

## UMA CONTRAÇÃO LITERÁRIA: O Caso Paulo Lins

Fábio Elionar do Carmo Souza<sup>1</sup>

### Resumo

Este artigo faz uma análise do romance “Cidade de Deus”, de Paulo Lins, com destaque para o processo de recepção crítica e as questões teóricas suscitadas pelas abordagens sobre a feitura da obra, em especial, para o modo como a linguagem literária é subvertida e “invadida” pelo jargão da marginalidade que ocupa o centro do romance. Tratamos ainda da tematização na obra da transformação da estrutura criminosa, que vai perdendo os aspectos da “malandragem sagaz” até atingir a lógica opressiva do “bandido sinistro”.

**Palavras chave:** Paulo Lins. Literatura de Contravenção. Recepção Crítica.

### A LITERARY CONTRAVENTION The Paulo Lins case

### Abstract

This article analyzes the novel “Cidade de Deus” by Paulo Lins, highlighting the process of critical reception and the theoretical questions raised by the approaches to the making of the work, especially to the way in which literary language is subverted and "invaded" by the jargon of marginality that occupies the center of the novel. We also deal with the thematization in the work of transforming the criminal structure, which loses the aspects of "sagacious trickery" until it reaches the oppressive logic of the "sinister bandit".

**Keywords:** Paulo Lins. Contravention Literature. Critical Reception.

---

<sup>1</sup>Mestre em Literatura Brasileira pela Universidade Federal Fluminense.

## **Introdução**

Quando do lançamento do romance *Cidade de Deus*, de Paulo Lins, observamos que a crítica sobre a obra dividia-se entre aqueles que viam nela uma apreciável contribuição para acervo literário brasileiro e os que a classificaram como algo “menor” ou “defeituoso”. O primeiro grupo justificava sua apreciação, em especial, pelo fato de a obra desenvolver novas possibilidades formais e estilísticas, assim como por colocar no centro da narrativa personagens e espaços historicamente rejeitados pela tradição. Já o segundo grupo desmerecia o romance por considerá-lo como repetição de um modo já consagrado de narrar (no caso, a matriz seria Lima Barreto), por operar num tom naturalista ou, principalmente, por empobrecer a linguagem literária canônica ao fazer o uso insistente do registro de fala dos personagens marginalizados.

Desse modo, optamos por fazer nossa exposição nos posicionando sobre estes aspectos que foram levantados quando da publicação da obra (a partir do ano de 1997), uma vez que procedendo assim podemos desenvolver os fundamentos teóricos que são bastante caros às análises literárias: a questão da filiação literária, o estatuto da linguagem literária e os caminhos da recepção crítica e, ainda, de como o mercado editorial se relaciona com o fenômeno da literatura sobre a violência.

## **A Recepção Crítica de Cidade de Deus**

Na observação do tratamento dado pela grande imprensa ao lançamento do livro de estreia de Paulo Lins, *Cidade de Deus* (1997), destacam-se duas linhas de abordagem: primeiro, uma insistência em atribuir semelhanças entre o autor e Lima Barreto, sendo muitas vezes citada a coincidente presença dos personagens e dos cenários marginalizados como matéria ficcional. Em segundo lugar, manifesta-se um julgamento de valor que enxerga na obra um empobrecimento do discurso literário canônico.

Observando o texto de abertura da entrevista que Paulo Lins concedera a Marcelo Rubens Paiva por ocasião do lançamento do livro, retiramos dele

informações relevantes. O jornalista-escritor faz questão de ressaltar a maneira como a biografia do autor é abordada pelo mercado e pela imprensa, além disso, confirma a tendência, comum nestas primeiras notas sobre o livro, em privilegiar a faceta exótica do *acontecimento* literário. A abertura se faz por meio de uma ressalva:

‘Ex-favelado negro escreve romance financiado pela Fundação Vitae que, com a indicação de Roberto Schwarz, um dos maiores críticos literários brasileiros, é publicado pela Companhia das Letras.’ É dessa maneira que parte do mercado reage à publicação de ‘Cidade de Deus’, de Paulo Lins. Mas essas palavras embutem uma apresentação capenga e lograda. O escritor não surgiu do nada e nem fez um exótico exercício de como é o dia-a-dia de uma favela carioca. Lins, 38, é poeta de carteirinha. Participou, no começo dos anos 80, do grupo Cooperativa de Poetas, braço carioca do movimento de poesia independente. Estudou literatura e português na UFRJ. Publicou, em 86, ‘Sobre o Sol’, livro de poesias, pela editora da universidade. Teve bolsa de iniciação científica da CNPq, auxiliou uma pesquisa sobre criminalidade na favela Cidade de Deus, no Rio, onde mora desde os oito anos. ‘Um mauricinho na favela’, como ele próprio se define, Lins, filho de um pintor de paredes, estudou em escolas públicas.

(...) Acompanhou a evolução do crime na favela, do lento 38 ao domínio dos fuzis. Num ritmo de acontecimentos e personagens que atropelam a língua, como Guimarães Rosa, e registrando os que estão à margem, como Lima Barreto, Paulo Lins fez da Cidade de Deus seu foco poético. (PAIVA, 1997, p. 4-1)

O imediatismo jornalístico, quase sempre, tende a tratar de forma generalizante o fato noticiado, não permitindo a apreciação detalhada que muita vez certo assunto cobra. Desse modo é que devemos entender a comparação entre Lima Barreto e Paulo Lins nas matérias de cobertura do lançamento, o que nos leva a atentarmos em seguida para alguns fatos importantes dessa comparação.

Com efeito, o autor do início do século também trazia para seus textos personagens socialmente marginalizados, mas sua obra se faz por uma paleta extremamente matizada, nela cabendo toda a diversidade social, política e cultural da cidade do Rio de Janeiro e não só a camada dos despossuídos. Tais personagens, em Lima Barreto, surgem a partir de uma ótica abrangente que tem

por perspectiva a mediação da nação e da utilização da cidadania para suas constituições. Ou seja, o complexo social trazido para o plano ficcional barretiano é conformado a partir de um desejo explícito de transformação político-humanitária que tem por objetivo a harmonização de suas partes. Pelo próprio fato de expressar a difícil tarefa de realização desse desejo, sua obra termina por revelar a complexidade e a diversidade com que é constituída nossa sociedade, conseqüentemente, expõe os desníveis e o confronto inevitável entre os segmentos que a compõem.

