se vê obrigado a abandonar a sensibilidade, porque o verdadeiro sublime não está contido em nenhuma forma sensível. Sem estar no objeto, não precisa dele como mediação: atinge diretamente a razão.

Posto que o sentimento do belo resulta de uma forma, que é uma limitação, acha-se em afinidade com o entendimento; o sentimento sublime, que é ou pode ser proporcionado pelo sem-forma, acha-se em afinidade com a razão (LYOTARD, 1993, p. 60).

O belo é acompanhado de uma sublime contemplação. O sublime, por sua vez, provoca uma turbulência, um conflito interno, um desprazer, um movimento que acaba culminado numa harmonia entre razão e imaginação. Ele leva então ao sentimento de infinitude: o homem acaba descobrindo que, por mais que existam objetos grandes e belos, nada se compara à vocação do sujeito na direção do suprassensível, do inteligível.

Todavia, Kant não foi além dessas contradições, não explicitou o que decorre do sentimento do sublime. Foram os filósofos idealistas que vieram depois dele que

aprofundaram seus pensamentos, indo além dele e resolvendo os antagonismos a que a analítica kantiana do sublime (KANT, 1995, p. 89-125) chegou.

Profundamente influenciado pelos estudos de Kant, Schiller, que defendia uma educação através da estética, definiu a tragédia como a representação sensível do suprassensível. De acordo com Roberto Machado, já é possível entrever, nas correspondências de Schiller, vestígios de filosofia do trágico, já que “ele pensa a tragédia a partir da dualidade entre a vontade humana e os instintos, a vontade livre e a determinação natural, a liberdade moral e a necessidade natural” (MACHADO, 2006, p. 50).

Schiller retoma os conceitos de sublime de Kant, afirmando que o homem atinge a liberdade quando ele suporta o que não pode modificar, quando suprime todo interesse sensível, quando a natureza não exerce mais influência sobre ele. Para ele, o caráter sublime se revela na adversidade, ou seja, quando a natureza sensível do homem luta contra sua natureza suprassensível; quando, apesar de todas as adversidades, o homem é capaz de sucumbir, ele atinge a verdadeira liberdade e, nesse caso, realiza-se o sublime.

Para haver sublime, é necessário, portanto, haver, por um lado, sofrimento físico, por outro, resistência moral ao sofrimento (...) é preciso contradizer os impulsos por meio da vontade moral, da liberdade (MACHADO, 2006, p. 69).

Sem discordar substancialmente de Schiller, Schelling definiu a tragédia como a apresentação sensível do absoluto. O absoluto significa, para esse pensador, a unidade do sujeito, aquele eu que não é condicionado por objetos, mas que é livre. O conhecimento do absoluto é um ato de liberdade. Como é possível ter esse conhecimento do absoluto? Através da moral, da filosofia prática, da filosofia da liberdade, mas, sobretudo, através da obra de arte, que é o lugar em que o absoluto se revela. Aliás, para Schelling, a arte é o meio mais perfeito para transformar o não-sensível em sensível, o infinito em finito.

Diferentemente de Kant e de Schiller, para Schelling, o sublime não é um sentimento ou uma emoção, mas uma intuição. O sublime se dá na passagem do movimento de uma intuição sensível para uma intuição intelectual. É o

sentimento do sublime que faz o homem passar do supremo sofrimento causado pela natureza terrível e destruidora à suprema libertação e a um prazer supramundano, atingindo a intuição absoluta (MACHADO, 2006, p. 103).

Schelling supera as contradições propostas por Kant e reconcilia a liberdade e a necessidade, afirmando que ambas são vencedoras e vencidas. Para ele, isso se realiza na tragédia, que tem como principal característica, não o antagonismo, mas o equilíbrio, a aliança entre liberdade e necessidade.

Na tragédia, o herói que encarna a sublimidade é símbolo do infinito porque, suportando calmamente as durezas e insídias do destino, coloca diante dos olhos, representa em sua pessoa o próprio absoluto (MACHADO, 2006, p. 109)

Antes de passar para a visão de outros filósofos, é interessante observar que já é possível entrever vestígios do pensamento trágico nas obras analisadas. Começemos, apenas introdutoriamente, por algumas passagens e elementos de pré-análise. Posteriormente, veremos o assunto com mais profundidade.

Em *Meu nome não é Johnny*, apesar de todo o sofrimento causado pela prisão e pela privação das drogas, de que seu organismo estava dependente, João Guilherme aprendeu e amadureceu. Alguns trechos deixam claro que a derrota sofrida e a adversidade relativa à situação em que estava vivendo no cativeiro contribuíam para a formação de um caráter firme, que encontrou um equilíbrio, não só no que diz respeito à mente e ao espírito, mas também ao corpo.

O afastamento do álcool e da droga tinha sido um capítulo decisivo nessa depuração de consciência. (...) A prisão acabara sendo um passaporte para aquele estado mental mais *clean*, que não experimentava há tanto tempo e que o fazia enxergar-se melhor. Fisicamente também se sentia outro. Estava uns vinte quilos mais leve – chegara a pesar 95 kg, um exagero para os seus 1,73m – e, para ajudar a manter a cabeça boa, vinha cumprindo uma rotina de exercícios físicos como nunca fizera na vida. (...) Sua criatividade parecia favorecida pelo estado mental mais concentrado e interiorizado que adquirira na prisão (FIUZA, 2007, p. 243 / 244).

Para muitos a prisão é um lugar onde se desenvolvem o cinismo e o comportamento traiçoeiro, mas para ele vinha sendo o lugar da reconciliação com a boa índole (...) (FIUZA, 2007, p. 262).

Em *Cidade de Deus*, como já foi mencionado anteriormente, a superação da adversidade não é tão evidente, visto que a esperança não é a tônica da narrativa. O que prevalece é a barbárie, o horror, a crueldade, a baixeza a que o ser humano pode chegar. A grande massa discursiva é brutal, acelerada, nervosa. O discurso trágico, em contrapartida, é lento, recheado de substantivos abstratos, como forma de representar a reflexão.

Na primeira parte do livro, conhecemos brevemente a história de dois comparsas de *Inferninho*, Tutuca e Martelo, que tiveram vidas cruzadas e entrecruzadas. Depois de terem realizados alguns assaltos juntos, o primeiro fez um pacto com o Diabo e o segundo, tendo-se convertido, mudou-se de *Cidade de Deus*.

Já nas primeiras páginas, conhecemos os pensamentos de Tutuca e seus dramas por ser ladrão e assassino.

Uma tristeza acompanhava os seus passos; não escutava mais o que os amigos diziam, sentia calafrios, foi para o fundo do quintal, sentou-se com a cabeça encostada na parede da casa e deixou as lágrimas se desentocarem dos olhos. Não foram as velhas que o deixaram triste, elas apenas o fizeram lembrar-se de uma outra ocasião, quando foi assaltar um caminhão de gás sozinho e a polícia surgiu na hora; não dava para correr sem atirar e foi o que fez. Uma das balas do seu revólver estuporou a cabeça duma criança. Ele viu o bebê lançar no colo da mãe e os dois caírem no chão com o impacto do tiro. Repetia para si mesmo que aquele crime fora sem querer, numa tentativa de aliviar-se da culpa, porém o desespero de ter matado uma criança tomava conta dele sempre que se lembrava disso.

Sabia que poderia arrepender-se de seus pecados e ganhar o reino dos Céus, mesmo assim aquele seu pecado era muito grande, sempre ouvira os pais falarem dos pecados mortais. Não tinha jeito, iria direto para a quinta dos infernos. Olhou para o céu, depois para o chão, concluiu que Deus ficava muito longe. Os aviões voavam alto e não chegavam nem perto do paraíso. *A Apolo 11* só fora até a Lua. Para chegar ao céu tem que passar por todas as estrelas, e as estrelas ficam longe pra caralho. Se o inferno é embaixo da terra ele está muito mais próximo. Temia a ira de Deus, mas tinha vontade de conhecer o Diabo, fazia um pacto com ele para ter tudo na Terra. Ao perceber a proximidade da morte, se arrependeria de todos os pecados, ganharia dos dois lados. Foda seria se morresse de repente (LINS, 2007, p. 26-27).

Trata-se de um momento de quebra na narrativa, em que os sentimentos mais profundos do bandido são revelados. As reflexões são paradoxais, ao pensar na vida e na morte, em Deus e no Diabo, na Terra e no Paraíso, no alto e no baixo. Nesse antagonismo, escolhe fazer um pacto com o Diabo, apesar de temer a Deus. Poderia se arrepender de tudo antes da morte. Esse maldito pacto acaba levando-o a cometer atrocidades ainda maiores, que o conduzem à morte.

Os sentimentos de Martelo também são revelados, mas não com tanta profundidade. Como passou por muita necessidade na infância, jurou para si mesmo que nunca mais viveria com tanta pobreza. Logo escolheu o caminho dos roubos e assaltos, tendo, contudo, escondido a prática dos delitos de sua família. Dentre suas preferências encontrava-se o futebol. Procura evitar briga e defendia sempre os moradores de Cidade de Deus. Casou-se com Cleide, que foi bastante respeitada pelo marido. Essa é, aliás, uma das poucas figuras femininas apresentadas na narrativa que tem força e que é valorizada pelos homens. Apesar dos assaltos cometidos, Martelo “nunca tinha matado uma vítima e jamais pensara nessa hipótese. Poderia até ser preso, mas tirar a vida de alguém, só se fosse para não morrer, apesar de saber atirar bem” (idem, p. 40).

Depois de mais um assalto em que teve que passar a noite fora de casa, fugindo da polícia, Martelo decidiu mudar de vida. Contou o seu desejo a Inferninho e insistiu que ele fizesse o mesmo, mas seu colega não lhe deu ouvidos.

Queria ver Cleide para dizer que seu desejo era ir embora dali para nunca mais. Era um bom pedreiro, conseguiria emprego em qualquer hora que pintasse. Queria a paz, ter um filho e ser feliz com a sua mulher. Não, não era o medo o que sentia. Nunca fora covarde; fora somente precavido. Era só esa vida de fugas, de assassinatos, que já tinha enchido o seu saco (LINS, 2007, p. 138).

No momento em que Martelo tomava essa decisão, Cabeça de Nós Todo percorria a Cidade de Deus à procura dele e de Inferninho. Queria matar os dois ao mesmo tempo. Estava a dois passos de Martelo, que andava despreocupado pelas ruas, achando que naquela hora nenhum policial estaria por lá. Iria certamente morrer. Porém a ação de Cabeça de Nós Todo foi interrompida pelo familiar de uma de suas vítimas, que o acabou matando. Isto é, mesmo sem saber, Martelo foi poupado da morte e teve a chance de viver a sua redenção, apesar de

toda a criminalidade em que vivia imerso. Em seguida, membros da igreja batista foram pregar o Evangelho em sua casa, e ele e a esposa se convertem.

O trecho em que essa conversão é narrada mescla ações com recursos estilísticos, com enxurradas de metáforas e metonímias. Até a natureza canta a mudança de vida do personagem. Tudo ganha um novo colorido.

Tudo em Martelo se transformara em emoção saltitante e jubilosa ao ouvir essas palavras. (...) Todo o seu cerne se abriu à palavras de Cristo. De seus olhos, duas festas brilhantes, nasciam lágrimas mudas que sorriam ao vento que percorria os mil cantos da sala. Cada versículo fora uma estrada que lhe puxava a alma. Era a bondade divina que o chamava. Um sorriso foi tomando corpo em seu rosto. Os galhos da goiabeira, o rio correndo, a brisa do mar, Cleide, o filho que teria com ela, as estrelas no infinito, a pipa no céu, a lua, o canto triste dos grilos, tudo, tudo foi deus quem criou. Lá fora o sol explodia nas esquinas e todas as coisas já eram tão diferentes. Aceitar Jesus era poder renascer numa mesma vida. Sua meta era a de ser feliz para poder mudar o mundo com os ensinamentos de do Senhor. O milagre da conversão modificou as metáforas do seu semblante. A paz estava agora presente em todas as coisas. O sentimento de felicidade em Cleide também era de absoluta pureza. O futuro chegou para se entocar ali dentro de seu peito. (...) O cristão mudou-se, sem se despedir dos amigos, um mês depois da visita dos religiosos. Largou baralho, canivete, o revólver, os vícios (LINS, 2007, p. 141).

O sentimento de inferioridade que sempre sentiu não foi eliminado; a forma de suplantá-lo mudou radicalmente: “A fé afastava o sentimento de revolta diante da segregação que sofria por ser negro, desdentado, semi-analfabeto” (idem, p. 141). O excesso de perseguição, a vida perigosa, a iminência da morte levaram-no à reflexão e à tomada de consciência, ou seja, o sofrimento, os conflitos, a derrota provocaram o encontro com o absoluto e com a liberdade.

Esses episódios foram retirados da primeira parte do livro, em que cenas criminais se alternam com cenas de rotina de trabalho, de lazer e de diversão. Inferninho, Tutuca e Martelo ainda não são criminosos tão perigosos quanto o serão seus sucessores. Temos a impressão que ainda é possível a redenção, através da superação da adversidade. Veremos, ao longo desse capítulo, que, à medida que a criminalidade vai avançando, vai sendo cada vez mais difícil tentar outro caminho.

Diferentemente de Kant, Hegel considera o belo artístico superior ao belo natural, por se tratar de uma realidade espiritual. Ele define a arte, que é essencial para o ser humano, como a manifestação do infinito no finito. Além disso, de acordo com Szondi,

se na concepção de tragédia formulada por Schelling, o elemento dialético ainda precisava ser elucidado, já que Schelling avança rápido demais em relação à harmonia, em Hegel tragicidade e dialética coincidem (SZONDI, 2004, p. 39).

De fato, todo pensamento hegeliano se apóia sobre a sua dialética, que é composta de três momentos, a tese a antítese e a síntese. “Na tese, um termo é posto; na antítese, o termo

oposto é afirmado; na síntese, a tese e a antítese são unificadas, no sentido em que o positivo é conservado e o negativo é superado” (MACHADO, 2006, p. 112).

A dialética é um processo de resolução das contradições em uma síntese superior que transforma as diferenças em identidade, ou seja, uma síntese em que duas ideias que se opõem se revelam como momentos de uma terceira que, por sua vez, contém as duas primeiras, elevando-as a uma unidade superior (MACHADO, 2006, p. 113).

Essa dialética também se verifica no trabalho do artista. Para conceber a obra de arte, é necessário que o artista saia de si mesmo, se aliene e volte a si mesmo. Com base nessa concepção, Hegel considera que a tragédia ideal é aquela que contenha três momentos, em que o primeiro expõe o momento da colisão; o segundo apresenta o embate recíproco de interesses; o terceiro representa o ápice da contradição até atingir a solução.

É interessante observar que as duas obras literárias por nós estudadas foram concebidas de acordo com essa lógica. Podemos discernir, ainda que brevemente, como a tríade hegeliana participa da organização de nossos romances, mas ao longo desse capítulo, isso ficará ainda mais claro, através das citações e referências, retiradas das narrativas.

Mesmo se o livro está dividido em 20 capítulos, é fácil concluir que *Meu nome não é Johnny* apresenta três momentos. No primeiro momento, somos apresentados a João Guilherme, à sua família, à infância, aos hábitos e amigos, bem como à introdução na vida das drogas, seguida da entrada no narcotráfico; no segundo momento, acompanhamos a prisão de João e a mudança de radical vida, representada pelo oposto de tudo que foi vivido até então: falta de liberdade, privação de drogas, de amigos, de prazeres mundanos, confinamento, pobreza, sujeira; no terceiro momento, João é libertado e deve se reencontrar como pessoa, recusando propostas de retorno à vida criminosa. Ele deve igualmente reconhecer os amigos: redescobrir velhas amizades e aceitar novas, baseadas em novos conceitos, que não significam mais fazer uso de bebida alcoólica ou de cocaína para se divertir.

