Baleia na Rede ISSN – 1808 -8473
Revista online do Grupo Pesquisa e Estudos em Cinema e Literatura

HISTÓRIA E ESTÓRIA EM *CIDADE DE DEUS*

Fernanda Estevão POLLINI[1]
Viccenzo CARONE[2]

Resumo: Esse artigo busca analisar como o contexto histórico-social se articula na função de economia interna do romance *Cidade de Deus* através da sua participação na composição narrativa da obra. O artigo faz, também, uma breve digressão sobre o momento em que a obra foi publicada e comenta a sua função histórica em tal período.

Palavras Chave: História e Sociedade; Cidade de Deus; Narrativa Literária.

O objetivo desse artigo é, a partir da análise teórica dos elementos histórico-sociais na literatura e de como esses elementos funcionam na estrutura interna do livro, ter a possibilidade de debruçar-nos sobre a questão de Antônio Candido: "Tomamos o fator social, procuraríamos determinar se ele fornece apenas matéria (ambiente, costumes, traços grupais, idéias) que serve de veículo para conduzir a corrente criadora (nos termos de Lukács, se apenas possibilita a realização do valor estético); ou se além disso é elemento que atua na constituição do que há de essencial na obra enquanto obra de arte (se é determinante do valor estético)" (CANDIDO, 1976, p. 5). Durante o texto, tentaremos demonstrar que esses fatores vão além de identificar um momento histórico, eles também influenciam cada personagem, cada relação pessoal e elementos estruturais da obra. É possível notar que ao passo em que avança a industrialização, o capitalismo e o ritmo das cidades há uma mudança substancial dos personagens, de como eles tratam uns aos outros, suas ambições que, por sua vez, são representados através da estrutura da obra como, por exemplo, o aumento do ritmo das cenas colocadas, dos cortes rápidos, do ritmo frenético. Logo, podemos observar que a estrutura do texto se modifica, se adaptando ao elemento histórico social. Às vezes tais modificações são até mesmo instrumentos necessários para representar as mudanças sociais dentro da narrativa.

A situação de miséria e de fome dos personagens de Cidade de Deus é narrada por Paulo Lins como de um "desespero absoluto", o que os leva seguirem caminhos distintos, bem como a terem diferentes perspectivas em relação às suas vidas, embora estivessem todos inseridos na mesma dinâmica social de pobreza. Em outras palavras, esses personagens sofriam com a falta de infra-estrutura, ou mais especificamente: com rede de esgoto improvisada, falta de hospitais, rede de energia elétrica precária, poucos ônibus urbanos, péssimas condições de moradia, entre outras coisas. Dessa forma, mesmo aqueles que tiveram a oportunidade de ter um emprego para sobreviverem "dignamente", sentiam-se inferiorizados.

[1] Graduanda em Relações Internacionais pela FFC/UNESP/Campus de Marília
[2] Graduando em Relações Internacionais pela FFC/UNESP/Campus de Marília, atualmente desenvolve pesquisa sobre Estado, política e ideologia no discurso cinematográfico através dos filmes *O Terminal, Babel, No vale das Sombras e Uma vida Iluminada.*

Esse sentimento é explicitado na narrativa quando Alicate lembra-se dos tempos que trabalhou como pedreiro, nas obras da Barra da Tijuca, e apesar de todo o seu esforço, apesar de chegar cedo, depois de pegar ônibus lotado, com a marmita pronta e disposição para trabalhar, sempre levava "esporro do patrão" que, segundo ele, "chegava sempre depois do meio dia com o maior mulherão no carro e nem um bom dia dava para a peãozada" (LINS, 1997, p. 142). No entanto, a vontade que Alicate tinha de ficar em paz com Cleide e o medo que ele passou a sentir da vida de bandido o fez virar evangélico e assim a "fé afastava o sentimento de revolta, diante da segregação que sofria por ser negro, desdentado e semi-analfabeto" (LINS, 1997, p. 156). Então, para sobreviver com a sua família, Alicate procurou outro emprego, mas a exploração não acabou por isso.