Isso bastaria para anunciar uma significativa diferença entre o universo ficcional barretiano e o apresentado pelo romance “Cidade de Deus”, cujo ambiente revela-se sufocado por uma anomia massacrante e termina por configurar um cenário reduzido no microplano de uma convulsa neofavela. Este dado revela uma oposição ao macroplano nacional que serve de referência constante aos textos do autor de Clara dos Anjos. Afinal, em Lima Barreto é muito evidente a vontade de construção de uma coletividade nacional grandiosa, integrada e consistente.

Sentimento compreensível devido ao momento em que a mudança de regimes excita os sentimentos de renovação e redirecionamento dos assuntos nacionais (cf. SEVCENKO, 1999, p. 225-232). Tal procedimento não é observado em Paulo Lins, sintoma das expectativas frustradas dos tempos atuais, devido à falência dos ideais humanistas e dos grandes projetos coletivos do passado. Desse modo, o ideal da literatura militante de Lima Barreto perde sentido diante da descrença geral expressa pelo relativismo abrangente dos dias atuais.

Com a publicação de “Cidade de Deus”<sup>2</sup>, nota-se, em uma obra literária de fim de século, a abordagem dos desejos e frustrações de todo um contingente de marginalizados, trazidos dessa maneira para o primeiro plano da matéria narrativa. Concordamos com Rezende, quando afirma que “o excluído da sociedade, na verdade, é tema frequente na nossa literatura”, não sendo esse fato por si só uma relevante novidade, mas, atualmente, “os excluídos são tema central da crítica ao modelo neoliberal que domina o processo de globalização”, fazendo com que o “novo” se estabeleça porque “na literatura, o pobre aparece agora não apenas como

---

<sup>2</sup>Utilizamos em nosso estudo a primeira edição do livro, publicada em 1997. O autor optou por lançar uma segunda edição, que sofreu algumas modificações, em 2002. Nesta, há alterações dos nomes de alguns personagens e topônimos, além disso alguns trechos foram suprimidos ou modificados.

uma condição socioeconômica, mas como uma subjetividade, uma alteridade a ser reivindicada” (RESENDE, 2000, p. 29).

## **A Linguagem como Contravenção Literária**

Dentre os elementos que compõem o romance de Paulo Lins, destaca-se a radicalidade dialógica de um narrador “sui generis”, que atua constantemente, e fora de uma regularidade estilística, uma maneira peculiar na elaboração da heterogeneidade de linguagens e discursos. Para Bakhtin, “o estilo do romance é uma combinação de estilos” (BAKHTIN, 1993, p. 74) e, para compreender o conjunto formado por esses estilos, deve-se identificar as “unidades básicas de composição”, percebidas no discurso do autor, dos narradores, das personagens e dos gêneros intercalados. Estas unidades são responsáveis por introduzir o plurilinguismo social no romance, daí a variedade de dialetos, falares, jargões e maneirismo presentificados no corpo do romance (BAKHTIN, 1993, *passim*), responsáveis por identificar o pertencimento de grupo de cada personagem posto em cena.

Em “Cidade de Deus”, a “gíria bicho-solto” (DIAS, 2002, p. 16) é reproduzida com uma fidelidade ritmo-vocabular eficiente que aponta para o tipo de proximidade do autor Paulo Lins com o ambiente retratado. Além de haver sido morador da Cidade de Deus, os anos passados como auxiliar de pesquisa no projeto da antropóloga Alba Zaluar, “Crime e criminalidade nas classes populares”, contribuíram para o bom resultado da transposição do “jargão corrente entre a bandidagem da neofavela” (DIAS, 2002, p.16) para o corpo da narrativa.

A presença lado a lado entre estes registros da fala bandida e a narração literária é, por sinal, uma das marcas peculiares ao romance. Marcada mais claramente na diferença de registro entre a narração e os diálogos, a relação irregular desses discursos torna-se menos precisa nas passagens em que a voz do narrador absorve a dicção de seus personagens por meio do discurso indireto livre ou mesmo quando a fala do narrador parece perder o compromisso com a sobriedade da tradição literária. Na reprodução da linguagem da neofavela, o texto simula seu ritmo característico, utilizando, por exemplo, o recurso da repetição de expressões e vocábulos, assim como salientando a tendência à economia da frase rápida.

É o que observamos no trecho abaixo:

- Vai dizer que foi tu que ganhou o caminhão?
  - Não. Foi os cara aí, morou?
  - Porra! Quase que eu danço por causa de vocês, morou, cumpádi?
  - Por causa da gente por causa de quê?
  - Se vocês não ganham os otários, os homi não ia tá lá. Tinha que avisar...
  - Vocês avisou ontem?
  - Craro que não! (...) (LINS, 1997, p.32)
- Do mesmo modo, nos seguintes trechos:
- Qualé, Torquato, tem um ranguinho pra gente aí?
  - Tão de ferro aí, tão de ferro aí? – perguntou o empregado do Bonfim.
  - Tamo, por quê? (LINS, 1997, p. 92)
  - (...)
  - Vai lá, vai lá na casa do Benedito, vai lá saber logo qualé dessas facada que ele tomou. (...)
  - Ele tá dormindo. A mãe dele não deixou acordar ele não e falou que não queria dinheiro não.
  - Ele tá maneiro? Caralho! Aí, aí... Benedito tá maneiro! Eu sabia, eu sabia. Aí, ruma um carro aí (...). (LINS, 1997, p. 244)

O “jargão bicho-solto” revela uma força e um poder de contágio que contamina a própria fala do narrador. Profundamente distante dos registros mais tradicionais da linguagem literária tradicional, a fala dos favelados é inserida aqui com extremo vigor, afetando constantemente o discurso no plano da narração. Portanto, há momentos em que o fluxo narrativo gera uma estridência causada pela confluência do registro literário tradicional com a fala marginal, introduzida, por exemplo, por meio do discurso indireto. Vejamos:

A noite de lua cheia atravessava o início da madrugada na Estrada dos Bandeirantes com os demais bichos-soltos abaixados no carro. (...) A eloquência do silêncio que se espalhava para além do rosar do motor do carro o fez pedir a Carlinho Pretinho para **dar um confere** nos ferros [os grifos dessas citações são nossos], não gostava de silêncio nessas horas. Fez questão de repetir para Dadinho sua função de ficar do lado de **fora ligado nos movimentos**. Caso **sujasse**, era só entrar no motel, dar um tiro em qualquer vidro que **piasse** na frente e sair saindo (LINS, 1997, p.75).