Cidade de Deus, ao contrário, está de fato dividido em três partes. Como já afirmamos anteriormente, as partes se denominam “A História de Inferninho”, a “História de Pardalzinho” e a “História de Zé Miúdo”. Já foi mencionado também que Inho / Zé Miúdo está presente nas três partes da narrativa e, a despeito do número e da complexidade de personagens, podemos dizer que ele é o personagem principal. Na primeira parte, conhecemos a sua origem, infância, chegada à Cidade de Deus e entrada no mundo do crime; na segunda parte, conhecemos seus amigos e inimigos, suas conquistas, ascensão (passou a ser o dono da favela), sonhos e contradições; na terceira parte, trava-se a guerra mais importante, entre ele e Zé Bonito, aquele que se tornou seu maior inimigo, devido às atrocidades cometidas pelo personagem principal. Apesar de Zé Bonito ter morrido antes, essa guerra acabou

enfraquecendo suas relações, e ele, sendo morto por antigos comparsas. Esquemmatizando, poderíamos dizer que se trata do surgimento (1ª parte), reinado (2ª parte) e queda (3ª parte) de Zé Miúdo.

Visto sob outro ângulo, a narrativa também representa a passagem do mundo da bandidagem para o tráfico de drogas, que envolve muito mais violência, poder, dinheiro e perigo. Zé Miúdo entrou para o mundo do crime através de pequenos assaltos e furtos (1ª parte); tornou-se um grande bandido, praticando atos mais violentos e assassinatos. Em seguida, percebeu que o que dava dinheiro realmente era traficar, “era isso que estava na onda, isso que estava dando dinheiro” (LINS, 2007, p. 227) (2ª parte). A ascensão determinou o seu fim, foi ele mesmo que teceu a sua queda, através do abuso de poder, que acabou levando ao enfraquecimento de suas relações e provocando a sua morte (3ª parte).

Voltemos agora a Hegel, que faz outra distinção capital, entre moral e ética. Para ele, enquanto a moral é individual e diz respeito ao sujeito, fundando-se basicamente no posicionamento individual, a ética é coletiva e se refere às normas, às instituições e aos hábitos e costumes sociais que delas decorrem. Podemos fazer uma analogia e contrapor as duas obras analisadas. De acordo com o pensamento hegeliano, *Meu nome não é Johnny* é uma obra com conteúdo moral, porque trata da história de uma pessoa; *Cidade de Deus* é uma obra ética, porque trata de uma coletividade que mora em uma comunidade carente.

Na linha das aproximações entre o sistema filosófico dos idealistas alemães e as duas obras da literatura brasileira que tematizam excluídos através de seu envolvimento com o narcotráfico, verificamos que dois outros filósofos da geração idealista parecem indicados para a leitura de nossos romances. O pensamento de Hölderlin fornece elementos que se atualizam, narrativamente, em analogias com o romance *Meu nome não é Jonnhy*. Schopenhauer parece iluminar a leitura do romance *Cidade de Deus*. É o que veremos a seguir.

3.1. A vitória do fracasso

Hölderlin viveu num período em que era travada a batalha oitocentista entre Antigos e Modernos, entre os que defendiam a imitação dos gregos e aqueles que pretendiam ultrapassá-los ou superá-los.

Na esteira de Kant e seguindo o rastro de Schiller, Hölderlin intui nessa querela o seu aspecto dialético e, nesse sentido, a compreensão do trágico poderia servir de chave para a solução dessa questão, porque o trágico não pode prescindir do conflito, da dualidade.

Seguindo Schelling, Hölderlin está enunciando que a tragédia realiza uma transição, uma mediação entre a forma sensível e o conteúdo espiritual, ou que a tragédia expõe a intuição da unidade mais profunda, a unidade do todo, a totalidade originária (...) define a tragédia grega como a apresentação conciliadora das contradições da razão. (...) A tragédia exprime a colisão entre uma força que une e uma força que divide... (MACHADO, 2006, p.141/ 142).

Os gregos eram um povo essencialmente místico, para o qual o sofrimento estava relacionado ao *páthos* sagrado. Esse povo possuía um desejo incomensurável, infinito, do conhecimento do divino. O destino natural do ser humano é ser finito, mortal, mas o homem pretende, através do conhecimento divino, ultrapassar essa finitude.

A Grécia assim descoberta por Hölderlin é, em suma, a Grécia trágica, se a essência do trágico, como dizem as observações, for esse acasalamento monstruoso do deus e do homem, esse tornar-se um ilimitado e essa transgressão (*hybris*) do limite que a tragédia, num longínquo eco de Aristóteles, tem precisamente como função purificar (LACOUÉ-LABARTHE, 2000, p.220).

Em seus estudos, Hölderlin se dedica a duas grandes peças gregas, *Antígona* e *Édipo Rei*, de Sófocles. Segundo os estudos hölderlinianos, Édipo “é alguém que tem um supersaber, acredita na infinitude do seu saber, tem um olho a mais” (MACHADO, 2006, p.149).

O personagem principal de *Meu nome não é Johnny*, João Guilherme Estrella, tem um desejo infinito de liberdade, de prazer. Ao descobrir uma forma fácil de ganhar dinheiro com a venda da cocaína, acredita, ao materializá-la tão rapidamente, ser impune, imbatível. Ele perde o limite do bom senso, age com insolência e acha que nada o deterá. O seu trabalho começa no Rio de Janeiro, vendendo drogas a um grupo restrito de amigos, mas, pouco a pouco, a rede de clientes vai-se ampliando, assim como a quantidade de cocaína comercializada. O narrador demonstra a atitude insolente do protagonista: “O fato é que o movia uma confiança indestrutível de que tudo daria certo – algo que ele mesmo chamava de intuição, mas poderia ser chamada de onipotência” (FIUZA, 2004, p.36).

Em seguida, conhece um brasileiro que mora na Europa e que lhe oferece a possibilidade de ganhar ainda mais dinheiro, entrando no mercado europeu. A primeira investida, através da ida à Europa com a Laura, sua esposa, é um sucesso, o que lhe garante mais luxos, privilégios e confortos. Por que, então, interromper a sua ascensão? A montanha não tem fim, logo a escalada deve continuar.

Sem destino certo, o único critério para as escolhas do casal, dos hotéis ao vinho, era só consumir o que houvesse de melhor. Não valia hotel quatro estrelas, naquele parque de diversões ilimitado, uma noite de amor a bordo de um trem em movimento fora um dos primeiros brinquedos escolhidos. Na

hora de comprar os bilhetes, olharam para o topo da tabela de prelos, como sempre faziam, e solicitaram uma cabine na primeira classe (FIUZA, 2007, p.59).

Com uma bela fatia da Zona Sul carioca na palma da mão, João Guilherme passara a sonhar com a conquista do velho Continente desde o dia em que soube qual era a cotação da cocaína por lá. Pagava-se até 30 mil dólares por um quilo de pó, nada menos do que cinco vezes o preço no mercado brasileiro. Era a versão moderna do Eldorado, uma mina preciosa de consumidores endinheirados e ávidos pelo ouro branco (FIUZA, 2007, p.62).

Jamais imaginaria que um mês depois de ver os italianos caírem diante do Brasil, ele próprio estaria com a Itália a seus pés. Fora mais simples do que supunha, agora até parecia um filme. Mas o bom é que era tudo real. Os dólares, o banho de espuma em Veneza, a liberdade para fazer o que entendesse da vida. Aquilo tudo tinha um nome: poder (FIUZA, 2007, p.68).

O trabalho segue o seu caminho com a segunda remessa para o exterior, para onde foi acompanhado, dessa vez, por um amigo. O fruto dessas vendas lhe permite a compra de um número maior de bebidas e alucinógenos, e um poder de consumo ainda maior.

Além de gerar um faturamento três vezes maior em menos de um terço de tempo (potencialmente, portanto, uma lucratividade quase 1.000% maior), a conexão européia passara a ser, para João, uma estrela a mais na patente de comandante das noites nervosas do Rio. Era a capital do prestígio (FIUZA, 2007, p.88).

Aquele não seria o único recorde da dupla. A temporada holandesa se tornaria uma olimpíada boêmia, cada madrugada excedendo a anterior em ganância, drogas e loucuras em geral. Tomando ao pé da letra o clima existencialista de Amsterdã, só faziam o que lhes desse na telha,... (FIUZA, 2007, p.97).

João está tão empolgado que “pela primeira vez pensou a sério na possibilidade de mudar-se do Rio de Janeiro, caso as coisas continuassem dando maravilhosamente certo para ele” (FIUZA, 2007, p.96).

Quando estava preparando a sua terceira investida européia, a intuição continuava lhe dizendo que tudo daria certo e achava impossível ser descoberto ou preso.

João sabia que a Polícia Federal estava mais esperta, e chegou a bater três vezes na madeira ao imaginar que de algum daqueles caminhões apreendidos pudesse ter vazado alguma pista sobre Alex. Não, não era possível. Ele tinha mil salvaguardas e despistes, era impossível rastreá-lo, como ele gostava de dizer vibrante, quase levantando vóo daquela cadeira de rodas (FIUZA, 2007, p.107).

Distanciado da realidade e do senso de limite, o personagem encarna a *hybris* da razão.

3.1.1. Sonho que virou pesadelo

João Estrella tinha uma grande alegria de viver. Amava o sol, a praia, a música, o futebol, o surfe, as festas, os amigos. Quando descobre um jeito de poder usufruir de tudo isso, ganhando dinheiro de uma forma relativamente fácil, ele não resiste, não se contém e decide que não vai abandonar essa vida. Além disso, ele não se vê como um marginal ou delinqüente.

Mesmo no auge do tráfico de cocaína, João nunca se sentiu um bandido. Não se via como um bandido. Sua auto-imagem era mais ou menos a de um cara do bem em viagem exploratória pelo território do mal (FIUZA, 2007, p.167).

Sua ocupação lhe permite a satisfação de muitos dos seus sonhos:

Isso não significava apenas a aproximação de belas mulheres excitadas com o seu status ascendente de barão de pó (e com os efeitos do próprio). Traduzia-se também em aumento do respeito ao seu nome no mercado: tanto por parte de clientes e consumidores, que o procuravam cada vez mais, como dos fornecedores, que lhe ofereciam quantidades maiores da droga e prazos melhores para pagá-la (FIUZA, 2007, p.89).

Todavia, esse desejo ilimitado e vontade desmesurada, aliados à presunção e à irreverência têm um ponto final, porque o excesso de liberdade andava lado a lado com a falta de responsabilidade e de prevenção quanto aos riscos.

João era a própria negação do princípio da acumulação de riquezas. Planejamento, poupança e investimento não faziam parte do seu vocabulário. Dinheiro na sua mão não era capital, era papel vadio a ser trocado por diversão e opulência. Talvez por isso o estilo empresarial de Felipe, seu sofisticado parceiro na Holanda, despertasse tanto a sua curiosidade (FIUZA, 2007, p.79).

João quer o impossível: controlar o seu destino, agir de forma ilegal e não ser punido nem capturado. Em outras palavras, ele quer ultrapassar os limites da condição humana, sentindo todo tipo de prazer, porém isso não é possível.

Enquanto preparava a terceira remessa de cocaína para a Europa, recebeu um “tranco de 180 graus”, e os seus planos foram interrompidos por outros agentes que ele considerava fora de congitação. Foi capturado e preso em flagrante pela polícia, que invadiu o apartamento em que seis quilos de cocaína estavam sendo cuidadosamente armazenados em saquinhos de cinco gramas (1.200 saquinhos) e sendo costurados dentro de quatro casacos.

O capítulo intitulado “Santa Clara, estação terminal” narra essa captura nas suas minúcias, desde data, hora, localização exata do apartamento, até mesmo detalhes da tritura e armazenamento da droga.

Além desses detalhes técnicos, podemos perceber que a escrita desse capítulo foi particularmente elaborada, cuidadosamente tecida, já que no seu início tudo nos remete à vida, à alegria, às luzes.

Começava mais um dia de verão na primavera carioca, daqueles em que o azul estourado pela luz solar varre da cidade os meios-tons... João acordara cedo e especialmente bem disposto. Não cheirava havia alguns dias, portanto podia encarar aquela luminosidade indecente sem sentir como se espadas atravessassem seus olhos. Nem óculos escuros colocou... Depois faria o que todo carioca com um mínimo de juízo e responsabilidade deveria fazer numa quarta-feira radiante como aquela: iria à praia (FIUZA, 2007, p.103 e 104).

Tudo isso se passou alguns minutos antes de ser surpreendido pela entrada de oito policiais federais no apartamento em que a droga estava estocada. Inicialmente, João achou que pudesse “comprar” a sua liberdade, corrompendo os policiais. Porém, aos poucos, foi

adquirindo consciência e percebeu que, dessa vez, esses profissionais não estavam à venda e, conseqüentemente, não teria saída.

Logo ele que não gostava de perder nem partida de gamão, tinha acabado de perder aquela que podia ser a partida da sua vida. Estava em cana. E só então percebeu o quanto era forte a sua certeza de que jamais seria preso. Voara cada vez mais alto sem jamais pressentir o tombo. Ao contrário, quanto mais altura ganhava, mais remotos lhe pareciam o chão e a perspectiva de espatifar-se nele. Já caíra nas mãos da polícia antes, flagrado, vencido, mas executara a acrobacia exata para sair de dentro da baleia – inteiro, limpo, pronto para outra, como nos desenhos animados. Por tudo isso, a sensação de estar preso lhe era antinatural, aberrativa, como se chegasse o dia em que Tom engolisse Jerry de verdade e para sempre (FIUZA, 2007, p.110).

À medida que vai ganhando consciência de seus atos, a luz vai se apagando, os cenários vão se tornando sombrios e escuros e o dia vai dando lugar à noite, a alegria à tristeza, o entusiasmo à sobriedade, a liberdade à prisão. O capítulo se encerra apontando essa contraposição selvagem entre a luz e a escuridão.

João voltou à ante-sala e foi conduzido por três agentes para um corredor externo do prédio principal da delegacia. Havia entrado ali ainda com a luz do dia, e a visão noturna do lugar, com o largo vão escuro, lhe deu calafrios. (...) Já tinham entrado pela madrugada (...) e teve a impressão de que seus guias buscavam um cômodo vazio para internar-se com ele... João foi conduzido através do pátio escuro rumo ao setor das celas (...). Ultrapassaram um portão alto de ferro, atravessaram um outro pátio menor e cruzaram mais um portão que dava num ambiente já com jeito de claustro... (FIUZA, 2007, p.122).

É possível notar que já existem elementos suficientes para que o efeito trágico seja atingido. A esses elementos já observados, podemos acrescentar ainda outro.

Segundo Aristóteles, para que se realize o trágico, é necessário que o herói não seja alguém nem muito bom nem muito mau. De acordo com tudo que foi visto até agora, podemos verificar que João Estrella é um personagem com essas características, não representa um perigo iminente²⁴ para a sociedade, mas também não age de acordo com a lei.

A obra não se centra na construção textual, mas no seu conteúdo de pânico, agônico para a personagem inconsciente dos perigos a que se expõe e para o leitor que está à mercê de sua irresponsabilidade.

3.1.2. Liberdade no cárcere

Para ser purificado dos desejos ilimitados, da sua busca desmesurada pelo prazer, foi preciso que João fosse preso e que vivesse a experiência do exílio, do abandono e da exclusão.