Entre os personagens trabalhadores, existiam aqueles que tiveram que desenvolver estratégias especiais para sobreviver, como é o caso da mãe de Dadinho, que era viúva e além do trabalho exaustivo de doméstica, tinha três filhos para criar. Porém, quando mudou para Cidade de Deus, a mãe de Dadinho sentiu aumentar a disposição para fazer de seus filhos pessoas de bem, nem que para isso dormisse e comesse mal em favor das horas a mais gastas no trabalho. Mas, o tempo que ela dedicava ao trabalho a impedia de educar os filhos, adequadamente, assim, Dadinho acabou ficando sob os cuidados de uma comadre que, por sua vez, não teve pulso firme para insistir que ele permanecesse na escola. Com o tempo livre, Dadinho "se entregava às brincadeiras pueris e a ser avião de malandros (...) gostava de levar armas até perto do local a ser assaltado e entregá-las aos bandidos. Entretanto a sua mentalidade de menino de seis anos de idade não discernia o que estava fazendo. Sabia que era errado, mas ter sempre um trocado no bolso para guloseimas, figurinhas dos álbuns de times de futebol, as pipas (...) valia a pena" (LINS, 1997, p. 184). Mesmo assim, a mãe de Dadinho insistiu, tomou a arma do garoto e providenciou uma cadeira de engraxate para que o filho trabalhasse, porém, a medida que Dadinho crescia seus crimes intensificavam-se e, a certa altura, ele já tinha feito a opção pelo dinheiro fácil através da contravenção, o que garantiria a ele – agora um bandido formado, ou "bicho-solto" – não apenas a chance de consumir os mesmos produtos que os ricos, mas também um *status* e respeito, na favela, pela fama de assaltante e matador.

Todavia, a criminalidade não seduzia somente os jovens, mas até algumas mães, que por meio do trabalho doméstico não davam conta nem da alimentação da casa. Assim, essas mães se organizaram para comercializar, na favela, os produtos roubados no mercado. Depois de obterem êxito no "novo negócio", essas mulheres passaram a ter dinheiro para os móveis levados pela enchente, para o médico, para o dentista, para a alimentação, para o material escolar das crianças e para os tão sonhados cosméticos:

> Nostálgica sempre dizia que não seria a palmatória do mundo porque não tivera todas as coisas que um ser humano precisa para se afirmar na vida, não fora ela quem inventara o racismo, a marginalização e nenhum outro tipo de injustiça social; não tinha culpa de ter largado os estudos para dar brilho em chão de casa de madame (LINS, 1997, p. 251-252).

Diante disso, fica claro que o trabalhador em Cidade de Deus é visto pelo bandido como um "otário" porque em favor de sua família e de seus princípios, ele aceita a condição que lhe é imposta, isto é, ele se submete às ordens de um chefe (mesmo que este o humilhe), aceita trabalhar muito para ganhar pouco, além de não se vestir e nem consumir como os ricos.

Não obstante, vale ressaltar que ao longo da narrativa há uma pluralidade de sujeitos que vão além de trabalhadores e "bichos-soltos", mas que os personagens que não se envolvem com o crime são pouco

abordados ou aprofundados pelo autor, eles apenas são citados, o que comprova o enfoque do autor sobre o mundo da criminalidade. Essa pluralidade dos sujeitos da narrativa torna mais complexa a análise dos possíveis motivos que levariam os indivíduos a participarem, direta ou indiretamente, de certos crimes, como é o caso dos "cocotas" (grupo de adolescentes que incluía membros da classe média que iam à periferia em busca de drogas e curtição) ou ainda os "samangos", policiais que aproveitaram o ambiente da favela para extorquir e abusar do poder que tinham como oficiais da lei. O abuso de poder dos samangos impulsionava atitudes como a do bandido Grande que sempre que podia matava os policiais, por acreditar que esses profissionais (mal remunerados) eram todos iguais, e não deveriam defender os direitos dos ricos.