Em outros momentos os dois registros se acoplam, estando o discurso do narrador infiltrado pela fala da comunidade, o que gera o efeito do “agenciamento

coletivo da enunciação”, ou seja, “a língua geral entranhada na literária, corroendo-a e rebaixando-a” (DIAS, 2002, p.16). Este arranjo contribui para criar períodos em que a voz “comportada” esbarra secamente no discurso bruto da fala “abusada”, mas agora formulada sob o aval de uma identidade coletiva: “Vários olhos prometeram lágrimas, mas *um estuprador tinha mesmo é que virar peneira, acreditava o povo*” (LINS, 1997, p. 93). O extremo acontece nos instantes em que o jargão é assumido pelo narrador, de tal modo que o enunciado adquire uma acentuada singularidade. No trecho a seguir, iniciado pelo uso da função metalinguística, observa-se a aspereza dessa relação:

Dá-se também o nome de balão ao trabalhador que pega a semana toda no batente e, antes de chegar em casa, no dia do pagamento, vai acertar a conta do mês na biosca, aproveitando para encher a cara além do habitual, porque a quantia no seu bolso, na maioria das vezes, o infeliz acha que é muito. (LINS, 1997, p.278)

Ou então:

Era a guerra que navegava em sua primeira premissa. A que se fez a soberana de todas as horas vinha para levar qualquer um que marcasse bobeira, lançar chumbo quente em crânios párvulos, obrigar bala perdida a se achar em corpos inocentes e fazer Mané Galinha correr, com o diabo do seu coração batendo forte, pela rua lá da Frente, levando uma tocha de fogo nas mãos para incendiar a casa do assassino de seu irmão. (LINS, 1997, p.14)

Este plurilinguismo acentuado serve também para reforçar o efeito de real da matéria ficcional, característica marcante da obra. A pregnância do referente sócio histórico no corpo da narrativa reforça a condição de uma “expressão realista”, ou seja, “aquela em que os traços da realidade próxima, extraverbal e cultural preponderam” (LIMA, 1974, p.43).

### **Da Malandragem à Bandidagem: O Romance como Memória Coletiva**

Em síntese, o “romance” (conforme faz questão de explicitar a página de abertura do livro), em suas 548 páginas, centra sua narrativa nas ações de pequenos grupos de criminosos da Cidade de Deus, favela horizontal no Rio de Janeiro. Enfocam-se os anos 60, 70 e 80, registrando-se as transformações operadas nesses períodos na vida da comunidade e no modo de organização da criminalidade que ali se estabelece. Essa mudança é construída em três momentos

distintos, que constituem cada uma, uma parte na estrutura do livro: A História de Cabeleira, A História de Zé Pequeno e a História de Bené.

Na primeira parte (“A História de Cabeleira”), o universo da criminalidade é representado pela atitude descompromissada dos primeiros criminosos nos anos 60, sintetizados pelo Trio Ternura (os amigos Cabeleira, Alicate e Marreco), que cometiam improvisados assaltos a caminhões de gás, postos de gasolina, motéis etc. Não fosse pela crueldade onipresente desde suas primeiras ações, poderíamos dizer estarmos diante de um exemplo de banditismo mitificado. Mas o máximo que a narração faz é sugerir uma atitude criminosa de tênue verniz romântico que é logo em seguida substituída por uma sequência de brutalidades asfixiantes.

Neste período, o malandro (como Haroldo ou então Salgueirinho) e o bandido ainda convivem em harmonia, mas cada um ocupando seu espaço. Sobre as distinções entre esses dois tipos de representantes da marginalidade, Zaluar esclarece:

A imagem do malandro, associada ao horror ao batente e à disciplina do trabalho fabril (...) surgiu inicialmente como ícone da cidade do Rio de Janeiro, associada à preguiça e ao lazer contínuo, para diferenciá-la de São Paulo, desde que seus ideólogos criaram para esse estado a ideia de ‘locomotiva do Brasil’. (...) O malandro tornou-se um anti-herói da resistência ao capitalismo. (ZALUAR, 1996, p.99)

Diferentemente desse malandro que “age nas brechas, nos pontos fracos do sistema e das pessoas” (ZALUAR, 1996, p.101), mas que usa de artifícios para não parecer um “agente do mal”, o bandido é resultado da absorção pelos criminosos da lógica e da pragmática capitalista. Desse modo, a figura do bandido moderno, em oposição à malandragem, teria se desenvolvido

quando a contravenção e o crime tornaram-se eles mesmos grandes empreendimentos mercantis montados com base num exército de empregados que são simultaneamente soldados de uma guerra sem fim pelo controle dos mercados.

Nestes, o acúmulo de riquezas e dos instrumentos da violência é fundamental para capacitar as pessoas para a resolução de conflitos. (ZALUAR, 1996, p.100). Para uma melhor compreensão da distinção desses tipos, deve-se levar em conta que o “bandido, mais do que o malandro, é o sujeito que se perde numa perversão da liberdade em que o outro não é levado em consideração” (ZALUAR, 1994, p.55).

Por não burlar os códigos de conduta locais da comunidade em que vivia, o malandro era compreendido como o “respeitador/respeitado”, causando admiração e sendo *considerado* “porque dava uma rasteira no destino de pobre”. Por outro lado, “não há consenso entre os moradores quanto à presença dos bandidos nos locais onde vivem os trabalhadores pobres” (ZALUAR, 1994, p.54). O terror que impingem à comunidade faz dos criminosos modernos indivíduos cujos feitos são admirados, mas cuja presença causa preocupação e desconforto para a grande maioria da população.

Nesta primeira parte, há momentos que deixam perceber a distinção feita pelos moradores da neofavela entre a aura romantizada do malandro *conceituado* e a ameaça do bandido “que precisa ser mau para se autoafirmar” (ZALUAR, 1994, p. 55). Assim, as mortes de Haroldo e Salgueirinho causam comoção entre os moradores, trabalhadores, malandros e bandidos do local. Já as de Charutão e Marreco não são lamentadas, pelo contrário, causam alívio e são compreendidas como consequência inevitável da atitude desabusada deles.