Citando Roberto Machado, no capítulo em que ele trata de Hölderlin, lemos:

Por um lado o trágico é a experiência da *hybris*, da desmesura, da falta; o desejo entusiasta, furioso, de querer se igualar a deus; a transgressão do limite que separa o humano do divino. Experiência, desejo que Hölderlin identifica à tentação filosófica moderna do saber absoluto (...). Por outro lado, a tragédia tem como função purificar da *hybris*, do *nefas*, da falta trágica, apresentando a necessidade de separação entre o homem e deus, isto é, estabelecendo o limite, lembrando a finitude do homem. Como diz Françoise Dastur, a tragédia é o remédio para a monstruosidade que ela mesma apresenta: a união ilimitada do humano e o divino, a *hybris* da transgressão dos limites da finitude (MACHADO, 2006, p.158/ 159).

João agia unicamente movido pela emoção. A razão lhe era estranha. O seu único desejo era ser imensamente livre. João acreditava ser livre, no entanto, dependia cada vez mais da droga para sentir prazer. Para experimentar a liberdade, era obrigado a satisfazer seus instintos naturais: fumar, cheirar, beber, fazer sexo, ir à praia, cantar, tocar. Paradoxalmente, quando ele ficou privado de tudo isso, descobriu-se como um ser dotado não apenas de desejos físicos, mas, igualmente, um ser moral, que pode ser feliz, prescindindo dessas satisfações físicas exorbitantes. Isso pode ser evidenciado pela forma como se relacionava com os demais presos e pela continuidade da alegria de viver, mesmo estando privado da liberdade de ir e vir.

Como não se dava conta das infrações cometidas e era completamente ignorante, foi preciso experimentar a privação, a imundície, a crueldade e a exclusão para que reconhecesse que havia cometido um crime, mesmo não sendo uma pessoa que representasse perigo à integridade física dos outros.

Pode-se dizer que, nesse momento de reconhecimento dos seus atos, verifica-se a ocorrência do trágico já que “a tragédia é justamente a passagem de uma situação de ignorância, *agnoia*, para o conhecimento, *gnosis*” (SELIGMANN-SILVA, 2004, p. 27).

O exílio, a falta de liberdade, o claustro, o confinamento purificaram o nosso personagem principal de sua tendência insaciável, obrigando-o a se voltar para a essência do ser humano. Ele foi instado a conviver com a solidão, com o abandono, com a separação, com a exclusão, para aprender a lidar com os seus desejos, anseios, e, sobretudo, a equilibrar razão e emoção a fim de poder voltar a viver em sociedade.

Até que aquela situação de privação tinha o seu lado bom. Passara os dez últimos anos (ou seriam quinze?) entre namoros, casamentos e casos, quase sempre entrelaçado com alguém, fora as demandas frenéticas da vida social, amigos, etc. Só na prisão foi notar que mal olhava para dentro de si, que nunca parava para refletir, para pôr a vida em perspectiva – o pensamento vinha na garupa da ação. O afastamento do álcool e das drogas tinha sido um capítulo decisivo nessa depuração de consciência (FIUZA, 2007, p.243).

²⁴ João é, indiscutivelmente, um criminoso, no sentido de agir contrariamente ao bem e ao interesse construtivo da sociedade. Não é, todavia, um criminoso que age derramando sangue e praticando violência física de toda sorte, que é o que caracteriza a forma de atuação dos marginais em *Cidade de Deus*.

Na visão de Hölderlin, para os gregos, a purificação se dava através da separação que significava a morte física. No entanto, ele reconhece que a diferença entre a tragédia grega e a tragédia moderna reside no fato de que, nessa, a purificação pode ser feita através de uma morte espiritual, uma mortificação, como foi o caso de João Guilherme Estrella.

3.2. O atalho da arte

Para Schopenhauer, a vontade (*Wille*) rege e domina o mundo, tudo mais está subordinado a ela – é representação (*Vorstellung*) dessa vontade. A vontade reina e domina os seres vivos, desde as plantas, passando pelos animais, até atingir o homem. Os animais são totalmente dominados pela vontade e muitos homens também o são. Aliás, é a vontade que mantém o homem vivo. Entretanto, alguns homens tentam escapar dessa submissão servil. Schopenhauer considera que isso se dá através da aniquilação da vontade, que leva à resignação (*Ergebung*).

Como temos vontade, representamos o mundo e queremos aumentar nossos conhecimentos. Ao mesmo tempo, ela é fonte de todo sofrimento, porque quanto mais temos vontades, mais nos sentimos frustrados.

Enquanto estivermos submetidos ao querer, oprimidos pela vontade, não existirá felicidade duradoura. (...) A vontade de viver, sem causa e sem finalidade, engendra sempre novas dores. Por uma lado, a quase totalidade dos desejos não é satisfeita. Por outro lado, e pior ainda, nenhum desejo tem satisfação durável, uma satisfação última: um desejo satisfeito cede lugar em breve a um novo desejo e assim por diante. Se a vontade encontra obstáculo para o seu objetivo, há satisfação, bem-estar, felicidade, mas como nenhuma satisfação dura, vai-se em busca de um novo objeto do desejo. O que leva Schopenhauer a concluir que, não existindo fim último para o esforço, não há término para o sofrimento. (...) A vontade é por natureza uma fonte inesgotável de sofrimento. A falta, a privação, a necessidade, e, conseqüentemente, a dor, que nascem da vontade de viver, são a única realidade positiva (MACHADO, 2006, p. 180).

Esse raciocínio leva a um ciclo praticamente impossível de ser quebrado, já que, para permanecer vivo, o homem precisa da vontade. Sendo assim, chega-se a uma situação de desesperança, que, no entanto, segundo Schopenhauer, encontra uma brecha na arte. Para que o homem se realize realmente, é necessário que ele se liberte do mundo como vontade para assumir o mundo como ideia. O artista representa a essência da humanidade, representando as ações humanas e seus conflitos, que significam a luta da vontade consigo mesmo. Esse é o papel da tragédia: descrever os sofrimentos humanos e, através deles, a luta da vontade consigo mesma. Além de apresentar o sofrimento do personagem, a tragédia também deve apresentar a purificação que esse sofrimento produz, exibindo a negação da vontade.

Schopenhauer interpreta o trágico como autodestruição e autonegação da vontade. (...) Ele enxerga a luta das diversas manifestações da vontade umas com as outras, portanto a luta da vontade contra si

mesma. A conclusão é que essa dialética trágica da vontade não se encontra no espaço temático da tragédia, mas surge apenas por meio de seu efeito sobre os espectadores e leitores: no conhecimento que comunica (SZONDI, 2004, p. 53).

A negação da vontade só é possível através da purificação pelo sofrimento, característica do herói trágico. Quando ele se torna independente da vontade, supera o princípio da individuação. O homem aprende que a vida é sofrimento, logo deve abrir mão da vontade de viver; nesse sentido, abre mão do princípio da individuação e atinge o espírito de resignação, que o leva a entender que o mundo e a vida não podem lhe dar uma satisfação verdadeira.

Roberto Machado cita trecho da obra *O mundo como vontade e como representação* de Schopenhauer (2005).

A ação da tragédia é análoga à do sublime dinâmico, pois nos eleva acima da vontade e de seus interesses e nos faz sentir prazer à visão do que mais lhe repugna. (...) O que dá ao trágico, seja qual for sua forma, o seu impulso para o sublime é a revelação da ideia de que o mundo e a vida são impotentes para nos dar uma satisfação verdadeira e são, por conseguinte, indignos de nossa ligação: essa é a essência do espírito trágico; ele é, portanto, o caminho da resignação (MACHADO, 2006, p. 190).

3.2.1. Negatividade e positividade

Inferninho, personagem principal da primeira parte de *Cidade de Deus*, é um homem repleto de vontades, no campo material, sexual, financeiro, entre outros. Para satisfazer suas vontades, usa a força, a coação, a violência e o crime. Ele se interessa por Cleide, mesmo que ela seja esposa de seu amigo Martelo.

O bandido pensava em saborear aqueles lábios vermelhos e grossos, tinha vontade de agarrá-la e fazê-la gozar ali mesmo, entre a lua cheia e o mato. Iria meter devagarinho, chupando aqueles seios cheios, depois subiria para a boca, escorrendo a língua mansamente pelo pescoço, lambendo as costas, as coxas, a bundinha, o grelhinho dela (LINS, 2007, p. 38).

Esse desejo, no entanto, é reprimido, quando se lembra que se trata da mulher de seu amigo: “Não, mas não podia estar pensando aquilo, Cleide era mulher de amigo” (LINS: 2007, p. 38).

Além dos desejos sexuais, quer se tornar rico, mesmo que para isso seja necessário continuar roubando e matando. Assim como ele, Berenice, sua mulher, também tem vontades.

Inferninho deu dinheiro para Berenice comprar as coisas que faltavam para se juntarem de vez. A mulher passou a semana pedindo ao marido para dar um tempo com essa vida de crimes. Ele ainda não era fichado, podia muito bem arrumar um emprego. Queria segurança e paz para poder criar os filhos que teria com ele numa boa. Inferninho dizia que ia continuar a meter bronca até estourar a boa para montar um comércio grande com um monte de empregados trabalhando e ele só contando dinheiro, dando as ordens. Depois pensaria em filhos (LINS, 2007, p. 84).

A vontade de se tornar rico, de poder comprar tudo que quisesse e de ter uma vida sem preocupações financeiras é compartilhada por vários moradores da comunidade, inclusive pelos cocotas. Os seus desejos, aliás, representam muito bem tudo aquilo que é imposto pela sociedade de consumo e veiculados pelos meios de comunicação social, sobretudo através das novelas. O trecho abaixo representa os sonhos de consumo e as maiores aquisições da classe média nos anos 80.

Sonhavam com riqueza, e a riqueza era morar na beira da praia, ter samambaia na sala, vestir-se de grifes e ter um carro com vidro ray-ban, pneus tala larga – sem faltar o cadrom para a máquina ficar com barulho responsão – ter um cachorro de raça para passear na praia pela manhã e à tarde, comprar logo de uma vez uns três quilos de maconha para não precisar ficar indo à boca de fuma toda hora. Se fossem ricos, só comprariam skates importados, bicicletas Caloi 10 e relógio à prova d'água, dançariam nas melhores pistas e só comeriam mulheres gostosas (LINS, 2007, p. 168).

Inferninho foi procurado por Ari, seu irmão, para lhe pedir dinheiro, alegando que sua mãe estava precisando de determinada quantia. Como Inferninho tinha muita vergonha da homossexualidade de Ari, queria se liberar logo dessa tarefa, para que ele fosse logo embora do conjunto. Porém não tinha dinheiro para lhe dar, a despeito dos inúmeros furtos cometidos. Necessitando de dinheiro, não teme nem mesmo assaltar os habitantes do conjunto, mesmo sabendo que existe uma “lei” que condena aqueles que atacam os moradores da mesma favela.

Era bicho-solto necessitado de dinheiro rápido; naquela situação assaltaria qualquer um, em qualquer lugar e hora, porque tinha disposição para encarar quem se metesse a besta, para trocar tiro com a polícia e o caralho a quatro (LINS, 2007, p. 44).

Continua assaltando, mas os seus gastos são superiores aos seus ganhos, por isso, nunca pode realizar suas vontades, que são cada vez maiores. Ele percebe que traficar drogas é mais rentável, além de ser menos perigoso, por não exigir a saída da favela, então tenta esse caminho, que está ganhando vulto em Cidade de Deus.

Para realizar as suas vontades, frequenta até mesmo terreiro de macumba, com a finalidade de ter seus desejos realizados. “Inferninho pediu proteção das balas, sorte com dinheiro, muita mulher em sua vida e saúde para ele e sua esposa, que, no caminho para o terreiro, anunciara gravidez” (idem, p. 146).

Conforme se torna um criminoso cada vez mais perigoso, passa a ser um alvo proporcionalmente mais procurado pela polícia. Logo, surge outra vontade: matar os policiais, que se transforma o objetivo de sua vida. Quando tem a oportunidade de matar Cabeça de Nós Todo, pensa: “mandaria o infeliz para a casa do caralho” (idem, p. 150). Cabeça de Nós Todo, por sua vez, também quer matá-lo: “Pedia a Exu que colocasse Inferninho boiando à sua frente (idem, p. 152).

Cabeça de Nós Todo acaba sendo morto por outro inimigo. Pouco importa por quem, mas essa batalha foi vencida por Infeninho, que continua tendo suas vontades, assim como os demais moradores de Cidade Deus.

Os sentimentos mais nobres só chegam quando o perigo é iminente: “O real medo da morte só vem quando se está para morrer” (idem, p. 151). “Tomara consciência de que o único espaço físico que lhe pertencia era seu próprio corpo” (idem, p. 153).

Entretanto, a verdadeira paz e felicidade só são experimentadas quando mata todas as suas vontades, no momento da sua morte. Nesse instante, atinge a paz, a verdade, o conhecimento puro, para o qual tinha estado cego até então. No caso de Infeninho, foi necessária a morte para que a vontade de liberdade se realizasse.

Minutos antes, até a natureza se prepara para o momento derradeiro. No seu espírito, reina a contradição, que é representada pelas antíteses da narrativa.

Um vento brando e frio arrepiava-lhe o corpo, e a paz das ruas lhe causou temor, gostava de agitação, porque tudo que está muito calmo de repente se agita. O homem é assim, como o mar, o céu, a própria terra e tudo o que nela habita. Teve medo de alguma coisa agitar-se contra ele. (...) Aquela sensação de vazio lhe trazia sobressaltos, frios na espinha. (...) A qualidade da paz era superlativa também na rua do Meio e fazia crescer aquele temor, temor do nada. E o que é o nada? O nada eram os pardais em vôos curtos dos fios para os telhados, dos telhados para os galhos e dos galhos para os muros, dos muros para o chão e do chão para longe dos passos dos homens que passavam sem notá-lo na viela em que dobrou em direção à casa da Tê. (...) pensou em sacar a arma e matar aquela inocência que o sol derramava na praça do Quinze, toda a calma que ela lhe oferecia. Não sabia o porquê, mas pequenos pedaços da sua vida vinham-lhe repentinamente de modo sucessivo. As mais vivas cores do dia tornaram-se significantes de significados muito mais intensos, confundindo a sua visão. O vento mais nervoso, o sol mais quente, o passo mais forte, os pardais tão longe dos homens, o silêncio inoperante, os piões rodando, os girassóis vergando-se, os carros mais rápidos e a voz de Belzebu agitando tudo (LINS, 2007, p. 186/187).

Quando se depara com Belzebu e é rendido por ele, sabe que não tem mais chance, e que o seu destino é a morte: assim como o bandido, o policial não tem compaixão. Nesse momento, as suas vontades são aniquiladas, e ele descobre qual teria sido a alegria de viver, que nesse momento torna-se vontade de morrer, expressa pelos paradoxos do trecho da narrativa.