A partir disso, é possível inferir que conforme as motivações individuais – que fazem com que os sujeitos promovam certas infrações – vão se concretizando, a violência aumenta, tendo em vista que os indivíduos justificam os seus atos de acordo com parâmetros próprios e a situação escapa ao controle do Estado. Nesse sentido, a discriminação racial sofrida pelos bandidos negros também pode ser um exemplo de impulso a ações violentas. O próprio bandido Grande:

> [...] tinha prazer em matar branco, porque o branco tinha roubado seus antepassados da África para trabalhar de graça, o branco criou a favela e botou o negro pra habitá-la, o branco criou a polícia para bater, prender e matar o negro. Tudo que era bom era dos brancos. O presidente da república era branco, o médico era branco, os patrões eram brancos, o vovô-viu-a-uva do livro de leitura da escola era branco, os ricos eram brancos, as bonecas eram brancas (LINS, 1997, p. 206).

Assim, a diferença de caráter sócio-econômico entre brancos e negros é marcante na narrativa de Paulo Lins, pois é possível perceber que devido ao fato de não terem as mesmas oportunidades que os brancos os negros dificilmente ascendem socialmente e ainda sofrem muito mais preconceito que o branco pobre. Posto isso, bandidos como Grande e Marimbondo justificam os seus assaltos e ações violentas contra os brancos, como uma espécie de vingança do "negro que teve seu lugar roubado na sociedade" (LINS, 1997, p. 158).

Contudo, o foco da narrativa não está só em certos delitos e na violência, mas também no tráfico de drogas, atividade que se tornou central na favela quando o jogo do bicho deixou de ser lucrativo, porque a propina para os PM´s, detetives e delegados estava muito alta e além disso, a loteria esportiva levava a maioria das apostas. Diante dessas situações, os bicheiros também começaram a investir no promissor ramo do tráfico.

Conflitos como aquele entre os personagens Zé Pequeno e Mané Galinha foram qualificados como guerra entre traficantes, isso porque sempre havia assaltos, estupros, pagamento de pedágios e roubos nas áreas inimigas. E, como se isso tudo não bastasse, o armamento (obtido pelo dinheiro do tráfico) era "exibido despudoradamente" e, o pior de tudo, até "quem nunca se envolvera com a criminalidade estava sujeito a morrer sem saber, de uma hora para outra, só por morar nessa ou naquela região" (LINS, 1997, p. 429), demonstrando, portanto, que são os próprios moradores da periferia os que mais sofrem com a violência.

A estória na História

Quando pensamos na relação entre História e Literatura devemos ter em mente a possibilidade de duas perspectivas diferentes: "(1) quando a Literatura é, ela própria, um fenômeno histórico. Já se disse que o valor de uma obra é seu lugar na História" (LUCAS, 1985, p. 53). Nesse sentido, devemos considerar sua função histórica em relação à leitura que se faz de tal livro tanto em sua época como posteriormente. "(2) quando o fato histórico pode ser captado dentro da Literatura imanente ao texto. Há um caso extremo de realce do fator histórico na Literatura no caso do "romance histórico", gênero de eleição do Romantismo." (LUCAS, 1985, p. 53) É nesse caso que consideramos a História como economia interna da obra. Para iniciarmos uma reflexão sobre a função histórica do livro podemos fazer uma digressão da sua origem:

> Em primeiro lugar, cumpre ter em mente a *Obra Literária* isto é, aquele objeto escrito cujos signos são organizados em sistema de palavras que se dão em espetáculo, palavras em expansão, conotativas, empregadas para fins estéticos. A articulação de dos signos verbais sob uma orientação individualista fez surgir o problema da *autoria,* isto é, a vinculação do objeto lingüístico a um sujeito emissor de determinada organização dos signos colhidos na ampla rede da linguagem coletiva. A especificação da Obra por índices que a individualizam (o autor e o título, por exemplo) comanda pelo menos dois agenciamentos de amplitude cultural: primeiro, ela se historifica, na medida em que, a partir de certa data, passa a fazer parte de um patrimônio social, constituindo uma mensagem de utilização polivalente, simultânea a seu aparecimento ou periodicamente; segundo, ela se integra a uma coleção de outros produtos de igual função na sociedade, tornando-se um objeto de classificação (LUCAS, 1985, p. 48).