Ao narrar a morte de Haroldo, o narrador reproduz o citado sentimento coletivo de respeito à representatividade do malandro que, “sem ser trabalhador, participava das atividades locais (...) e juntava os pedaços de sabedoria e de alegria na parceria do samba” (ZALUAR, 1994, p.54). Daí, o tom lamentoso, forçando o lírico, na descrição de sua morte:

A bala entrara em seu olho esquerdo: íris despedaçada, sangue correndo pela calçada. Sim, era o Haroldo, o bom malandro, aquele que não atrasava ninguém, que morrera sem ter nada a ver com nada. Morreram as rodas de partido alto do São Carlos, morreram as cabrochas, morreu a sinuca, o jogo de ronda, as peladas de sábado à tarde, os ensaios do bloco carnavalesco Bafo de Onça, o baseado com os amigos, a cerveja de toda hora... (LINS, 1997, p.44)

Recebe ainda mais destaque o personagem Salgueirinho, o malandro querido por todos, comprometido com os valores sociais da comunidade e capaz de transitar entre as esferas da legalidade e da marginalidade com admirável eficiência<sup>3</sup>. Passista premiado, “bonito, carinhoso, educado e limpo” (LINS, 1997, p.111), Salgueirinho era o orgulho da Cidade de Deus, capaz de apaziguar os mais ríspidos

---

<sup>3</sup>Lembramos que para Antonio Candido o malandro tem a capacidade de transitar entre o “hemisfério positivo da ordem e [o] hemisfério negativo da desordem” (Candido, 1993, p. 37).

conflitos, mesmo aqueles travados de arma em punho (cf. LINS, 1997, p.31-32). Seus assaltos têm objetivos como “arrumar dinheiro” para a passagem do ano ou para o carnaval, como se isso os justificasse. Ao cometê-los, vai para longe, “sabargar os gringo” de Copacabana, sempre atento aos movimentos dos policiais (LINS, 1997, p.96-97). Na passagem que descreve sua atuação no Carnaval, a narrativa expõe o singular sincretismo social desta festa popular, no qual ricos e pobres ocupam o mesmo espaço movidos pelo desejo de alegria:

Salgueirinho veio pelo Salgueiro e pela Unidos do São Carlos. Jamais defenderia outras escolas porque seu próprio coração o proibia. Carnaval, para ele, era mais que folia, no decorrer do ano, treinava em casa, nas horas vagas, os passos de samba que deslumbraria um dos turistas assaltados por ele no dia anterior ao do desfile. (LINS, 1997, p. 100)

Mas a grandeza de sua figura sofre o desfecho imprevisto da morte por atropelamento. Este recurso ao anticlímax é constantemente utilizado ao longo do romance, criando assim um efeito de banalização da morte e retirando dela sua faceta heroica ou trágica. Como na morte de Haroldo, o tom poético invade a narração e a comoção coletiva é ressaltada.

Já dera oito horas quando um grito sustentou no ar a repetição duma só oração:

- Salgueirinho morreu, Salgueirinho morreu, Salgueirinho morreu!!!

Deu-se um corte na manhã, oriundo de uma oração de verbo intransitivo e sujeito morto. As ruas ficaram cheias de choro pelas esquinas. Capengavam todas as hipóteses de ser mentira o final da vida do malandro.

(...) A notícia corria como bala perdida pela Cidade de Deus.

Lá na Frente, o corpo foi coberto com lençol azul, cada um que chegava acendia uma vela para que a luz, muita luz, iluminasse os mistérios do caminho que a alma de Salgueirinho começava a seguir. Era a única forma de ajudar aquele malandro que nunca deixara a desejar. Chegava nas biroschas pagando tudo, respeitava todo mundo, dava dinheiro às crianças, estava sempre de bom humor; na frente dele ninguém fazia covardia.” (LINS, 1997, p .111).

O tom muda totalmente quando a morte narrada é de algum bandido menos conceituado, como no caso de Marreco, o violento e individualista assassino, que fizera um macabro pacto com o diabo para ter o seu corpo fechado: “sua obrigação

era enviar uma alma toda segunda-feira para os quintos dos infernos” (LINS, 1997, p.145). Em oposição ao comprometimento social do malandro respeitado, identificado com sua comunidade, o bandido “que precisa ser mau” age em função de sua individualidade, de sua necessidade em construir uma “identidade masculina autônoma, no sentido de autoafirmada, autorreferida, autojustificadora que não obedece a nada, que não se deixa controlar por nada, que não teme nada” (ZALUAR, 1994, p.55). Marreco, após o pacto, afasta-se dos amigos, ameaça a todos que o importunam, comete estupros no próprio bairro, assalta um acidentado e pratica atos que vão “enlouquecendo os vizinhos” (LINS, 1997, p.145).

Emboscado pelo marido da vítima que começara a estuprar com frequência, Marreco é morto e sua execução soa como um alívio geral. O tom da narrativa é seco, descritivo, sem o lirismo dolorido registrado nas mortes de Haroldo e Salgueirinho:

A primeira facada rasgou o pulmão esquerdo de Marreco, a segunda, o direito. A terceira, a quarta e a quinta esmiuçaram seu coração. As outras não serviam mais para nada, representavam nada mais do que a ira da vingança cumprindo sua sina.

Somente Maracanã foi ao enterro do amigo, senão Marreco seria enterrado sem lágrimas. Seus parceiros tiveram medo da polícia dar uma incerta no cemitério. Seu velório não teve batucada, jogo de porrinha, bebida, maconha, brizola e nem promessas de vingança. Os pais de Marreco souberam da morte do filho passados oito dias de seu sepultamento. O paraibano se mandou para a Paraíba com sua esposa. Contava que havia chamado um carioca safado na faca. (LINS, 1997, p.151)

O mesmo ocorre no episódio que envolve a morte de Charutão, outro bandido temido e silenciosamente detestado. Também como Marreco, cometia estupros, crime dos mais repudiados pela comunidade, pois “na lei da favela, é o crime mais moralmente condenável, mais sério e que exige mais punição” (ZALUAR, 1994, p.79). Sua impopularidade aumentava ainda mais, porque “estava sempre querendo beber de graça nas biroscas, dava tiros nos pés dos nordestinos, enfim, fazia tudo o que os moradores reprovavam” (LINS, 1997, p.96).