Infeninho não esboçou reação. Ao contrário do que esperava Belzebu, uma tranquilidade sem sentido estabeleceu-se em sua consciência, um sorriso quase abstrato retratava a paz que nunca sentira, uma paz que sempre buscou naquilo que o dinheiro pode oferecer, pois, na verdade, não pereceria as coisas mais normais da vida. E o que é normal nessa vida? A paz que para uns é isso e para outros é aquilo? A paz que todos buscam mesmo sem saber decifrá-la em toda sua plenitude? O que é a paz? O que é mesmo bom nessa vida? Sempre teve dúvidas sobre essas coisas. (...) Talvez fora muito longe para buscar algo que sempre estivera ao seu lado. Mas pode realmente haver paz plena para quem o viver fora sempre remexer-se no poço da miséria? (...) Fora cego para a bonança, que agora vinha definitiva. (...) Talvez a paz estivesse no voo dos passarinhos, na observação da sutileza dos girassóis vergando-se nos jardins, (...) Mas pode alguém enxergar o belo com os olhos obtusos pela falta de quase tudo de que o homem carece? Talvez nunca tenha buscado nada, nem mesmo pensara em buscar, tinha só de viver aquela vida que viveu sem nenhum motivo que o levasse a uma atitude parnasiana naquele universo escrito por linhas tão malditas. (...) Tinha uma prolixa certeza de que não sentiria dor das balas, era uma fotografia já amarelada pelo tempo com aquele sorriso inabalável, aquela esperança de a morte ser realmente um descanso para quem se viu obrigado a fazer da paz das

coisas um sistemático anúncio de guerra. Aquela mudez diante das perguntas de Belzebu e a alegria melancólica de quem se manteve dentro do caixão (LINS: 2007, p. 188).

Pode-se perceber que Inferninho inverte a situação de terror, de medo, de horror, chegando ao ponto de transformar o carrasco em servo. Ele passa a desejar a morte. O cenário não é mais de morte, porque ele esvazia a vingança. É terrível, mas ao mesmo tempo é sublimador do terror, porque existe um elemento estético que sobrepuja o trágico. Inferninho transforma a negatividade em positividade, ao encontrar o triunfo na derrota. Nesse momento, a necessidade do absoluto se impõe e a paz (decorrente da resignação, *Ergebung*) vence toda degradação.

3.2.2. A cidade e suas geografias musicais

A teoria de Schopenhauer nos leva a um impasse quase intransponível. Entretanto, o próprio filósofo fornece uma saída através de uma concepção interessante e bastante original sobre a arte e, mais particularmente, sobre a música. Ele argumenta que a música é uma linguagem universal, logo pode ser compreendida por qualquer um; além disso, ela expressa o íntimo, o interior do ser e expõe a profundidade do sentimento. Ela pode falar de todos os sentimentos, emoções e paixões do homem, da dor ou do prazer através dos seus acordes, consonâncias e dissonâncias. Essa concepção escapa do seu pessimismo e abre uma brecha para encontrar esperança no seu pensamento.

O que é fundamental na teoria schopenhauriana da música é que o compositor revela a essência íntima do mundo, dá uma apresentação direta da própria vontade, numa linguagem que a razão não compreende; exprime o que há de metafísico no mundo físico, a coisa em si de cada fenômeno. Neste sentido, a música é a verdadeira arte metafísica para Schopenhauer; é ela que realiza mais radicalmente a metafísica do belo. (...) As artes não objetivam, portanto, a vontade diretamente, mas por intermédio das ideias. A música, contudo, não é a reprodução, a repetição de uma ideia; ela vai além das ideias, é independente do mundo fenomenal. (...) A música é a expressão da essência do essencial, já que a vontade está no princípio das essencialidades (MACHADO, 2006, p. 200/201).

A explicação torna clarividente a função metafísica da arte e, principalmente nos ajuda a compreender a presença da música em *Cidade de Deus*.

A primeira parte da romance apresenta momentos artísticos, como é o caso dos bailes do clube no sábado à noite, quando se tocam músicas de Jorge Ben, Wilson Simonal e Lincoln Olivetti.

Aos sábados havia baile no clube, onde se encontravam os bandidos, os maconheiros, as vadias e a rapaziada do conceito. Os conjuntos musicais tocavam canções de Jorge Ben, Lincoln Olivetti, Wilson Simonal e outros. A diretoria do clube comandava o melhor time de futebol de Jacarepaguá, fazia angu à baiana, feijoada aos domingos para os sócios, organizava excursões, campeonatos e torneios de futebol de salão. Para o baile de sábado, a diretoria preparava dezenas de garrafa de batidas de limão, calcinha-de-náilon e leite-de-onça. Compravam cerveja e salgadinhos para vender durante o baile, acontecimento social mais importante da época, apesar de não ser frequentado por

grande parte dos moradores, porque a maioria achava que ali não aconteciam coisas boas (LINS, 2007, p. 34).

Além disso, o conjunto *Os Devaneios* se apresenta tocando músicas lentas e sambas-canções, quando só se arriscavam a dançar “aqueles que tinham maior jogo de pernas e requebrado trabalhado” (LINS: 2007, p. 96). Esses eram momentos de descontração e de lazer, principalmente para aqueles que gostavam de música e de dança, como era o caso de Passistinha. “Todos o respeitavam, jamais iriam contra o melhor passista da Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro” (idem, p.30).

Porém, depois de uma noite de amor com uma morena alta, de olhos verdes e cabelos compridos, o passista morreu atropelado por um caminhão que dava ré. A sua morte foi motivo de muito choro e sofrimento. Muita vela foi acesa para aquele que, em tantos momentos, deu luz para os moradores do conjunto. Mais de duas mil pessoas compareceram ao seu enterro, que foi realizado num dia de chuva.

Outro personagem que é ligado ao mundo da arte é Busca-Pé. Ele gosta de música popular brasileira, teatro, cinema. Admira Pepeu Gomes, Chico Buarque, Caetano Veloso, Gal e Bethânia, e reconhece os valores da contracultura. Além disso, tem o sonho de se tornar fotógrafo. Esse, aliás, é o único personagem que parece ter desenvolvido propriamente gosto pela música, pelo fato de ter alma de artista e de ter adquirido algum conhecimento musical. Os demais são levados pelo modismo ou pela imposição da indústria cultural, sem se preocupar com estilo ou qualidade. Busca-Pé não ouve música apenas por distração ou passatempo, mas porque tem um objetivo na vida que passa pelo caminho da arte, diferentemente de seus amigos cocotas, que ouvem música para preencher um vazio, ou então “por contágio”, para ser igual aos demais.

Na segunda parte do livro, os cocotas freqüentam o baile do Olímpico da Freguesia ou do Cascadura Tênis Clube, onde se toca *rock'n'roll*, e escutam a Rádio Mundial, rádio de sucesso dos anos 80, em que se tocavam, sobretudo, músicas “enlatadas americanas”. Até mesmo Zé Miúdo freqüentou alguns desses bailes na companhia de seu amigo Pardalzinho.

A passagem do tempo, como já foi mencionado no capítulo anterior, também pode ser observada através da passagem das tendências musicais. De fato, no Brasil, o samba-canção e a bossa nova foram substituídos pela tendência do rock, que, no nosso país, incorporou logo os nossos ritmos, ganhando sons diferentes com Rita Lee, Lulu Santos e do próprio Jorge Ben (que, posteriormente, alterou seu nome para Jorge Ben Jor).

Em alguns fins de semana, o grupo ia a festas em Magé, que começavam na sexta feira e só terminavam no domingo à noite, com muita música, mas, sobretudo, com maconha, cocaína e muita depravação.

Sempre ouviram falar que rock'n'roll, muito mais do que um gênero musical, era uma maneira de viver, e por isso mesmo se drogaram de fumo, cocaína, pico e chá, durante as setenta e duas horas de rock'n'roll comendo solto dia e noite em Magé. Viram bichos enormes e coloridos, perderam a noção do tempo, não se alimentaram, andaram apenas de bermuda nas três madrugadas de frio intenso, plantaram bananeira, deram saltos-mortais na cachoeira, dançaram em etapas de cinco a seis horas seguidas, alguns fizeram sexo até sangrar os órgãos genitais, batiam palmas no início das músicas e esqueciam-se de aplaudir no final das apresentações, passaram horas e horas sem pronunciar nenhuma palavra, dançaram despidos, defecaram no rio onde bebiam água, tiveram a constante impressão de que eram as pessoas mais felizes do mundo, perderam barracas, roupas, lampiões a gás, panelas, enfim, perderam tudo o que levaram. (...) o próximo festival de rock'n'roll seria em Miguel Pereira e todos já torciam para que sua realização chegasse rápido. Seria a maior doideira. (LINS, 2007, p. 225/ 226).

O trecho nos permite concluir que, no festival de rock'n'roll, a música é apenas um pano de fundo, uma desculpa para reinar a boemia, a vadiagem e a libertinagem. Ou seja, a arte já está se esvaindo de suas propriedades metafísicas, assim como a esperança de superação de suas vontades.

Mais tarde, no auge da amizade com Pardalzinho, os cocotas chegaram até frequentar a boite *Dancig Days* em Copacabana, “porque a onda agora era a discoteca, os bailes de rock'n'roll já estavam em estágio terminal, a mídia investia nessa onda e todos tinham de segui-la, senão estariam por fora” (idem, p. 297). Ou seja, mais importante do que o estilo musical preferido é o que está na moda, por imposição da mídia, que acata cegamente os valores importados, sobretudo da cultura norte-americana.

Zé Miúdo e Pardalzinho tornam-se amigos de Zeca Compositor, compositor da escola de samba local. “Além de compor, pintava, desenhava e era carnavalesco” (idem, p. 299). Esse os apresenta ao Compositor Voz Poderosa, que queria conhecer aqueles por ter ouvido falar de seu poder na favela. “Sabia que se ele os convidasse muita gente da favela iria torcer pelo seu samba na Portela e era disso que ele precisava para sagrar-se campeão” (idem, p. 299). Zeca Compositor também levava os amigos para os ensaios de escola de samba, sem que eles precisassem pagar a entrada. Depois que se aliaram a Voz Poderosa, Zé Miúdo passou a alugar ônibus e a financiar a ida dos moradores do conjunto para os ensaios da Portela. Visitavam Zeca Compositor com frequência, inclusive porque sua esposa sempre lhes preparava uma comida gostosa. Numa dessas voltas da casa de Compositor, Botucatu tentou matar Miúdo, mas acabou acertando em Pardalzinho, que estava cantando os sambas do amigo. Mais uma vez a voz da música foi apagada. Aquele que gostava de música, de samba, de bailes morreu, matando um pouco mais a esperança da redenção através da arte.

Na terceira parte do livro, as festas não são nem citadas, assim como a música desaparece. Logo no início do capítulo, através de uma conversa entre dois antigos cocotas, sabemos que Busa-Pé tornou-se fotógrafo, mas deixou a Cidade de Deus. O único som que pode ser ouvido é aquele dos tiros e das balas que saem dos revólveres e das armas, que são cada vez mais potentes. As ações criminais, a morte e a violência tomaram conta do tecido textual. Não há mais tempo nem espaço para “escapadas”. A arte não consegue mais se manifestar, assim como a esperança, que vai sendo, pouco a pouco, enterrada.

É interessante observar que, em *Meu nome não é Johnny*, a música também está presente desde o início. Muitas fases da vida de João Guilherme são comparadas a letras de música, pelas quais João é apaixonado. Tentou montar um grupo de rock com seu irmão e com amigos. As festas por ele organizadas ou freqüentadas tinham sempre muita música. Porém o mais importante é perceber que o violão o acompanhou na prisão e foi graças à música que ele não enlouqueceu completamente. João inclusive compôs algumas melodias enquanto estava preso. A música atuou como forma de evasão. Quando foi liberto, o meio que encontrou para se readaptar à sociedade e reencontrar seu lugar ao sol foi através da música, que representou a forma de recuperar a esperança, a liberdade e o equilíbrio.

É possível perceber que, em ambos os romances, a evolução da música acompanhou o movimento dos personagens em seus deslocamentos espaciais.

No caso de João, o primeiro vínculo com a música, através das festas que frequentava, representou um caminho para estabelecer uma rede de amigos e para entrar no meio da droga. Tais fatos inicialmente provocaram a sua ascensão, mas depois causam desestruturação e queda. Ele confundiu a música, nesse primeiro momento da narrativa, com uma ideia falsa de liberdade. Na prisão, porém, a música teve um papel importantíssimo: ajudou-o a se reestruturar e se equilibrar. Mesmo vivendo num ambiente hostil e ameaçador, ela contribuiu para o seu processo de libertação. Nesse segundo contexto, a música não constituiu mero *décor*, mas a própria ação que decidiu/distinguiu duas vivências muito diferentes.

No caso de *Cidade de Deus*, podemos constatar o movimento dos personagens paralelo às transformações do gosto musical. É possível fazer uma analogia com a evolução do rock, que norteia grande parte da narrativa²⁵. Esse estilo musical, nascido nos anos 1950, tinha, originalmente, um ritmo alegre, cadenciado, acompanhando a euforia mundial posterior

²⁵ O filme também é marcado pelas várias fases do rock.

à II Grande Guerra (com a chamada “geração dos *baby boomers*”). Em seguida, tornou-se mais melodioso, mais romântico. Aos poucos, foi-se identificando com a denúncia e a contestação, decorrentes das mudanças sociais e ideológicas, tais como manifestações juvenis e feministas. Como meio de reivindicações, o rock se torna pesado, evolui para uma música mais ruidosa e menos melodiosa (o *heavy metal*). A partir dos anos 1960, passou a exercer influência determinante, interferindo também na formação de identidade, sobretudo dos jovens, que aderiram à forma de vestir e de agir que vieram a reboque (jeans, cabelos longos, liberação sexual, drogas). Em casos extremos, o rock representou uma euforia desordenada.

Os personagens e os espaços de *Cidade de Deus* não ficaram imunes a essa mudança. O rock os atingiu e, de certa forma, agiu sobre os personagens, e isso fica muito claro no comportamento dos cocotas. Todavia, os demais moradores também receberam influências dessas transformações. Inicialmente, aquela comunidade estava alegre, eufórica, com a mudança para um espaço novo, planejado e aparentemente ordenado. Predominava um ambiente de alegria, no qual havia espaço para o romantismo, para bailes e descontração. Porém a serenidade e a harmonia vão dando lugar à indisciplina, ao tumulto e à confusão, que aparecem também na forma de ocupação das moradias, no crescimento desordenado do bairro, no aumento da violência e no consumo e tráfico de drogas. A falta de organização e de estruturas adequadas, assim como a criminalidade crescente geraram a desarmonia, a rivalidade e a perturbação de forma extremada, até chegar à guerra entre Zé Miúdo e Zé Bonito, que acabou apagando todos os vestígios da música.

Já mencionamos, no 2º capítulo, que os espaços contribuem enormemente para o processo de formação de identidade; esta contém geograficidades. No caso de João Guilherme, foi a prisão que exerceu a maior força sobre o seu reencontro consigo mesmo. No caso de *Cidade de Deus*, os personagens são profundamente influenciados pela abrupta transformação de um projeto inicialmente viável e exemplar em um espaço caótico de ocupação desordenada, relegada ao descaso das autoridades e dominada pelo medo.

Não podemos, depois de tudo que foi dito, deixar de acrescentar que espaço e música participam do processo de formação da identidade dos personagens.

3.3. Aporias do trágico

Os inúmeros conflitos e situações absurdas que ambas as narrativas expõem condizem com representações de um mundo marcado pelo sofrimento, o mundo exposto por Schopenhauer, mais comumente reconhecido como filósofo do pessimismo. A melhor

filosofia produzida na virada do século XIX para o XX, entretanto, não descreve uma cena otimista sobre a civilização humana. As dissensões sociais refletem as fraturas subjetivas e psíquicas dos indivíduos. Antagonismos tão fortes e marcantes apontam mais que paradoxos, aporias²⁶, porque raciocínios coerentes podem remeter a conclusões opostas²⁷. O melhor discípulo de Schopenhauer, Nietzsche, encontrou uma forma de lidar com o contraditório do homem e do mundo, sem eliminar os termos das contradições irreduzíveis. Na reflexão sobre o trágico, nascido da música²⁸, ou seja, do máximo do prazer na arte, o filósofo de Zaratustra deparou-se com a aporia fundamental e a chave de seu sistema de pensamento.