Essa história se relaciona diretamente com o leitor, pois é este que dá o valor social e a função histórica em cada período ao fazer uma leitura diferente do livro com o passar das gerações, isso faz com que o livro não seja um objeto histórico estático, estando no epicentro desta função muito mais a sua relação com o leitor de determinado período do que seu texto como algo acabado, isso porque: "Na Literatura, o ato comunicativo do escritor, expresso na cadeia significante dos símbolos escritos, pode ser revisitado, pode ser freqüentado múltiplas vezes ao longo dos tempos e até modificado pela reação do leitor, embora a materialidade de sua expressão conserve-se a mesma sempre" (LUCAS, 1985, p. 53). Um exemplo disto pode ser encontrado no texto de Antônio Candido "Estrutura literária e função histórica" onde ele trata da obra *Caramuru* e nos relata com esta foi recebida com extrema frieza na época de seu lançamento, tanto no Brasil como em Portugal, e que, porém, durante o período do Romantismo foi ressuscitada como uma de suas principais influências por trazer as características indianistas em seu texto: "o que devemos considerar é a eterna mutabilidade do passado ante os olhos das gerações. O passado está exposto a metamorfoses Há obras que modificam o passado literário" (LUCAS, 1985, p.59). É interessante nos atentarmos aqui para o fato que "a função histórica ou social de uma obra depende de sua estrutura literária. E o que repousa sobre a organização formal de certas representações mentais condicionada pela sociedade em que a obra foi escrita" (CANDIDO, 1976, p. 169).

Tratemos agora da História como elemento de economia interna da obra. Aqui ressalta-se ainda mais o conceito de construção da visão de mundo do autor pois "a literatura é essencialmente uma reorganização do mundo em termos de arte; a tarefa do escritor é construir um sistema arbitrário de objetos, atos, ocorrências, sentimentos, representados ficcionalmente conforme o princípio de organização adequado à situação literária dada que, mantém a estrutura da obra" (CANDIDO, 1976, p. 179). É comum relacionarmos os elementos históricos apresentados numa obra de ficção como se fossem História propriamente dita pois "o

entrelaçamento do verbo da História com o verbo da Literatura nos faz vivenciar a Literatura como a própria História. Ambas procuram relatar episódios marcantes da humanidade" (LUCAS, 1985, p. 65). Porém: "Uma coisa é História, outra é estória. As atividades do historiador e do escritor são baseadas num relato escrito: para o primeiro o mito apóia-se no *factum*, para o segundo no *fictum*. Outro elemento marcante que diferencia as duas é a cena final:

> Enquanto a História articula eventos passados e pode projetá-los no presente e até mesmo incursionar no futuro por meio de modelos extrapolados, não incorpora um limite final ao processo que tenta representar. Como é concebida, está livre de um desfecho, que a doutrina religiosa, cristã, inscreveu no Juízo Final, quando um anjo brandindo sua espada de fogo, proclamará: "não há mais tempo!". Tudo se passa diferente com a *estória,* cujo termo final é uma necessidade. Alguns estetas, como Edgar Allan Poe, fizeram dela a parte principal de uma narrativa. Seria o ponto de encontro de todos os caminhos. Mesmo numa estrutura circular, tantas vezes buscada na obra narrativa, haverá um ponto derradeiro, que passará a ser justamente o ponto inicial de outro circuito psicologicamente evocado. [Porém] se a cena final separa a História e a estória, a capacidade de fabricar mitos as aproxima. Neste ponto História e Literatura se fundem no interesse de projetar uma imagem virtual na mente. Usando ambas a expressão verbal, procuram despertar uma reação psicodinâmica no destinatário, através de uma função apelativa que explícita ou implicitamente percorre o espaço textual de ponta a ponta (LUCAS, 1985, p. 56).

Por fim, vale ressaltar que, assim como em relação à função histórica da obra, na história como elemento de economia interna a forma também é definidora de certa visão de mundo do autor e até mesmo do período em que o texto foi escrito. Voltemos à análise de Antônio Cândido sobre o *Caramuru* onde isso fica bem explicitado "[O Caramuru é] uma epopéia eminentemente religiosa, antipombalina, em que até na forma o autor se mostra passadista, ao repudiar o verso branco, tão prezado pelos seus contemporâneos, para voltar aos processos camonianos" (CANDIDO, 1976, p. 177).