Charutão envolve-se numa briga monumental com Jorge Nefasto - por querer conquistar a namorada deste, em sua presença – e termina assassinado. A plateia, que assiste à cena, exulta e manifesta um grande prazer ao ver o indesejado

bandido sofrer. Este exemplo serve para marcar a diferença entre essas duas formas de ilegalidade, ou seja, a do *malandro sagaz* e a do *bandido sinistro*. Portanto, o sadismo coletivo explica-se pelo desejo reprimido de vingança da comunidade ameaçada.

Derrubaram cercas, amassaram um fusca. A plateia aplaudia quando Nefasto acertava um golpe, dava-lhe incentivos quando ele era golpeado, pois Charutão não era benquisto no conjunto (...). Embolaram-se de novo. (...) Ficaram assim por algum tempo. Nefasto levantou-se devagar. O sangue em sua boca não era seu, era do inimigo que desmaiara. Teve forças para cuspir a orelha para o lado, limpar a boca, o suor do rosto. (...) Caminhou devagar para o balcão diante do silêncio dos espectadores. Apanhou a arma numa calma doentia, engatilhou-a no corpo de Charutão. Aplaudiram (LINS, 1997, p.96).

Nesta primeira parte, as duas formas de marginalidade ainda convivem, mas a criminalidade vai assumindo cada vez mais um caráter intransigente e predatório, fazendo com que a malandragem mitificada desapareça. As duas partes seguintes (“A história de Bené” e “A história de Zé Pequeno”) irão acentuar esta transformação e mostram como, cada vez mais, a prática criminosa vai se desenvolvendo como uma atividade empresarial. Zaluar esclarece:

A subcultura criminosa no Rio de Janeiro parece, portanto, ter se deslocado do culto da malandragem descompromissada, cujo principal valor era a ojeriza ao ‘batente’, para um culto da violência que não é gratuita, pois isso serve para montar um grande negócio. Seu principal valor é a imposição, pela força, da vontade do mais poderoso e a submissão de seu opositor, seja ele quem for (ZALUAR, 1994, p.77).

Na segunda parte, “A história de Bené”, Bené e Zé Pequeno (de início ainda identificado como “Dadinho”) estabelecerão uma *boca-de-fumo* no local, tornando-se empresários do tráfico, formando e comandando um grupo estruturado a partir de uma certa ordem hierárquica: são os soldados do tráfico. Este momento assinala a passagem definitiva da malandragem folclorizada, da rasteira e do 38, para a *criminalidade S. A.* (expressão de Alba Zaluar), representada pelo ouro branco (a rendosa cocaína) e o armamento pesado.

Inicialmente, a narrativa mostra que “o tráfico não era uma atividade concorrida entre os bandidos” (LINS, 1997, p.205). Desse modo, Napoleão e Chinelo

Virado conviviam sem maiores problemas administrando suas bocas de fumo, as principais da Cidade de Deus: “cada um passava seu fumo sem essa coisa de olho grande no movimento do outro” (LINS, 1997, p.206). Dadinho percebe então o vertiginoso aumento no consumo de drogas, basicamente de maconha, mas com a cocaína já começando a ser introduzida. Desse modo, seu individualismo frenético leva-o a desejar fortemente a posse das lucrativas bocas.

Após completar dezoito anos e tomar o território de Bé (irmão de Grande e herdeiro da boca de Napoleão), Dadinho decide mudar seu nome para Zé Pequeno. Junto com o amigo de infância, Bené, procurará assumir vorazmente o tráfico em toda a região. Impele-o um consumismo hedonista, calcado na individualidade e no uso da força bruta. A prática desordenada dos pequenos furtos é substituída pela organização empresarial aplicada à ilegalidade do tráfico. Na comemoração de sua maioridade, Zé Pequeno segue à risca o modelo praticado por aquela “subcultura criminosa”, baseado num consumismo e num individualismo peculiar:

A noite ultrapassou todos os seus limites, a festa rompeu o dia, mais carne, mais maconha, mais cocaína e cerveja na manhã (...). Como vagabundo que é vagabundo tem que ter dinheiro para gastar o que quiser pagando em ouro, trocou carne por cordões e cocaína por relógios e pulseiras de ouro.” (LINS, 1997, p. 208). Na análise de Zaluar, esse comportamento gera um movimento cíclico de satisfação-insatisfação:

Esse individualismo é moderno, na medida em que não se baseia em relações interpessoais de lealdade e dependência na organização social (...). Os projetos, se é que se pode dar esse nome aos seus planos de futuro, são também individuais: o que fazer com o dinheiro conquistado dessa forma é pensado de um modo individual, porém imediatista. (...) Mas ‘ganhar mole’ é também ‘gastar mole’, num processo contínuo de encher e esvaziar rapidamente os bolsos num consumismo desenfreado (...). O modelo de consumo é o das classes abastadas, em que não há preocupação com o controle das despesas. Por isso, o bandido que fala de seu consumo opõe-se sempre ao trabalhador (...). Ele ‘derrama’ o que ganha logo, e como não quer ver o seu bolso vazio é um eterno insatisfeito, obrigado a repetir o ato criminoso ad infinitum para preencher constantemente o bolso (Zaluar, 1997, p. 78).

O seu desejo de posse e consumo irá ditar a tônica do crime a partir de então, mas terá em Bené seu contraponto devido às atitudes menos violentas deste, que prefere a via dos acordos e tem a preocupação em relacionar-se bem com os diversos setores do local, sejam eles do crime ou não. Num curto espaço de tempo, a dupla assume o total controle do tráfico, afinal “o negócio agora era botar tóxico bom e barato em suas bocas-de-fumo, ter sempre brizola para quem quisesse, porque, apesar de não vender muito, a cocaína era cara, rendia um dinheirinho bom. (...) Traficar, era isso que estava na onda, isso que estava dando dinheiro” (Lins, 1997, p. 241). A narrativa passa cada vez mais a ser contaminada por esse movimento cíclico de desejo e posse, o que impõe em toda a sua estrutura o encadeamento de cenas em que “há a quase padronização das sequências, sinistramente monótonas em sua variação” (SCHWARZ, 1999, p.164).

Por contrapor-se à fúria compulsiva e ao desejo nunca satisfeito de dominação manifestados por Zé Pequeno, Bené funciona como o elemento que marca a passagem da malandragem aurificada para a bandidagem inescrupulosa. Cúmplice de Zé Pequeno, Bené destoa dele por não considerar a violência como único recurso à solução dos problemas. Constantemente ele intervém a favor de algum desafeto de Pequeno, tentando convencê-lo a não executar seus inimigos, geralmente sem obter sucesso. É assim com Chinelo Virado (p.214), com o antigo vizinho de Pequeno (p.275) e até com Butucatu (p.378). Ironicamente, este último, ao tentar vingar-se da surra que levava de Pequeno, acabará por matar inadvertidamente a Bené, que fora responsável por sua salvação.