Nietzsche intitulou-se um filósofo trágico e não se preocupou, em seus estudos, com o aspecto formal da tragédia. Esse fato abriu caminho para a independência do trágico em relação à tragédia. Em outras palavras, pode-se dizer que a experiência do trágico pode estar presente em outras obras que não apresentem a forma da tragédia.

Para explicar as aporias do trágico, o filósofo *d'A Origem da tragédia* (NIETZSCHE: 1978) concebeu dois os princípios constitutivos desse sentimento já tão discutido pelos antecessores de geração: o apolíneo e o dionisíaco.

Apolo é o deus da aparência, da beleza, do brilho, da luminosidade. Esse brilho e essa luz dos deuses olímpicos (e não apenas de Apolo) iluminam os heróis, seus feitos grandiosos, transformando as trevas, as atrocidades em luz, em brilho. Essa é, aliás, a tarefa do escritor épico: transformar em aparência o mundo sombrio, dar prazer e alegria às monstruosidades.

Segundo Roberto Machado,

A pulsão apolínea diferenciadora cria formas e, assim, individualidades. O povo de Apolo é o povo das individualidades. (...) O indivíduo é o modo de aliviar a atmosfera opressora da existência, o modo de triunfar do sofrimento apagando os seus traços ou dele se esquecendo (MACHADO, 2006, p. 206/207).

Esse mundo apolíneo, que criou o indivíduo, pressupõe uma dimensão estética, que é a aparência, e uma dimensão ética que está intimamente relacionada à primeira dimensão.

Nesse sentido beleza é calma, jovialidade, serenidade, sábia tranquilidade, limitação mensurada, liberdade com relação às emoções. Apolo, deus da bela aparência, é também a divindade ética da medida e dos justos limites (MACHADO, 2006, p. 209).

²⁶ Etimologicamente, aporia significa “o que não tem passagem”, o “embaraçado” ou, em linguagem popular, “beco sem saída”. Daí deriva o sentido de contradição insolúvel, dificuldade insuperável para o pensamento. Comte-Sponville (2003, p. 56) fornece como exemplo a questão da origem do ser: como toda origem supõe o ser, não poderia ser explicada. “A aporia é uma espécie de enigma (...). É um problema que renunciamos a resolver, pelo menos provisoriamente, ou um mistério que nos recusamos a adorar”.

²⁷ Aristóteles define aporia como “igualdade de conclusões contraditórias” (*Tópicos*, 6.145.16-20).

²⁸ As traduções do título da obra fundadora e carro-chefe do pensamento nietzschiano abandonaram a informação nuclear que o original contém e dá sentido à nova pesquisa que o filósofo propunha: *Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik* (1872), *Nascimento da tragédia a partir do espírito da música*.

Dioniso, em contrapartida, representa a negação dos valores apolíneos. Enquanto Apolo gera o indivíduo, a experiência dionisíaca provoca a de reconciliação entre as pessoas e delas com a natureza.

Ao invés de medida e de justos limites, vive-se a desmedida, a selvageria, “a êxtase, o entusiasmo, o enfeitiçamento, o frenesi sexual, a bestialidade natural, constituída de volúpia e crueldade, de força grotesca e cruel” (MACHADO, 2006, p. 214).

A desmesura se revela como verdade, no sentido de que à beleza da medida se opõe a verdade da desmesura ou de que à mentira da civilização se opõe a verdade da natureza (MACHADO, 2006, p. 214).

Para Nietzsche, no entanto, o trágico não é apenas o aspecto dionisíaco, mas a luta incessante dessas duas forças (apolínea e dionisíaca). É importante ressaltar que essa dualidade não quer dizer antagonismo, mas a reconciliação entre as mesmas. Na tragédia, a oposição é transformada em unidade.

Dioniso, símbolo da natureza terrível, tenebrosa, monstruosa, não se dá diretamente, não se apresenta em pessoa, mas através de máscaras. A tragédia é a união de dois impulsos, das duas forças: o horror dionisíaco da natureza e a beleza apolínea da arte (MACHADO, 2006, p. 224).

O apolíneo não é simplesmente o oposto, mas o contrário complementar do dionisíaco. Vamos, agora, abordar os aspectos apolíneos e dionisíacos mais evidentes em cada uma das narrativas. De fato, o pensamento de Nietzsche se adéqua à leitura de ambos os romances. As divergências apresentadas por Kant foram, em grande parte, resolvidas por esse filósofo, que assimilou produtivamente a luta dos opostos através da metáfora que os deuses gregos representam, revelando, assim, os antagonismos presentes na abordagem do trágico.

Essa análise será complementada pelos estudos de Hans Blumenberg (1920-1996) sobre o campo metafórico. Ele demonstrou que esse campo socorre a linguagem – e muito providencialmente as teorias – sempre que é especialmente difícil converter idéias em conceitos²⁹ (BLUMENBERG: 2003).

Nessas (e em outras) situações, a referência do homem à realidade em que se encontra imerso nunca é direta, transparente e unívoca, como o defende a lógica racionalista, mas plural, heterodoxa e mutável, tal como o expressam algumas “metáforas absolutas”, irreduzíveis a conceitos.

²⁹ Blumenberg ocupa um lugar de destaque no âmbito da *Begriffsgeschichte* ou História dos conceitos, fundada por Gadamer e Rothacker, na Alemanha dos anos 1950. Toda sua produção filosófica se desenvolveu em torno do tema das grandes metáforas - metáforas absolutas- da tradição cultural européia: luz como metáfora da verdade, naufrágio como metáfora da condição existencial de fracasso, o rio como metáfora da inquietude etc. Encontram-se traduzidos em diversas línguas seus livros, dentre os quais tivemos acesso às traduções espanholas de *Paradigmas para una metaforologia* (2003), *La Legibilidad del Mundo* (2000), *Las Realidades en que Vivimos* (1999), *Salidas de Caverna* (2004) e em português, *Naufrágio com Espectador* (Lisboa, Editorial Veja, 1990), e *O Riso da mulher da Trácia* (1994).

Portanto, na última seção deste trabalho vamos nos socorrer de Blumenberg, para ler os signos trágicos dos romances de excluídos com que estamos lidando.

3.3.1. A hybris da razão

O romance *Meu nome não é Johnny* trata de temas relativos ao submundo, à droga, ao presídio, ao manicômio. Podemos perceber facilmente que são temáticas relativas ao mundo dionisíaco. Mas as forças apolíneas também se fazem presentes, e João Estrella transita tranqüilamente entre esses dois pólos.

João cresceu numa família aparentemente bem constituída, formada pelos pais e seus dois irmãos mais novos. Seu pai ascendeu socialmente, comprou uma boa casa no Jardim Botânico, bairro nobre da Zona Sul carioca. João frequentou uma boa escola e teve acesso a uma universidade particular prestigiosa. Um olhar superficial nos mostra uma realidade harmoniosa, equilibrada, ordenada. Porém foi justamente nessa escola que João fumou maconha pela primeira vez; não frequentou o curso universitário porque não passou do bar da faculdade; foi através de seus amigos de classe média que ele teve acesso à cocaína e, para esses mesmos amigos, passou a fornecer drogas; organizava festas de orgia e consumo seguro de alucinógenos, na linda casa de sua família. Ou seja, realidades luminosas e tenebrosas convivem lado a lado.

Antes de ser preso, o traficante foi “sequestrado” pela polícia e circulou em seu carro pelas ruas do Rio de Janeiro durante algumas horas. Aqueles policiais, que deveriam representar a lei, o limite, foram facilmente corrompidos e aceitaram a libertação do refém diante do pagamento de um resgate de 14 mil dólares.

Finalmente João foi preso e conduzido à carceragem da Polícia Federal na Praça Mauá. A partir daí, as forças apolíneas e dionisíacas estarão cada vez mais unidas.

O delegado Flávio Furtado o recebeu com educação, cordialidade e gentileza, dizendo que “repudiava a brutalidade como método”. No entanto, alguns minutos antes, João foi tratado com ironia e violência por policiais que trabalhavam na mesma carceragem e que eram subordinados desse delegado.

A cela em que ficou abrigava vinte presos apertados em pouco mais de 12 metros quadrados. “Mal havia onde pisar (...). Era mais um lugar em que já não cabia ninguém” (FIUZA, 2007, p. 126).

O preso que resolvia delatar os podres de policiais e presos da Polícia Federal (ou, posteriormente, do manicômio) recebia uma surra, cujos linchadores eram os próprios presidiários, sob os olhares dos agentes penitenciários.

As pessoas com as quais travou contato na prisão eram seres paradoxais. Alcides, por exemplo, “era uma personalidade intrigante. Apesar de muito bem graduado na escola da violência e da crueldade, parecia ter um interesse amistoso, quase afetivo, pelas pessoas à sua volta” (FIUZA, 2007, p.142). O mais interessante é que esse mesmo presidiário perigoso organizou um momento de oração entre os presos, que rezavam o “Pai-nosso” de mãos dadas num silêncio absoluto.

Quando foi transferido para o manicômio, a situação não sofreu modificações, e as forças apolíneo-dionisíacas continuaram agindo. Os presos do manicômio, como é de se imaginar, oscilam entre o consciente e o inconsciente. Momentos de calma se sucedem a momentos de tensão.

Até mesmo o ambiente externo representa essa dualidade. Os presos recebem, constantemente, a visita de ratazanas, e as celas não têm um mínimo de higiene. Mas quando agentes da saúde pública anunciam que vão visitar o estabelecimento, uma dedetização é feita e até “lençóis brancos aparecem para embalar os colchões surrados”. Porém, no dia seguinte à vistoria, tudo desaparece novamente.

Durante o tempo em que esteve preso, João conviveu com essas forças em constante luta, tanto ao seu redor quanto no seu interior. Para poder reduzir o seu tempo na prisão, era fundamental que ele tivesse um bom comportamento, e isso não era nada fácil para alguém que havia sido dependente de droga e que tinha um passado como o seu.

O fato era que a síndrome de abstinência ainda comprimia enormemente a sua nuca, aqueles personagens de *Alice no País das Maravilhas* eram perturbadores e eles estavam à flor da pele. A estratégia do autocontrole, tão perfeita e lógica, na prática não seria fácil. (...) Por melhor que fosse a sua índole, o mínimo que se podia dizer é que estava destreinado de andar na lei. Tornar-se agora um preso exemplar era um pouco como a promessa do fumante compulsivo de largar o cigarro na próxima segunda-feira. E se fosse condenado a dez anos ou mais de prisão? Continuaría bonzinho? As dúvidas e tentações rondavam-no (FIUZA, 2007, p.167).

Entretanto, o mais interessante é notar que, apesar de tudo pelo que passou, João não abandonou a alegria e vontade de viver. De fato, em nenhum momento houve o registro de que ele tivesse tido vontade de morrer ou de sumir do mundo. Ele apenas mudou a sua forma de vida, mas manteve o instinto de liberdade. Para adquirir um equilíbrio, uma harmonia, viveu uma experiência monstruosa, trágica: a exclusão, o confinamento, a escuridão. O mundo de Apolo, ordeiro, hierárquico, legalista, se impôs.

Mas a aspiração de João pelo infinito não morreu. O jovem inconsequente aprendeu a viver de forma apolínea. As forças dionisíacas não foram, no entanto, sepultadas. Ao contrário, vieram ainda mais em evidência, apesar de estarem mais equilibradas, tanto espiritualmente, quanto moralmente, levando-o a entender que, com certeza, o seu novo estado de espírito o ajudaria a ser mais livre e mais feliz.

(...) Todo esse polimento de corpo e de espírito dava a ele a certeza de que, quando reencontrasse a liberdade, seria como um renascimento – amaria sua família como nunca, pisaria a areia da praia com a sensibilidade de um bebê, sentiria uma mulher como se fosse a primeira vez (FIUZA, 2007, p.244).

Encontrar vestígios do mundo dionisíaco em *Cidade de Deus* é uma tarefa fácil. O romance está repleto deles, até porque o foco da narrativa é o mundo da criminalidade, que se inicia com assaltos, assassinatos, e caminha para o tráfico de drogas, que arrecada mais dinheiro, com mais facilidade, porém, gera mais ambição, mais sede de poder, com guerras mais acirradas, assassinatos mais violentos, até porque as armas são cada vez mais poderosas e perigosas. Além disso, as ações se passam numa favela, ambiente onde prevalecem forças dionisíacas, até mesmo pelo descaso das autoridades, que não investem em melhorias, tornando o ambiente mais propício à sujeira, à promiscuidade e à criminalidade. A abundância, marca de Dioniso, está sempre presente.

O mundo dionisíaco toma conta da rede textual, desde o início, com o assalto ao caminhão de gás, mas também com a descrição das formas de lazer. O baile (que já foi descrito anteriormente), lugar de descontração, música e dança, ou seja, de possibilidade de expressão da arte, vem acompanhado de bebidas (batida de limão, cerveja), guloseimas (salgadinhos) e ambiente propício para a promiscuidade (calcinhas-de-náilon preparadas pela diretoria do clube) (LINS, 2007, p. 34). Guardadas as devidas proporções, a descrição desses bailes lembra muito a apresentação das festas dionisíacas.

Até mesmo a ação da polícia, que representa a lei, é feita de forma dionisíaca, já que os policiais usam da violência e não concedem aos cidadãos o direito de defesa. Não se trata de ausência de lei, mas de uma “outra” lei, uma lógica marginal, perversa e pervertida, que choca os não-iniciados. O mundo de cabeça para baixo, violento e carnavalizado, exprime a força revolucionário do dionisismo, que se infiltra sorratamente, se alastra como pandemia, tão destrutivo quanto apaixonado. Por se tratarem de pessoas mais pobres, com pouca instrução, são presos, mesmo sem motivo, como foi o caso de Lúcia Maracanã, que, apesar de ser uma mulher da vida e viver também de pequenos furtos, no momento em que foi detida, não estava cometendo nenhum delito.

Belzebu partiu para cima de Lúcia, pegou em seu braço esquerdo, arrastou-a pelo salão. Lúcia xingou, deu mordidas no detetive, jogou-se no chão, esperneou, perguntou o porquê de estar indo presa. Belzebu nada respondeu, somente a esmurrou, antes de encaçapá-la no camburão (LINS: 2007, p. 35/36).

Os crimes são de toda ordem, em decorrência de roubos ou por motivos passionais, como foi o caso do homem que matou o bebê que descobriu não ser seu filho, ou do outro que matou o amante da esposa. Forças irrefreáveis, impulsos mortíferos e ações sanguinárias fazem parte do quadro dionisíaco.

As festas, os assaltos, a vadiagem, o consumo de droga andam lado a lado com o trabalho honesto e com a brincadeira das crianças, isto é, com o mundo apolíneo. Os bandidos dormem até mais tarde; em contrapartida, os estudantes e trabalhadores saem cedo de casa: “A manhã tinha crianças brincando nas vielas, outras indo para as escolas, pessoas rumando para o trabalho” (idem, p. 138).

A segunda-feira era normal, com as vizinhas fazendo fofocas vespertinas, pessoas catando garrafas para vender nos depósitos de bebidas, outras procurando ferros e fios para desencaparem e venderem o cobre no ferro-velho. Havia quem não tivesse feito nenhuma refeição naquele dia. Alguns ladrões já tinham executado suas tarefas, assaltantes já haviam assaltado e matado alguém fora dali, os mendigos residentes no local chegavam alternadamente no ônibus (idem, p. 269).