Ao desejarmos uma análise da perspectiva histórica de *Cidade de Deus* devemos levar em conta essa duas possibilidades diferentes. Consideremos inicialmente como o livro funciona como objeto com função histórica. *Cidade de Deus* foi escrito em meados da década de 90, período onde a guerra do tráfico já se encontrava cristalizada no imaginário da sociedade brasileira, atrocidades provocadas por esta guerra já estampavam nossos jornais há anos e, ao tratar das três décadas anteriores construindo o histórico do conflito o livro se faz relevante pelo "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. A literatura no caso foi levada a explorar possibilidades robustas, que pelo visto existem" (SCHWARZ, 1999, p. 163). A forma como isso é tratado no livro também deve ser levantada para podermos ter uma idéia melhor da relevância que a obra possui e "a amplitude e o mapeamento da matéria, o ânimo sistematizador e pioneiro, que conferem ao livro o peso especial, têm a ver com a vizinhança do trabalho científico, e também do trabalho em equipe: na página final, dos agradecimentos, o autor dá crédito a dois companheiros pela pesquisa histórica e de linguagem, à maneira do cinema. São as energias artísticas da atualidade, que não cabem na noção acomodada de imaginação criadora que a maioria dos escritores cultiva" (SCHWARZ, 1999, p. 168).

Consideremos agora a economia interna do livro, *Cidade de Deus* aborda o nascimento de um novo tipo de criminalidade e de relação entre o criminoso e a sociedade no decorrer das décadas de 60, 70 e 80 como podemos observar em Schwarz:

> Quando morre Salgueirnho – o bom malandro morto pela marcha ré – choram escolas de samba, namoradas, amigos e discípulos, com ele se vai um pedaço da sabedoria que mandava assaltar só na área dos outros, não brigar à toa pois há mercadoria para todos etc. (...) Já quando morrem os novos bandidos, os filhos autênticos da neofavela, não acontece nada. Digamos que a forma anterior de marginalidade era bem mais simpática, para não dizer anti-social. Assim, nos meses de preparação do Carnaval, os malandros, ladrões e piranhas assaltam a todo vapor, para levantar recursos para a escola de samba. Os crimes, que certamente não deixam de ocorrer no processo, são como que equilibrados pelo objetivo maior e comum, que alegra a cidade. É como se dentro da desigualdade houvesse uma certa homeostase do todo, até certo ponto tolerável, que a guerra do narcotráfico vem romper. No interior desta última e de suas exigências sem perdão, a alegria da vida popular e o próprio esplendor da paisagem carioca tendem a desaparecer num pesadelo, o que é um dos efeitos mais impressionantes do livro (SCHWARZ, 1999, p. 170).

E é, como diz a citação, dentro desse conceito de neo-favela que o novo crime se desenvolve, e aqui também podemos encontrar uma das mais interessantes dicotomias na análise histórica do livro (abandono-urbanização), pois "com sua carga de modernidade degradada e alienada a mescla é muito consistente e faz parte do real, como se sabe, do universo de suas vítimas, que a despeito do abandono há muito tempo vivem em território trabalhado, para não dizer melhorado, pelo progresso. Basta pensar no ´Lazer´ pelo qual os bandidos passam na ida e na volta de suas saídas e que certamente foi a contribuição de um urbanista" (SCHWARZ, 1999, p. 169). Essa neo-favela acaba por ser um dos únicos ambientes de ação do livro, "as esferas superiores do negócio de drogas e armas, a corrupção política e militar que lhe assegura não comparecem. Já os seus pressupostos locais, quando não são os próprios bandidos, pouco se distinguem destes. A não ser por raros flashes, que, no entanto bastam para sugerir a afinidade de todos com todos, a administração pública e a especulação imobiliária que estão na origem da segregação da favela tampouco aparecem" (SCHWARZ, 1999, p. 166). Essa imprecisão dos fatores externos à favela se mostra também em relação aos determinantes do período histórico do livro, embora saibamos que cada capítulo se passe em uma das décadas tratadas, há pouco de concreto que o identifique com tal período e que não tenha a ver com a evolução do crime em si, a citação de nomes de artistas em evidência em cada momento (Jimi Hendrix. Janis Joplin, Caetano Veloso, Gilberto Gil), o aparecimento de posturas policiais que já não existem mais (como a ameaça da prisão por vadiagem) e o aparecimento do crime organizado são alguns desses poucos elementos. O livro, porém, é uma evolução histórica em sua essência, a diversidade de personagens e fatos passados rapidamente durante um grande período de tempo nos mostra essa característica. O próprio aspecto formal do livro nos mostra isso:

> Ao acaso dos episódios, vão pingando elementos de periodização, comuns à ordem interna da ficção e à realidade: do roubo por conta própria à organização da quadrilha, do imprevisto dos assaltos ao negócio regular da droga, do revólver simples ao armamento de especialista (no auge das lutas entre quadrilhas, Zé Pequeno, que não têm medo de nada, tenta negociar fuzis usados na guerra das

> Malvinas), da espreitada de ocasiões ao controle e gerência do território. Em vagas sucessivas, a violência cresce e a idade dos criminosos diminui. Na situação chega a parecer lógico que chefes de dezessete anos designem soldados de doze ou dez, menos vigiados, para a tarefa de fuzilar o dono de outra boca-de-fumo, que terá dezoito (SCHWARZ, 1999, p. 166).

Para salientar essas mudanças a própria estrutura de narração vai mudando, no início possuímos momentos de calmaria e otimismo, porém sempre "essa constelação de cordata e otimista vai ser questionada pela pobreza, pelo desemprego (...) O aspecto da vida popular que irá prevalecer é outro. A diferença, que ressurge a todo momento, tem função estrutural e como que esboça uma perspectiva histórica" (SCHWARZ, 1999, p. 164), isso fica visível logo no início do livro quando a conversa entre Busca-Pé e Barbantinho é interrompida por corpos que emergem do rio. Porém, com o passar da narração, os momentos de descontração são cada vez mais substituídos por crimes até que deixem de existir, e a narrativa vai se acelerando nesse ritmo mostrando aceleração do crime, da urbanização e da própria vida. Os personagens também vão perdendo profundidade e "O imediatismo do recorte reproduz a pressão do perigo e da necessidade a que as personagens estão submetidas. Daí uma espécie de realidade, irrecorrível, uma objetividade absurda, decorrência do acossamento, que deixam o juízo moral sem chão" (SCHWARZ, 1999, p. 167). A repetição também torna-se cada vez maior mostrando a banalidade que os crimes começam a ter na vida dos que o cometem e da própria comunidade, tornando-se não mais fatos extraordinários mas presentes no dia-a-dia.

Cidade de Deus é um ótimo exemplo da (con)fusão existente entre ficção e realidade por sua proximidade narrativa e estilística com o real e nesse texto objetivou-se mostrar como se dá essa diferença além de tentarmos uma reflexão sobre como os elementos histórico-sociais funcionam como estruturais na composição narrativa e não apenas como meros auxílios estilísticos.

HISTORY AND STORY IN *CIDADE DE DEUS*

Abstract: This paper try to analyze how the socio-historical context is articulated in the role of the internal economy of the novel *Cidade de Deus,* through its participation in the composition of the text. The article makes also a brief digression on the date the text was published, and raises its historical function in this period.

Keywords: Narrative and history; narrative and society; Elements of literary narrative

---

Referências bibliográficas:

BENJAMIN, Walter. Magia e Técnica, Arte e Política. In *Obras escolhidas.* São Paulo: Brasiliense, 1987.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1976.

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

LUCAS, Fabio. *Vanguarda, história e ideologia da literatura.* São Paulo: Ícone Editora, 1985.

SCHWARZ, Roberto. *Seqüências brasileiras.* São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

Artigo produzido a partir dos seminários sobre *Cidade de Deus* realizado durante o primeiro semestre de 2008 junto ao Grupo de Estudos e Pesquisa em Cinema e Literatura