Diferentemente dos membros de sua quadrilha, cujos “integrantes andavam armados como policiais na favela” e “costumavam distribuir tapas aos que ficavam olhando muito para eles”, Bené “quase não andava armado e, quando saía com eles, era, na maioria das vezes, para não deixá-los esculachar ou mesmo matar alguém” (LINS, 1997, p. 273). Com sua morte, começa o declínio de Zé Pequeno e as guerras territoriais passam a atingir seu mais alto dinamismo. O pouco de equilíbrio e controle que havia quando ele estava à frente dos negócios da dupla desaparece definitivamente.

A terceira parte do livro (“A história de Zé Pequeno”) descreve o acirramento na disputa territorial entre os diversos grupos rivais e os enfrentamentos infundáveis entre eles, que se alternam no controle dos territórios. Surgem cada vez mais

inimigos e o predomínio de Pequeno, como bandido maior da Cidade de Deus, é abalado. Sandro Cenoura e Mané Galinha aliam-se e suas ações desestabilizam totalmente as da quadrilha de Pequeno.

O crime acentua sua funcionalidade empresarial e uma mentalidade mais especulativa passa a gerir os negócios. Substituindo Carlos Roberto, o antigo gerente de Pequeno, Vida Boa representa esta nova concepção:

Vida Boa assumiu o controle de tudo e, para ficar sempre bem com o irmão, passou a andar armado, dar ordens e a participar das decisões. Tratou de comprar duas casas, uma em Realengo e outra em Bangu (...). Para uso próprio comprou um carro zero, um barco e equipamento de mergulho novo, por achar ultrapassado o que já tinha. Alugou uma casa em Petrópolis, onde sempre ia cavalgar, tratou de andar mais bem-arrumado, ia sempre a restaurantes finos, esquiava no canal da Barra da Tijuca. O bruto sabia gastar dinheiro (LINS, 1997, p. 474).

Este é o momento em que a “criminalidade moderna (...) é organizada segundo princípios do mercado e da defesa dos interesses econômicos do grupo que controla o empreendimento, mas faz isso sem o amparo contra a lei” (ZALUAR, 1994, p.241). A decorrência de tal situação é o acirramento dos enfrentamentos entre quadrilhas rivais e o aumento do grau de violência empregado nos conflitos.

Também ocorrem transformações nas ações dos policiais, diferentemente de Cabeção e Touro, que trocavam tiros com o Trio Ternura, a polícia passa a lucrar com o tráfico, extorquindo, negociando armas, exigindo somas vultosas para soltar os detidos etc. Na era dos novos bandidos, surgem os novos policiais: sargento Roberval, tenente Cabral, soldado Moraes, entre outros. Essa intervenção contribui para a progressiva ruína do império de Zé Pequeno:

Pequeno deu o azar de ser abordado pelas Polícia Civil e Militar mais seis vezes. Tanto os civis como os militares o extorquiram. (...) Todos os bens de Pequeno foram passados para o nome dos policiais. Até mesmo o baú de ouro foi para as mãos de policiais (LINS, 1997, p.528).

O papel da mídia assume grande importância, por vários aspectos. De um lado, reforça o fascínio pelo crime e o narcisismo dos bandidos, que passam a considerar-se “famosos”. Por outro, constrói a imagem da “guerra” entre quadrilhas, desse modo “a Cidade de Deus, segundo a imprensa, tornara-se o lugar mais violento do Rio” (LINS, 1997, p.429). A exploração midiática da violência do local

gera uma reação do Poder Público, que organiza “um plano de operação policial de grande porte para ser acionado na região” (p.506). O fato, ao invés de tranquilizar a população, acaba por sufocá-los ainda mais, uma vez que, para a truculência policial, todos são potencialmente perigosos.

A insegurança dominava a favela. Até os viciados, antes fregueses bem-tratados porque sustentavam o ganha-pão, passaram a correr risco de vida. Para o morador comum da favela este era um medo a mais com o qual tinha de conviver. A polícia de um lado, o bandido do outro, ambos causando temor e pondo em risco a vida (LINS, 1997, p. 508).

Distante do tempo da malandragem, em que havia certa cumplicidade entre criminosos e moradores, a nova era impõe à comunidade a pressão intimativa da violência arbitrária. Sem preocupação com o convívio social, os empresários do tóxico são tão fascinantes, enquanto mitos urbanos, quanto ameaçadores.

Pressionados pelos representantes da ordem e os da desordem, aos moradores restam poucas alternativas: a omissão resignada, a organização coletiva ou a saída para outros bairros menos perigosos. Outros ainda preferem deixar-se identificar com os criminosos, apenas pelo fato de serem usuários de drogas, portanto, frequentadores das bocas-de-fumo. Estes, por vezes, terminam por assumir os signos da subcultura criminosa, forçados que são pela escassez de alternativas: “As imagens negativas, os preconceitos, o medo que no Brasil chegam às raias da demonização do viciado, contribuem decisivamente para a cristalização dessa subcultura marginal e dos tons agressivos e anti-sociais que algumas vezes adquirem” (ZALUAR, 1994, p.268). Uma vez que esta dinâmica do contexto sócio-histórico imprime-se na narrativa, acaba por gerar nela um efeito de estranhamento, concretizado em sua massacrante anomia. Desse modo, a violência e o crime imperam como destino inevitável aos que não conseguem adequar-se ao mundo do trabalho e da ordem.

A inevitabilidade da condição marginal imposta ao grosso dos habitantes da neofavela contribui para a impressão de um determinismo mesológico que perpassa toda a obra. Nesta terceira parte, a atividade criminosa encontra-se como enraizada nas relações sociais e o aparecimento dos filhos dos personagens anteriores reforça a dinâmica cíclica da criminalidade: É certo que não gostavam muito dos componentes da quadrilha de Pequeno. No entanto, se juntariam a eles para

salvaguardar a boca-de-fumo, que, mesmo eles não tendo participação em seu lucro, no final das contas era a boca-de-fumo da área deles. A quadrilha era composta por irmãos, cunhados, compadres, primos e amigos de infância. Dois integrantes eram filhos de Salgueirinho e um, o filho único de Cabeleira. Era um clã o que Galinha teria de combater (LINS, 1997, p.421).