Enquanto algumas crianças entram cedo para o mundo do crime, outras começam a trabalhar para arrecadar algum dinheiro e ajudar a mãe, como é o caso de Busca-Pé, que foi vender picolé na praia (mas também fuma maconha) para entregar o dinheiro para sua mãe.

Era tempo de compras, dar um jeitinho na casa, no corpo, prometer para si mesmo fumar só até o raiar do Ano Novo. As festas de final de Ano trazem sempre a esperança de tudo se ajeitar dali em diante. A molecada juntou dinheiro da venda de areia tirada do rio, dos picolés e pães. Alguns meninos se ofereciam para capinar quintais, pintar casas, apartamentos. Outros catavam garrafas, fios, ferros, para vender no ferro-velho. Os trabalhadores contavam com o décimo terceiro salários, os bandidos com os assaltos e roubos, e Cabeça de Nós Todo, Belzebu e outros policiais se preocupavam em assaltar os maconheiros caso dessem flagrantes, roubar o roubo dos ladrões, exigir uma propina das mulheres que traficavam. As ladras vendiam de mão em mão os produtos roubados nos mercados da Zona Sul (idem, p. 83).

Os cocotas também vivem entre a regra e malandragem. Frequentam escolas, mas fumam maconha e fazem pequenos furtos se for preciso. Se os bailes organizados no Clube de Cidade de Deus lembram as festas dionisíacas, as festas frequentadas pelos cocotas (já mencionadas), lembram ainda mais.

Roberto Schwartz, no texto “Cidade de Deus” (1999), cita o fenômeno, lembrando que a convivência entre ordem e desordem data da formação do povo brasileiro. Uma das primeiras ações descritas é o assalto ao caminhão de gás. Aqueles que estavam indo comprar o gás assistiram a tudo, indignados. Depois, em seguida, saíram com o gás que os ladrões lhes deram de presente, sem dizer uma palavra.

O pé na irregularidade convive com a disposição prestativa, a ambição modesta, o respeito aos conselhos de quem sabe, o horário de trabalho, a atualização com o figurino em matéria de saúde, além da proteção de Iemenjá (SCHWARZ, 199, p. 163).

Pardalzinho, apesar de ser o melhor amigo de Zé Miúdo e de viver no mundo do crime, gosta de estar bem com todos, é simpático e quer poupar as pessoas da morte. É uma pessoa alegre, conversa com quem passas ao seu lado, tem um sorriso permanente estampado no rosto, gosta de cantar. Embora seja baixinho, gordinho e feio, tem bom gosto, aprendeu a se arrumar bem. No entanto, continua traficando, roubando e anda colado com Zé Miúdo.

Todavia, o ponto em que a regra e a desordem ou a lei e a falta de lei são mais evidentes surge na terceira parte do livro, quando o leitor é apresentado a Zé Bonito, que representa o mundo apolíneo, ou seja, a vida regrada, honesta, trabalhadora. Era um homem bonito, uma pessoa “incapaz da mínima crueldade, nunca fora de briga e nunca fizera mal a ninguém” (LINS: 2007, p. 339) e esperava o casamento para fazer sexo com a namorada.

José trabalhava de trocador de ônibus, dava aulas de caratê no Décimo Oitavo Batalhão da Polícia Militar, terminava o segundo grau à noite num colégio estadual da praça Seca, jogava bola todo sábado à tarde, único momento em que ficava junto às pessoas de sua idade, porque não era de muito coleguismo. Gostava mesmo era de andar sozinho para evitar encrencas. Por ser considerado um rapaz muito bonito na favela, vivia cercado de garotas, até ganhara o apelido de Zé Bonito (LINS, 2007, p. 339).

No entanto, sua namorada foi estuprada por Zé Miúdo, encontrou seu avô assassinado, “cheio de buraco de bala”, sua casa “toda esburacada por balas dos mais variados calibres” e seu cachorro “crivado de balas”. Todas essas atrocidades haviam sido praticadas pelo mesmo criminoso. A partir daí, a sua vida dá uma reviravolta, e a sua vontade passa a ser matar Zé Miúdo. Ele procurou um amigo para lhe pedir uma pistola emprestada, largou o emprego e saiu, sem medo, à procura de seu inimigo. A despeito dos pedidos insistentes de sua mãe, que já previa uma desgraça, não mudou de ideia e passou a lutar obstinadamente por aquele que se tornou o seu maior desejo.

Dizia que o seu objetivo não era roubar, traficar, nem matar inocente. Queria apenas fazer justiça com as próprias mãos, mas ninguém consegue sair ileso depois que entra para o mundo do crime. A sua obstinação o levou a um caminho sem volta. Como deixou o emprego, para sobreviver, foi obrigado a praticar assaltos. Numa das tentativas de matar Miúdo, acertou em outra pessoa. Justificou o assassinato, alegando que matar bandido é um bem para a coletividade. A loucura dionisíaca, que ofusca com ironia a razão, começa a se manifestar, sem piedade. A partir de então, passou a ter inimigos. Para sobreviver a esse mundo cão, começou a usar drogas. Outros, que odiavam Zé Miúdo, aliaram-se a ele, como foi o caso de Sandro Cenoura. Entrou no ciclo vicioso, que, na maioria das vezes, termina

com tragédia. Aquele que vivia no mundo apolíneo passou, então, ao mundo dionisíaco e foi acompanhado por seu irmão, Antunes, que, tendo recebido uma arma de Bonito, passou a apoiá-lo e a querer matar Zé Miúdo. Contudo, depois de ter andado armado, de ter matado alguns e de ter convivido com o mundo do crime, Antunes decidiu abandonar essa vida e voltar para o seu mundo regrado.

Antunes avisou Bonito de que nos últimos dias havia pensado muito na mãe, estava cansado daquela vida de tiros, mortes e drogas. Arrumaria um emprego e alugaria um quarto para ele, a irmã, a mãe, o pai e o irmão mais novo. (...) Aquela manhã para ele tinha o ar mais puro, manhã em que ele deixaria de lado a loucura da vingança. O deus Todo Poderoso se encarregaria de castigar Miúdo, quem era ele para fazer justiça se a justiça divina é mais forte? Estava saindo para procurar emprego, saindo de Cidade de Deus, saindo da guerra, na certa Bonito sairia também, fora isso que sua mãe lhe dissera, se ele saísse, o irmão fatalmente sairia também (LINS, 2007, p. 404).

Porém já era tarde. Para muitos, esse caminho não tem volta. Essa sua nova vontade não pôde mais ser satisfeita, porque foi morto por um inimigo, enquanto preenchia uma ficha num posto de gasolina para obter um emprego. Assim, sardônica, é a alegria dionisíaca.

Ao contrário de Martelo (personagem da primeira parte do livro, que foi citado no início do capítulo), Antunes não teve a chance da sua redenção, como se, nesse ponto da narrativa, a tensão estivesse tão grande e impiedosa, que o retorno a uma vida regrada fosse impossível.

Diferentemente de Zé Miúdo, Bonito tem compaixão, apesar do ódio pelo qual foi tomado. Cada inocente que morre lhe parte o coração, fazendo-o mudar de tática: avisar o inimigo quando for guerrear, atacar apenas de noite ou proibir crianças de lutar. Tudo isso no intuito de se tornar um bandido menos cruel. Mas marginal, sendo cruel ou não, é considerado marginal.

Bonito, desesperado, depois de algum tempo proibiu que os teleguiados fossem para a frente de batalha. Tomava-lhes as armas, ia até suas casas avisar a família. Queria ficar somente com bandido de verdade ao seu lado. Miúdo, ao contrário, obrigava a te mesmo trabalhadores a guerrear; se não fossem atacar, ganhavam tiros na bunda (LINS, 2007, p. 408).

Porém o seu ódio e ressentimento são mais fortes do que as forças apolíneas que tinha dentro de si, razão pela qual não consegue ir além das adversidades. Não teve a possibilidade de reconciliar as forças em luta que existiam dentro dele.

3.3.2. As metáforas absolutas

Em artigo intitulado “Antecipações da metáfora cotidiana nas concepções de Hans Blumenberg e Harald Weinrich”, Ulrike Schröder (2008) tece considerações sobre as metáforas. Se, para Aristóteles, a metáfora era vista apenas como um fenômeno linguístico,

novas concepções estabelecem que ela tem um papel fundamental na cognição, pois ajudam a construir a realidade de forma mais ampla. Afinal, a experiência da língua não é totalmente objetiva. Já foi mencionado, no capítulo anterior desse trabalho, que é impossível representar cem por cento o mundo e seus fenômenos através da língua. Os signos são arbitrários. A ideia da coisa não é a coisa em si, mas é determinada por um conjunto de fatores, dos quais a metáfora é um deles.

Em seu artigo, Schröder cita a contribuição de Lakoff & Johnson para o assunto, considerando-os precursores de uma nova abordagem para a metáfora. Ele salienta, no entanto, que reflexões filosóficas, linguísticas e antropológicas mais antigas já se encaminhavam para essa nova concepção³⁰.

Para Lakoff & Johnson, as diferentes metáforas sistematizam experiências, ao lhes atribuir sentido. Elas pressupõem conexões, relações, correspondências. A cognição pode ser feita através dessas correspondências que fazemos com aquilo que já conhecemos. A metáfora seria, então, uma ponte entre o que já conhecemos e o que estamos aprendendo, até que se formem coesões estruturais que juntam conceitos metafóricos, criando “teorias cotidianas, isto é, padrões específicos de cultura para a explicação do mundo que residem implicitamente nas estruturas metafóricas, determinando o pensamento e o ato dos falantes” (SCHRÖDER, 2008, p. 44).

Hans Blumenberg, um dos filósofos alemães mais conceituados do século XX (muito embora pouco conhecido entre nós), estendeu esses conceitos e estabeleceu uma forte ligação entre a metáfora e a cognição. Segundo ele, a metáfora ajuda a descobrir o mundo, a compreender novos conceitos. Ela é a mediadora entre o homem e o pensamento, contribuindo, assim, para o sistema de aprendizagem.

Ora a metáfora é caracterizada como um modelo na sua função pragmática, do qual é extraída uma regra de reflexão. (...) metáforas não necessariamente se exprimem de forma linguística, mas, sim, submetem-se ao contexto a partir do qual pode ser explorada uma imaginação condutora (SCHRÖDER, 2008, p. 45).

Ele cita o exemplo da vida vista como um mar, que é uma das metáforas mais tenebrosas que existe, devido à presença do desconhecido, de deuses e monstros marinhos, das profundezas das águas. Quando o indivíduo consegue se libertar de seus medos, a metáfora sofre uma mudança, atingindo a imagem do naufrago.

Metáforas como essa são denominadas por Blumenberg “absolutas”. Em suas próprias palavras,

³⁰ Schröder cita, na página 41 de seu artigo, o nome de pensadores que contribuíram para a formação dessa nova concepção.

As metáforas absolutas “respondem” a perguntas aparentemente ingênuas, incontestáveis por princípio, cuja relevância se funda simplesmente em que não são elimináveis, porque não as propomos, senão que as encontramos como já propostas no fundo da existência (BLUMENBERG, 2003, p. 62).

No curso de sua proposição, o filósofo de Münster explica: ao contrário da verdade, que é um procedimento buscado *ex definitione* (afinal, tem de sê-lo), a metafórica – ou o conjunto de metáforas que se praticam, circulam consensualmente, definem situações para as quais não há conceitualização precisa (BLUMENBERG, 2007, apud COSTA LIMA: 2007) – “não só não diz a verdade estrita, como, em geral, não diz a verdade” (idem). Ela compreende uma reserva de conteúdos que não puderam, não podem, talvez nunca possam ser conceitualmente formulados. Tal fato ocorre porque

O conceito não é capaz de tudo que a razão demanda. Há não só um hiato entre o alto grau de formação dos conceitos e as exigências da razão, mas é preciso considerar se a perfeição do conceito não estorva ou inibe bastante a consumação das exigências da razão” (BLUMENBERG, 2007, p 11, apud COSTA LIMA, 2007, p. 55).

O próprio Luiz Costa Lima se preocupa em desdobrar a afirmação do fundador da “metaforologia”, para que não se atribua a ausência de conceitualidade da literatura a um “*handicap* negativo” (palavras do ilustre professor). Em sua reflexão sobre a teoria da inconceitualidade (*Theorie der Unbegrifflichkeit*) de Blumenberg, Costa Lima esclarece que,

Ao contrário, essa ausência [*de conceitualidade*] nos habilita a ver na espessura da palavra [*ou seja, na metáfora*] um encaminhamento às demandas da razão que o conceito não pode cumprir (COSTA LIMA: idem. Colchetes nossos).

Isso posto, podemos passar à análise das obras à luz dessa nova concepção da metáfora. Não se pode deixar de dizer que um número enorme de metáforas estão presentes em cada uma das obras de que trata desse trabalho, todavia, por falta de espaço, elas não poderão ser todas citadas e analisadas. Por ora nos restringiremos, aqui, às metáforas contidas nos títulos de cada um dos romances, tendo em vista que estes fazem a síntese poética do que, anteriormente, procuramos demonstrar conceitualmente: associam elementos da tradição literária à poética do espaço e à filosofia do trágico. A resultante desses fatores todos hibridizados nas ficções aqui estudadas está surpreendentemente condensada nos títulos que passamos a analisar.

Meu nome não é Johnny é um título que se refere ao personagem principal, que nos é apresentado o tempo todo como João Guilherme. Quando João chega à carceragem, ele vê a notícia da sua prisão no telejornal, em que anunciam a reclusão de “Johnny”. Esse é o único momento da narrativa em que o título do livro se justifica. Furioso, João reclama,

exclamando: “Meu nome não é Johnny”. Para tornar a matéria mais emocionante, o jornalista deve ter criado um nome fictício – um hipocorístico³¹ – para o traficante que havia sido preso. Como a maioria dos traficantes é conhecida por pseudônimos, criou-se um apelido para João Guilherme. Dessa forma, a notícia se tornaria mais verossímil e mais emocionante. João, no entanto, não gostou do apelido e não aceitou assumir esse lugar de traficante perigoso. A recusa do falso nome está diretamente relacionada à decisão de dar a volta por cima, entrar na vida real e assumir a identidade que ele nunca reconhecera.

Não aceitar ser um outro de si e estrangeiro/hostil para si, resulta em aceitar uma vontade conforme a si, reconciliada com determinado quadro de valores morais e éticos. Além disso, a recusa de ser um Johnny ou Peter ou François qualquer leva-o a enxergar que o mundo das drogas lhe foi hostil, e o contrário da hostilidade é a hospitalidade que ele acabou conhecendo no mundo da legalidade (a família, o Ministério Público, o ambiente hospitalar).

Nesse sentido, cabe também analisar outra metáfora, presente na obra e ligada a essa percepção pela via da negatividade, metáfora muito recorrente, desde a Antiguidade. Trata-se da metáfora da visão, do olhar, que representa a reflexão, o autoconhecimento, presente em alguns trechos do livro (“Só na prisão foi notar que mal olhava para dentro de si, que nunca parava para refletir, para pôr a vida em perspectiva – o pensamento vinha na garupa da ação”, FIUZA: 2007, p. 243 / “.A prisão acabara sendo um passaporte para aquele estado mental mais *clean*, que não experimentava há tanto tempo e que o fazia enxergar-se melhor”, idem, p. 243).

A metáfora visual está consagrada, na literatura grega, pelo episódio de Polifemo, figura mitológica que aparece no canto XI da *Odisseia* de Homero, um ciclope que tem apenas um olho. Trata-se de um gigante, representação mítica da força bruta, da ignorância e das sociedades bárbaras, que desconhecem o mundo da pólis, ordenado e regido por leis. Como tem uma visão monocular, unidirecionada, só olha para dentro de si e corresponde a uma idade mental prematura e uma era pré-política³². Em seu retorno para Ítaca, Ulisses se depara com Polifemo, que o aprisiona e a seus companheiros dentro de uma gruta. Para escapar de suas torturas, Ulisses fura o olho do ciclope. Ao ser perguntado sobre o autor daquilo, Ulisses responde: “Meu nome é ninguém”. O ciclope, depois de cego, informa a seu pai, Poseidon, a identidade de seu malfeitor: “Ninguém furou o meu olho.” Devido à

³¹ O mesmo que alcunha, apenas contendo, adicionalmente, uma nuance afetiva ou jocosa.

³² Uma boa reflexão sobre o episódio em questão, remetemos à leitura do artigo “Meu nome é Ninguém”, de Renato Janine Ribeiro, in <http://www.renatojanine.pro.br/Cultura/cultura.html>

ambiguidade da informação, o ciclope não foi socorrido. Ou seja, para se salvar, Ulisses passou-se por ninguém.

João Guilherme, apesar de ter dois olhos, não olhava para dentro de si, isto é, não se conhecia. A busca do autoconhecimento, no entanto, leva-o a sair da condição de Johnny. Ele também não quer ser ninguém, ao contrário, ele quer ser alguém, isto é, ele quer negar a metáfora que lhe foi imposta (Johnny, o falso bem-sucedido, o usufrutuário de prazeres incontáveis, o pretense inimputável), saindo da condição de excluído. Foi preciso que ele passasse por um processo de purificação para encontrar a liberdade. Em outras palavras, ele precisou da negatividade para atingir a positividade, que aqui significou reintegração social.

É possível comparar também a figura de Polifemo com Zé Miúdo. Aquele, um canibal, imbecil (incapaz de distinguir um pronome – *ninguém* – de um nome); alguém que é incapaz de relacionar-se, ligado unicamente à substância, à matéria. Esse não vai além de sua condição material, animalesca. Ele deseja uma mulher bonita, dinheiro, poder e drogas. Suas relações são, portanto, muito primárias, elementares, porque não vê nos outros nada além da matéria. Ao mesmo tempo em que ele precisa dos outros para se manter “todo poderoso”, não faz nada por eles e não os vê como amigos. O único que ele considera amigo é Pardalzinho, mas, depois que este morre, Zé Miúdo não confia em mais ninguém e se torna mais agressivo ainda. Ele acaba criando uma rede que o mata, já que foi morto por antigos aliados, em quem ele achava que poderia confiar. Zé Miúdo só prezava o poder e a força física, ou seja, o exterior. O interior não era valorizado por ele, por isso nunca olhou para dentro de si. Dessa forma, nunca conseguiu sair da condição de excluído na qual estava imerso.

O título *Cidade de Deus* também é bastante sugestivo. Esse aspecto já foi explorado no primeiro capítulo desse trabalho, ao se contrapor com uma obra de Santo Agostinho. O ambiente degradante, depravado e miserável em que os personagens vivem não nos remete jamais ao conceito que se tem de Deus. Por mais que se trate de um ateu, o imaginário de todos relaciona Deus à bondade, justiça, liberdade, harmonia, paz, ou seja, valores que não estão presentes nas ações nem nas situações descritas na saga do conjunto habitacional carioca. Que Cidade de Deus é essa que não testemunha os valores relacionados à divindade? Trata-se aqui de uma metáfora negativa, o contrário do mundo ordenado, regrado, justo, organizado, harmonioso e estruturado; o oposto à cidade divina proposta por Santo Agostinho, onde, apesar de não completamente, já se poderia antever como será a Cidade Celeste.

Cidade de Deus, o conjunto habitacional, é o equivalente ficcional ao ambiente encontrado por Ulisses, no episódio de Polifemo: é a cidade injusta, sem lei, sem limpeza, sem medida, toda *hybris*. É a anticidade humana, a antítese da cidade divina, onde reina a desordem, a injustiça, a sujeira, a violência, a morte, a impiedade, a desestruturação, antivalores que, reunidos, só podem gerar um tipo de ser humano: o excluído.

Podemos também observar brevemente o nome de alguns personagens. Inferninho representou e experimentou realmente o inferno enquanto estava vivo, porém, no momento da sua morte, teve uma visão do Paraíso. Zé Miúdo, apesar do nome, conquistou o título de “dono de Cidade de Deus”. Todavia foi pequeno em suas ações e atitudes e em nenhum momento atinge a verdadeira grandeza. Zé Bonito pagou um preço alto pelo fato de ser bonito, já que foi a sua beleza que causou ódio e inveja em Miúdo. Como prezava muito a sua aparência, não soube ir além dos aspectos físicos. Queria só vingança, não teve a visão trágica necessária para atingir a salvação. Todos eles são metáforas viventes que representam aspectos de um mesmo e único conceito: a pobreza sem dignidade, desprezada, excluída do raio de responsabilidade dos poderes públicos.

O título *Cidade de Deus* nos remete imediatamente à positividade, enquanto o outro título, *Meu nome não é Johnny*, até mesmo pela presença do advérbio de negação “não”, nos remete à negatividade. Paradoxalmente, o que se observa é exatamente o contrário, tanto em relação aos espaços apresentados (beleza e sujeira, riqueza e pobreza), quanto às formas de transformação das situações adversas.

Enquanto João – um simples João – assumiu a tragicidade e rompeu a situação de calamidade em que vivia, os personagens de *Cidade de Deus*, na sua grande maioria, ficaram no plano da calamidade. João soube transformar a negatividade em positividade. Os personagens de *Cidade de Deus* não transitaram para o trágico, ficaram na desgraça.

4. CONCLUSÃO

“O anônimo estrebuchou sobre a água de um esgoto entupido que chocalhava.”

(LINS, 2007, p. 77)

Ser excluído e, somado a isso, anônimo é a realidade que atinge milhares de brasileiros. Apesar do crescimento econômico do Brasil, o número de excluídos ainda é exorbitante. Grande parcela da população ainda está à margem das vantagens advindas do desenvolvimento e não usufrui dos benefícios gerados pela civilização. Não se pode mais conceber que o país continue a crescer e a se desenvolver, sem que todos estejam incluídos nessa evolução.

A arte, que ajuda a criar a opinião pública, não quer ficar fora desse processo. A literatura, mais do que nunca, também quer se fazer presente. A produção de obras realistas que tratam da condição dos excluídos é crescente. São escritores, sejam eles consagrados ou não, querendo mostrar como é a realidade para indicar a urgência de tomadas de atitude. O primeiro passo é o conhecimento da realidade, sem o qual não há ação, e para isso o papel das artes é fundamental. Quando o tema é chocante, a reação pode ser maior. Os governantes, os empresários e a sociedade civil começam a se mobilizar, voltando o seu olhar para essa massa que precisa sair da periferia para dialetizar com o centro. Porém esse é um processo lento. Quando se está na condição de excluído, não é fácil nem rápido deixar de sê-lo.

Guilherme Fiuza e Paulo Lins, sensíveis ao momento de urgência a que a exclusão chegou, produziram suas obras. As narrativas não escondem a verdade, não usam meias palavras, não são feitas de forma velada; ao contrário, elas são aberrantes, chocantes. O submundo da droga fascina e engana muitos que se deixam seduzir por seus falsos encantos.

Uma única cidade, dois mundos quase opostos unidos por algumas convergências, entre elas o consumo e a venda de droga. Um mundo que precisa do outro para sobreviver.

As duas obras se passam no mesmo espaço urbano, no Rio de Janeiro. *Meu nome não é Johnny* se desenrola na Zona Sul, e *Cidade de Deus*, na periferia. Apesar de acontecerem na mesma cidade, o panorama é muito diferente: enquanto o primeiro é deslumbrante, um cenário de praias, espaçoso e organizado, o segundo é apertado, sujo, as pessoas vivem amontoadas, não têm privacidade.

É possível esquematizar, de forma muito simplificada, os caminhos percorridos pelos personagens. João Guilherme viveu na Zona Sul do Rio de Janeiro, onde alcançou o sucesso no narcotráfico; em seguida, foi preso, passou pela carceragem da Praça Mauá, foi transferido

para o manicômio e foi réu num processo criminal, até retornar à liberdade, transitando por espaços diferentes daqueles para os quais fora destinado, como naturalmente “incluído” pela origem social.

Os personagens de *Cidade de Deus* viram a fundação e ocupação do bairro/favela; em seguida, vivenciaram a desordem que acabou gerando, entre outras causas, a violência e a luta armada.

O mundo contemporâneo, através da mídia, prega o sucesso a qualquer custo, baseado apenas em valores materiais. Essa ideia não é compatível com a vida de ninguém, muito menos com a vida do favelado, já que ele não consegue alcançar tudo que é vendido como sinônimo de felicidade. Isso gera uma enorme frustração. Alguns aceitam, de forma resignada, essa condição; outros, sentindo-se excluídos, partem para a via do crime e da violência como forma de saírem do anonimato e de alcançar as conquistas materiais e financeiras.

De certa forma, o homem contemporâneo não está preparado para lidar com as frustrações inevitáveis provocadas pela forma de alcançar a felicidade apregoada pela sociedade de consumo, que, aliás, tira o foco das questões centrais sobre a vida, jogando-o prioritariamente para as questões materiais. Além disso, a falta de espaço e de privacidade, o desassossego em que se vive, em geral, numa favela, não propicia a reflexão e a meditação que são fundamentais para a descoberta da essência do ser humano.

A despeito da diferença de localização e percurso geográficos, muitas são as semelhanças entre os personagens das obras aqui estudadas. Nos dois romances, eles vivem como se não existissem leis; têm sonhos de poder e de riqueza; consomem e vendem drogas. João é traficante, e Zé Miúdo também. O primeiro vende para seus conhecidos, também moradores da Zona Sul; o segundo vende para qualquer um, seja ele morador da favela, da Zona Sul ou de qualquer outra região.

Os protagonistas circulam por meios bem diferentes, mas ao mesmo tempo similares. As festas, os bares e restaurantes frequentados por João Guilherme têm alguma relação com os bailes e os bares de Cidade de Deus, em que as pessoas se reúnem para se afogar na bebida, achando que estão se divertindo e para conversar sobre os infortúnios de suas vidas destituídas de sentido.

Enquanto a infância foi benévola para João Guilherme, para Zé Miúdo, a vida nunca foi fácil, levando-o a querer “dar o troco”. Porém não conseguiu sair dessa situação trágica. Chegou a ser o “dono de Cidade de Deus”, mas morreu vítima de sua própria força, porque não soube se libertar da condição de revoltado. Como não soube olhar para além de si

mesmo, nem percebeu que a luta pelo poder se avizinhava dele. De fato, no final da narrativa, Cidade de Deus se transforma na terra de ninguém, porque impera a guerra e nem mesmo a polícia é capaz de contê-la. O número de mortes é crescente. Além dos bandidos, inocentes também são atingidos pelos embates e encontram a morte. Ou seja, a brutalidade, o terror, a anarquia imperam. Quando reina a força bruta, as demais forças se apagam, silenciando a voz humana. Porém, o ser nunca será anulado por completo, pois muito mais do que força física, o homem é pensamento, mente, alma, espírito, isto é, força interior, que não morre com a guerra. O ressurgimento do humano se dá a partir da esperança, que é a força motriz capaz de fazê-lo caminhar sempre para frente, a despeito das realidades adversas.

Os demais personagens também seguem o mesmo caminho, porque vivem no limite da condição humana. Encontram-se sempre na iminência da morte, que suscita o medo, a paralisia, o constrangimento existencial, a falta de esperança. Dessa forma, não estabelecem vínculos ou relações mais profundas com seus próximos, tornando-se prisioneiros da solidão. Para amenizá-la, em alguns casos, procuram o poder conquistado à força, através da violência, mas no fundo são escravos de suas escolhas. Esse tipo de vida não lhes dá as possibilidades necessárias para ir além da materialidade; dessa forma, não atingem a dignidade humana, não tendem para o absoluto, muito menos para a liberdade. Salvo raras exceções, eles não transitam para a redenção de vontade, para o trágico, permanecem na desgraça.

Os dois romances confirmam a tendência da prosa brasileira contemporânea para o trágico. O adensamento de conflitos e tensões, em sociedades cada vez mais populosas, competitivas e acoçadas por valores, em muitos casos, contrários a tradições muito antigas e ao entendimento de processos sempre vistos como naturais (por exemplo, envelhecer, morrer, sofrer), são alguns dos motivos, entre outros, que explicam a manifestação do trágico na literatura dos nossos dias. Depois do arrefecimento teórico e filosófico do tema, entre os filósofos do século XIX, o sentimento do trágico parece se infiltrar onde menos se espera: na literatura em prosa (FINAZZI-AGRÒ e VECCHI, 2004 e RESENDE, 2008.), longe dos heróis e deuses que os palcos consagraram.

Ambas as narrativas focalizam os espaços definidos como heterotópicos por Foucault. Seja o ambiente dominado por leis extraoficiais e convenções particulares (como se verifica em *Cidade de Deus*), seja o ambiente dominado pela irresponsabilidade, displicência e quase amoralidade (que prevalece em *Meu nome não é Johnny*), os espaços ficcionalizados em ambos os romances têm a função de fazer um contraponto, de contradizer as práticas institucionais e cotidianas, da vida pública e da privada, na grande cidade. O contraditório está no mundo carcerário brasileiro, que tanto pode transformar o pequeno delinquente no

criminoso ou realmente exercer a sua função, ajudando o condenado a se tornar realmente um cidadão. A passagem pelo manicômio judiciário pelo protagonista João Estrela reforça o caráter heterotópico dos espaços explorados pela narrativa.

João Guilherme, de fato, encontrou na reclusão, na vida prisional e no banco dos réus, forças para superar as adversidades. Deixou de ser um autômato para ordenar a sua vida. Como autômato, não é dono de si nem de suas ações, logo, mesmo que não perceba, tem o estatuto de excluído; contrariamente, quando tem controle sobre a sua vida, passa a agir livremente, vendo-se possuidor de escolhas diferentes, que lhe descortinam horizontes mais amplos.

No seu retorno à liberdade, as paisagens ganharam cor, alegria e força. A cidade é a mesma, mas, aos seus olhos, as paisagens são novas. Nesse processo de sublimação, a música teve atuação fundamental. De acordo com Schopenhauer, a música está relacionada à essência do mundo e à essência de nós mesmos. De fato, a filosofia se volta para inúmeras questões relacionadas ao mundo, sobre a sua origem, sobre as coisas e principalmente sobre o ser. Nesse processo, a música tem uma atuação fundamental, agindo sobre os seus sentimentos, paixões, sofrimentos, alegrias, emoções e vontades. Em João, a música agiu diretamente sobre suas paixões e emoções, reorientando as suas vontades, de forma que ele aprendeu a se conhecer e a controlar seus desejos, ordenando-os.

A música, que também estava presente na vida dos moradores de Cidade de Deus, acompanhava o movimento dos personagens. Entretanto, à medida que a violência crescia, ela foi se brutalizando, perdendo o ritmo melódico, até ser totalmente erradicada, assim como as demais atividades artísticas.

As metáforas presentes nos títulos das obras nos remetem aos seus opostos: João saiu da condição de Johnny, passou do estatuto de ninguém a João Estrela de fato e de direito, como Ulisses, e, dessa forma, tornou-se alguém. Os personagens de *Cidade de Deus* não saíram das suas condições de excluídos, porque não superaram as origens desfavoráveis, não atingiram a redenção social. Embora morem numa cidade que leva o nome de Deus, não ultrapassaram o infortúnio e não atingiram a superação das adversidades, por conseguinte não experimentam a integração no Absoluto, como vislumbrado por Santo Agostinho. Realmente, quando se vive na exclusão, não bastam as próprias forças para se tornar incluído.