O romance termina com a ascensão dos caixas-baixas, Borboletão e Tigrinho, que, devido ao desmantelamento das quadrilhas de Pequeno e Cenoura, acabam por dominar a Cidade de Deus.

### **O Mercado Editorial e a Literatura de Representação dos Excluídos**

Visto em conjunto, observamos que os personagens são, em sua maioria, representantes do vasto acervo dos socialmente excluídos de nossa sociedade: analfabetos, despossuídos, desempregados, biscateiros, trabalhadores de baixa remuneração, sambistas, passistas, malandros, assaltantes, gatunos, traficantes, viciados, travestis, soldados do crime dito organizado etc. Um vasto contingente de párias, em que o trabalho regular não é bem visto, por ser humilhante e servil, e as opções pela clandestinidade e pelo crime acabam sendo a alternativa mais fascinante. Nesse contexto, é valorizado o código da malandragem, o respeito ao traficante, o medo ao matador, a sagacidade do “sangue bom” e a autoridade das quadrilhas. Essa confluência de personagens e situações é mostrada em montagem minimalista e crua, capaz de sufocar leitores desavisados.

Numa perspectiva ampla, é possível perceber a publicação do romance como exemplo de uma tendência que tem se mostrado em evidência no atual mercado editorial<sup>4</sup>, sempre alerta à demanda de seus produtos. Profundamente distintos entre si, têm em comum por mote a pauta da violência. Devido, também, a um contexto histórico nacional que leva grande parte da sociedade a sentir-se constantemente acuada pelos signos da brutalidade - tais como o império do narcotráfico e a violência nas cidades -, livros alusivos a tais temáticas multiplicam-se nas prateleiras das livrarias.

---

<sup>4</sup> Este texto foi escrito em 2004, portanto, o contexto a que nos referimos é o deste ano em particular.

Essas obras aparecem sob formas diversas - romance, romance-reportagem, reportagens, narrativas de testemunho – e distinguem-se quanto ao tratamento dado ao objeto representado. Ao tratar das populações pobres e/ou marginalizadas, dos criminosos urbanos, dos presidiários, esses autores deixam transparecer a posição social que ocupam, o que efetivamente irá determinar o tratamento conferido à matéria narrada. Observa-se ora um olhar externo, distanciado, ora um olhar colado à ambiência de que tratam. No primeiro caso, temos como exemplo “Estação Carandiru”, de Dráuzio Varela, “Cidade Partida”, de Zuenir Ventura, “Abusado”, de Caco Barcelos, entre outros. No segundo caso, citamos “Diário de um detento – O livro”, de Jocenir, “Memórias de um sobrevivente”, de Luiz Alberto Mendes e “Capão Pecado”, de Ferréz.

A obra de Paulo Lins pertence ao segundo grupo e, por ter sido morador da Cidade de Deus, consegue com isso tráfegar facilmente pelos domínios linguísticos e culturais do universo que trata.

Além do mercado editorial, a tendência à tematização da violência espalha-se também pela música (com o RAP e o funk, principalmente), pelo cinema e permeia assiduamente os noticiários e programas televisivos, assim como toda a imprensa.

De certa forma, é a revitalização de uma temática recorrente nos diversos mídias durante as últimas décadas, agora devidamente adaptada ao presente contexto. No pertinente ensaio “O desafio crítico de Cidade de Deus”, Cléa Côrrea de Mello aponta para o significado contido na polarização da recepção crítica imediata ao lançamento do livro, dividida entre severas restrições e elogios rasgados à obra.

Para a autora, “a especificidade do ‘fenômeno’ *Cidade de Deus* por si só justificaria o interesse em analisar como um autor, que não é integrante nato de uma elite cultural, ascende no campo literário” (MELLO, 2000, p. 126). Em seu ensaio, Mello identifica a recepção elogiosa feita por Roberto Schwarz, Luís Felipe Miguel (Unb) e André Matias Nepomuceno (Unb) e coloca no polo oposto os senões apontados por Germana Souza (segundo esta autora, a relativa omissão dos trabalhadores e das mulheres desautoriza a autenticidade da “voz da periferia que se faz ouvir pela mídia”<sup>5</sup>), Wilson Bueno (para o crítico do Estado de São Paulo, o romance é piegas e inverossímil, além de negar “a própria razão de ser da velha *ars*

---

<sup>5</sup>As citações aqui foram retiradas do ensaio citado de Cléa Côrrea de Mello.

*literária*) e João Nuto (para o qual o principal “defeito” do romance seria sua precariedade em aglutinar “os diversos registros de língua utilizados”).

Na conclusão da ensaísta, a divergência na apreciação da obra de Paulo Lins permite identificar o quanto a tradição literária, bem como suas dinâmicas contemporâneas de estabelecimento, passam por uma reavaliação e mesmo pela incorporação de novos padrões avaliativos”, o que por sua vez obrigará ao questionamento da própria “autoevidência da categoria ‘literário’” (Mello, 2000, p.130).

É desse modo, observando a relação que o livro de estreia de Paulo Lins estabelece com três importantes instâncias do campo literário, ou seja, o mercado editorial, a imprensa e a crítica especializada, que notamos algumas de suas especificidades. Entre elas, a de que o romance “Cidade de Deus” aciona índices peculiares em relação a cultura literária estatuída.

Uma primeira diferença, conforme vimos, encontra-se no registro da heterogeneidade das linguagens, que aciona a base contestatória do romance dialogizado. Desse modo, a confluência entre o registro literário, o jargão, a pesquisa histórica, a informação jornalística e o discurso sociológico (estes últimos presentes nas pausas entre as sequências vertiginosas das ações<sup>6</sup>) está manipulada de tal forma que produz uma característica própria.

Para Bakhtin, “o prosador-romancista (...) acolhe em sua obra as diferentes falas e as diferentes linguagens da língua literária e extraliterária (...)”. Desse modo, a estratificação da linguagem, em gêneros, profissões, sociedades (em sentido restrito), concepções de mundo, tendências, individualidades, diferentes falas e línguas, ao entrar no romance ordena-se de uma maneira especial, torna-se um sistema literário original que orchestra o tema intencional do autor. (...)