Algumas exceções, no entanto, confirmam a regra. Busca-Pé representa uma ponta de esperança nesse universo de desgraça, já que ele se refugia na música e na fotografia. A arte o ajuda a sair do estado animalesco no qual muitos estão submersos. Ela o ajuda a olhar para dentro de si e para se reconhecer como ser humano, dotado de sensibilidade e capaz de tomar

decisões sobre sua própria vida, de se permitir extravasar emoções e de estabelecer relações duradoras com seus semelhantes.

Ambas as obras se respaldam no poder das metáforas, que se tornam as unidades elementares de um discurso filosófico subjacente, dissimulado, ao longo dos episódios narrados tanto num quanto noutro romance. As metáforas do João-Ninguém e da *civitate Dei* funcionam como filosofemas, metáforas brancas (DERRIDA, 1972), ainda que sobressaiam as rudezas da vida prática, consumista e viciosa dos personagens. A correlação entre metáfora e invenção ficcional (ou mimesis) provoca uma solda que pode tornar irreconhecíveis os materiais que entram na composição, mas é muito eficiente no grau de veracidade (mais do que verossimilhança!) da ficção forjada. Hans Blumenberg, com sua teoria sobre as metáforas absolutas, nos ajudou a perceber as relações analógicas entre as metáforas (“Johnny” e “cidade de Deus”), o fenômeno psicossocial-geográfico que gera as duas problemáticas focalizadas nos romances: a vida banal que leva ao tráfico de drogas e a vida brutal que leva à marginalidade e à criminalidade ostensiva.

Ainda que ambas as metáforas tenham perdido sua marca figurativa e se tenham lexicalizado, não se pode desconsiderar a dupla referencialidade do romance de Paulo Lins (o bairro carioca da zona oeste e a obra de Agostinho de Hipona) e de Guilherme Fiúza (as aventuras do playboy da zona Sul e o episódio da *Odisséia* homérica). O privilégio da semelhança descoberta se afirma na diferença, que torna as obras poéticas, ficcionais.

Em relação ao espaço real, pode-se dizer que surge uma luz no final do túnel, com a instalação de uma Unidade de Polícia Pacificadora (UPP), que não visa somente à segurança pública, mas também às ações esportivas, sociais e artísticas. Essas atividades podem representar um caminho para que seus moradores se tornem verdadeiros cidadãos, dignos de respeito. Porém o Estado não pode se acomodar, achando que o problema mais grave de Cidade de Deus é a violência. A erradicação da violência é um meio para que os moradores reencontrem a dignidade, mas as ações urbanísticas, culturais e sociais não podem ser esquecidas.

Ao se descobrir como alguém dotado não apenas de corpo, mas também de mente e de alma, o indivíduo encontra forças para sair do seu estado de exclusão.

Como foi possível perceber, *Meu nome não é Johnny* centra as atenções nos antagonismos e na possibilidade de superá-los; *Cidade de Deus* centra as atenções na violência extremada e na barbárie, sem que seus personagens saiam desse círculo vicioso.

As duas narrativas mostram os paradoxos de uma grande cidade que abriga, de um lado, abastados que habitam espaços luxuosos e, de outro, miseráveis, que habitam espaços

empobrecidos; os primeiros no centro e os segundos na periferia. Esses binômios antagônicos compõem um cenário trágico em que se torna propício o desenrolar de uma tragédia.

Os moradores das inúmeras Cidades de Deus que povoam o planeta e que são o palco dessa tragédia podem encontrar na arte o caminho para sair da condição de excluídos e para seguir a estrada da inclusão. Os inúmeros Johnnys que habitam esses espaços poderão deixar de ser ninguém, para se tornar alguém, com direito à vida institucional, à dignidade, ao prazer e à arte.

REFERÊNCIAS

- ALVES, Castro. *Castro Alves: Obra completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2000.
- ANDRADE, Mário. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. São Paulo: Martins, 1978.
- ARFUCH, Leonor. *El espacio biográfico*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica, 2002.
- ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A Poética Clássica*. Introd. Roberto de Oliveira Brandão, trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1997.
- BARRETO, Lima. *Triste fim de Policarpo Quaresma*. Rio de Janeiro: Editora Globo, [19--].
- BARTHES, Roland. A morte do autor; Da obra ao texto. In: _____. *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo / Campinas: Brasiliense/ Ed. Da Unicamp, 1988, p.65-78.
- _____. O efeito de real. In: TODOROV, T. *Literatura e realidade*. Trad. Tereza Coelho. Lisboa: Dom Quixote, 1982. p.87-96/ 129-193.
- BAUMAN, Sygmunt. Prefácio e Tempo/Espaço. In: *Modernidade Líquida*. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- _____. Globalização as conseqüências humanas. Trad. Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.
- BENJAMIN, Walter. O narrador. In: _____. *Obras escolhidas. Vol.1. Magia e técnica, arte e política*. Ensaios sobre a literatura e história da cultura. 4. ed. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, [19--], p. 197-221.
- BENETTI, Pablo César. Violência e projeto urbano em favelas. Revista Arquitectos, maio, 2004. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/assunto/_assunto_urbanismo.asp>. Acesso em: 31 jul. 2009.
- BLUMENBERG, Hans. *Conceptos en historias*. Madrid: Síntesis, 2003.
- _____. *Paradigmas para uma metaforologia*. Madrid: Minima Trotta, 2003.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultix, 1994.
- BREVAS, Renata. *A Cidade de Deus - Santo Agostinho*. Disponível em <<http://pt.shvoong.com/books/classic-literature/1873643-cidade-deus-santo-agostinho/>>. Acesso em 18/01/2010.
- BROSSEAU, Marc. Geografia e literatura e O romance; outro sujeito para a geografia. In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny. *Geografia, literatura e música*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2004. P.17- 122.
- CAMINHA, Adolfo. *Bom crioulo*. Rio de Janeiro: Editora Ática, 1998.
- CARNEIRO, Flávio. Um sonho de Quixote: considerações sobre literatura e história. In: *Fragments de Cultura*, nº 13, edição especial. Goiânia: Editora da UCG, julho de 2003.

_____. *No país do presente: ficção brasileira no início do século XXI*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

CHIARA, Ana C. Capítulo da tese *Leituras Malvadas*. Sobre naturalismo: O americano embriagado de real. PUC-RJ, 1996 (mimeo).

_____. O real cobra seu preço. In: *Linhas de fuga: trânsitos ficcionais*. Rio de Janeiro : 7Letras, 2004. v.1, p. 23-39.

CIDADE DE DEUS. Direção: Fernando Meirelles; Katia Lund. Roteiro: Braulio Mantovani. Brasil, 2002. Baseado no livro *Cidade de Deus*, de Paulo Lins.

CLAVAT, Paul. A paisagem dos geógrafos. In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny. *Paisagens, textos e identidade*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2004. p.13-74.

COMTE-SPONVILLE. *Dicionário filosófico*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny. Literatura, música e espaço: uma introdução. In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny. *Geografia, literatura e música*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2004. P.7- 16.

COSTA LIMA, Luiz. A forma híbrida da literatura. In: *Eutomia – Revista online de Literatura e Lingüística*, Rio de Janeiro, Ano 1, n. 2, p. 41-57, out. 2007. Disponível em:< http://www.eutomia.com.br/volumes/Ano1-Volume2/especial-destaques/A-forma-hibrida-da-literatura_Luiz-Costa-Lima.pdf>.

CUNHA, Euclides. *Os sertões*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2000.

DERRIDA, Jacques. La Mythologie blanche. La métaphore dans le texte philosophique. In: *Marges de la philosophie*. Paris: Éd. de Minuit, 1972. P. 247-324.

DIAS, Lucy. *Anos 70: Enquanto corria a barca*. São Paulo: Editora Senac, 2001.

DRUMMOND, Roberto. *Hilda Furacão*. Rio de Janeiro: Editora Siciliano, 2000.

DUARTE, Rodrigo (org.). *Belo, Sublime e Kant*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

DUNCAN, James. A paisagem como sistema de criação de signos. In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny. *Paisagens, textos e identidade*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2004. P.91-132.

FINAZZI-AGRÒ, Ettore; VECCHI, Roberto (orgs.). As literaturas de testemunho e a tragédia: pensando algumas diferenças. In: *Formas e mediações do trágico moderno: uma leitura do Brasil*. São Paulo: Unimarco, 2004.

FIUZA, Guilherme. *Meu nome não é Johnny*. Rio de Janeiro: Reccord, 2007.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: _____. *O que é um autor?* Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. 3. ed. Lisboa: Passagens, 1992, p. 29-87.

_____. Outros espaços. In: *Ditos & Escritos III: Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Trad. Manoel Barros da Motta. São Paulo: Forense, 2006. p. 411-422.

GABEIRA, Fernando. *O que é isso companheiro?* São Paulo: Companhia da Letras, 2000.

HAMON, Philippe. Um discurso determinado. In: TODOROV, T. *Literatura e realidade*. Trad. Tereza Coelho. Lisboa: Dom Quixote, 1982, p..129-193.

HISTÓRIA DOS BAIROS CARIOCAS. Disponível em: <<http://portalgeo.rio.rj.gov.br/armazenzinho/web//BairrosCariocas>>. Acesso em: 31 jul. 2009.

HOMERO. *Odisseia*. Trad. Fernando C. de Araújo Gomes. Rio de Janeiro: Ediouro, [19--].

KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Trad. Valério Rohden; Antonio Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. Hölderlin e os gregos. In: *A imitação dos modernos: ensaio sobre arte e filosofia*. Trad. João Camillo Penna. São Paulo: Paz e Terra, 2000. p. 211-224.

LAPA, Tomás de Albuquerque, LIMA, Fellipe de A.; L. e RIOS, Lucas da C. M. Formação de territórios e ameaças à sustentabilidade do desenvolvimento urbano. *Revista Arqutextos*, fevereiro, 2003. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/arqutextos/assunto/assunto_urbanismo.asp>. Acesso em: 31 jul. 2009.

LE BOSE, Mathias. As questões de identidade em geografia cultural – algumas concepções contemporâneas. In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny. *Paisagens, textos e identidade*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2004. P.157-159.

LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. Uma entrevista muito mais esclarecedora que o filme (e o livro). Disponível em: <<http://www.midiaindependente.org/pt/blue/2002/10/39609.shtml>>. Acesso em: 04 jan. 2010.
Entrevista

LYOTARD, Jean-François. *Lições sobre a analítica do sublime*. Trad. Constança Marcondes Cesar, Lucy R. Moreira Cesar. Campinas, SP: Papirus, 1993.

MACHADO, Roberto. *O nascimento do trágico: de Schiller a Nietzsche*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

MARTINS, Raphael. *A barbárie como arte: Tendências da literatura e do cinema brasileiro contemporâneos*. 2005. 103 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira). Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro, 2005.

MEU NOME NÃO É JOHNNY. Direção: Mauro Lima. Roteiro Guilherme Fiuza, Mariza Leão e Mauro Lima. Brasil, 2008. Baseado no livro *Meu nome não é Johnny*, de Guilherme Fiuza.

MORAIS, Fernando. *Olga*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

- MOTTA, Nelson. *Noites cariocas*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2000.
- MV BILL; ATHAYDE, Celso. *Falcão: meninos do tráfico*. Rio de Janeiro: Objetiva: 2006.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Origem da tragédia*. Trad. de Álvaro Ribeiro. Lisboa: Guimarães & Cia., 1978.
- NERI, Marcelo. Será esta a década da igualdade? *Revista Conjuntura Econômica*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas. Out. 2008. Disponível em: <<http://www.fgv.br/ibre/cps/artigos/conjuntura/2008/kc1576a.pdf>>. Acesso em: 4 jan. 2010.
- NUÑEZ, Carlinda F. Pate. Mongólia de Bernardo Carvalho: romance de espaço e imagologia. In: *Análise e crítica literária I*, Rio de Janeiro, Cadernos do CNLF, vols. XII, no. 14, 2009, p.133-142.
- _____. Verdades sobre a mentira: Meditações in suspeitas sobre O Homem da areia de Hoffmann. In: PINTO, Sílvia Regina. *Tramas e mentiras: jogos de verossimilhança*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005. p. 31-52.
- OLIVEIRA, Jurema José de. *Violência e violação: Uma leitura triangular do autoritarismo em três narrativas contemporâneas luso-afro-brasileiras*. União dos escritores brasileiros, 2006.
- QUEIROZ, Dinah Silveira de. *A muralha*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2000.
- RESENDE, Beatriz. *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra: Biblioteca Nacional, 2008.
- RIBEIRO, João Ubaldo. *Viva o povo brasileiro*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 2007.
- RIO, João do. *A alma encantadora das ruas*. São Paulo: Editora Martins Claret: 2007.
- ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira. 2001.
- SANTIAGO, Silviano. O narrador pós-moderno. In: _____. *Nas malhas da letra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002. p.44-60.
- SANTOS, Danielle Ribeiro dos. *Do realismo sujo ao realismo vazio: um estudo comparativo entre Rubem Fonseca e Pedro Juan Gutierrez*. 2007. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) - Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.
- SAWAIA, Bader (org.). *As artimanhas da exclusão*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e como representação*. Trad. J. Barboza. São Paulo: Unesp, 2005.
- SCHRÖDER, Ulrike. *Antecipações da metáfora cotidiana nas concepções de Hans Blumenberg e Harald Weinrich*. Rev. Est. Ling. Belo Horizonte: UFMG, v. 16, n.2, p. 39-54, jul./dez. 2008.

SCHWARZ, Roberto. *Sequências brasileiras: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SELIGMANN-SILVA, M.. Arte, dor e cátharsis, ou variações sobre a arte de pintar o grito. In: Ivete Keil; Márcia Tiburi (org.). *O corpo torturado*. Porto Alegre: Escritos Editora, 2004. P. 61-80.

SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Trad. Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1979.

UPPREPÓRTER. Disponível em: <<http://www.upp.rj.gov.br>>. Acesso em: 18 jan. 2010.

VARELLA, Drauzio. *Estação Carandiru*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

VENDRAMINI, Paula R. R. J.; BRUNA, Gilda C.; MARQUES, Juliana di C. M. M. Fragilidade ambiental das áreas urbanas: o metabolismo das cidades. Revista *Arquitextos*, abril, 2005. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/assunto/assunto_urbanismo.asp>. Acesso em: 31 jul. 2009.

VERÍSSIMO, Érico. *O tempo e o vento*. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1996.

VIEGAS, Ana Cláudia. A “invenção de si” na escrita contemporânea. In: JOBIM, José Luis; PELOSO, Silvano. *Identidade e literatura*. Rio de Janeiro/Roma: Casa Doze edições / Instituto de Letras da UERJ / Universidade de Roma La Sapienza, 2006. p.11-24.

_____. O retorno do autor – relatos de e sobre escritores contemporâneos. In: VALLADARES. Henriqueta do Couto Prado (org.). *Paisagens ficcionais: perspectivas entre o eu e o outro*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2007, p.13-26.

VIEIRA, Liszt. *Cidadania e globalização*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

WHITE, Hayden. O texto histórico como artefato literário. In: *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. Trad. Alípio Correia de F. Neto. São Paulo: Edusp, 2001.

ZOLA, Emile. O senso do real. In. *Do Romance. Stendhal, Flaubert e os Goucourt*. Trad. Plínio. Augusto Coelho. São Paulo: Imaginário: EdUSP, 1995.