O prosador-romancista não elimina as intenções alheias da língua feita de diferentes linguagens de suas obras, não destrói as perspectivas socioideológicas

---

<sup>6</sup>Citamos como exemplo desses discursos: “O plano de ação da polícia contou, a princípio, com trabalho de informação. Dezenas de policiais disfarçados de consumidores iam às bocas-de-fumo para comprar as drogas. (...) Mesmo com toda a infraestrutura policial, o tráfico de drogas continuava intenso” (Lins, 1997, p. 507).

O discurso de base sociológica aparece, por exemplo, no seguinte trecho: “Através de brigas, jogos de futebol, bailes, viagens diárias de ônibus, da frequência aos cultos religiosos e às escolas, uma nova comunidade surgiu efusivamente. Os grupos vindos de cada favela integraram-se em uma nova rede social forçosamente estabelecida. A princípio, alguns grupos remanescentes tentaram o isolamento, porém em pouco tempo a força dos fatos deu novo rumo ao dia-a-dia (...)” (LINS, 1997, p. 35).

(mundos e micromundos socioideológicos) que se desenvolve além das linguagens do plurilinguismo, ele as introduz em sua obra. O prosador utiliza-se de discursos já povoados pelas intenções sociais de outrem, obrigando-os a servir às suas novas intenções, a servir ao seu segundo senhor.” (BAKHTIN, 1993, p.104-105).

Além da linguagem, os personagens e a ambientação trazidos para o plano ficcional constituem outra particularidade. Neste caso, há um descompasso muito forte no tratamento desses elementos, pois nota-se a insistência em positivar tais elementos, embora o predomínio da barbárie criminosa contradiga esta intenção. O enredo é constantemente atravessado por passagens evocativas de um passado saudoso, através da voz do narrador que “não se cansa de reafirmar o apego à memória do lugar, e a valores mais duradouros, como o amor, a família, a amizade, a religião” (Dias, 2002, p. 18). Surgem os jogos e aventuras da infância, namoros e loucuras da adolescência, salpicando o enredo com as boas recordações que se deixam atropelar pela violência do real imediato, sempre presente e sufocante.

Outra particularidade importante é o fato de em Paulo Lins (e poderíamos estender esta afirmação a Lima Barreto) estar presente a todo instante um etos que evidencia a homologia autor-narrador, revelando a insistência em mostrar-se uma condição identitária específica, qual seja, a do escritor oriundo das classes desprestigiadas, mas herdeiro e praticante da Literatura, mesmo que o faça subvertendo-a ou, pelo menos, mantendo com ela um indisfarçável descompasso.

## **Considerações Finais**

Na análise literária, é fundamental que não se perca de vista o objetivo central de sua feitura, que é a obra, o texto literário. Este truísmo é aqui invocado para que possamos reforçar os princípios que fundamentam nossa investigação. Inicialmente, gostaríamos de reafirmar que entendemos o texto literário como produto de uma atividade individual, ou seja, como “um lugar de manipulação consciente”, em que o autor “organiza, da melhor maneira possível, os elementos de expressão que estão a sua disposição para veicular seu discurso” (FIORIN, 1997, p.41). Mas, uma vez que o discurso é essencialmente social, veículo de materialização das formações

ideológicas, ele tem a propriedade de revestir o texto, mesmo o literário, com conteúdos de teor social.

Sem dúvida, entre as obras literárias, há aquelas cujo “texto é o instaurador de seus próprios referentes e não se interessa em refletir o mundo exterior” (SANTANA, 1973, p.184). Por outro lado, há também as que se utilizam do real imediato como referente, exercendo nelas a função de principalidade no arranjo do sistema textual. Movidos pelo interesse em analisar como a tematização da pobreza é abordada pela literatura, sentimos a necessidade em buscar apoio nas teorias literárias que enfatizam a importância dos aspectos sociais e históricos para a compreensão do fenômeno literário. Para tal, foi fundamental trazer para a análise o conceito de campo literário e as especulações sobre a ideologia no romance.

Em “Cidade de Deus”, foca-se o espaço da exclusão e o ar opresso do mundo do excluído. A anomia desse cenário caótico encontra paralelo na desproporção da narrativa fragmentada, nos “centro múltiplos do foco narrativo” (DIAS, 2002, p.18) e nas oscilações dos registros que daí se depreendem.

A narrativa é pródiga em variações, registrando desde um realismo feroz, até a descrição seca da ação, a economia dos cortes rápidos (cinematográficos), insinuações neo-naturalistas, tentativas de fundamentação sociológica para o contexto posto em cena, entre outras. No tratamento da linguagem, percebe-se como o plurilinguismo social introduzido no romance destaca um tipo específico de dicção que se choca com a linguagem literária reconhecida, produzindo momentos em que o “*jargão bicho-solto*” e a prosa estilizada esbarram-se asperamente em esdrúxula convivência.

Quanto ao universo social, nota-se, na comparação com a obra de Lima Barreto, uma evidente distinção, pois, para o autor do início do século, a introdução dos personagens marginalizados e a descrição do cenário em que habitam servem como instrumento de denúncia da segregação e das más condições de vida impostas pelo descaso político.

Com Lins, o tratamento dado aos socialmente excluídos (em toda a sua pluralidade) reveste-se de ambiguidade devido ao caráter escorregadio dessa narrativa desnivelada, que faz com que momentos de intencional desejo de posituação dos excluídos - como nas passagens das reminiscências da infância, do

local, por exemplo – oponham-se a um sentido inevitável de negativização, emanado das tintas sensacionalistas que fazem sugerir a renovação do “mito da marginalidade”, em que pobreza e violência são sinônimos.

Consideramos importante atentar para o fato de que o vazio deixado pela pouca representatividade dos personagens associados ao mundo do trabalho e da legalidade, em detrimento aos da ilegalidade, reforça o sentimento opressivo imprimido ao cenário da neo-favela. Intencional ou não, ressuma aqui e ali recortes que acabam por confluir num movimento ora de positividade, ora de negativização.

Marcado pela falência das utopias coletivas, o romance de Lins seduz o leitor, atordoando-o. O fascínio causado pela instigação da curiosidade mórbida, a fluidez da linguagem, a velocidade atingida pela montagem que faz lembrar a edição fílmica, tudo colabora para a veiculação ampla do texto, assimilável ao leitor menos exigente. Mas lembramos que estamos distantes da literatura de puro apelo comercial (RESENDE, 2000, p.34). Sobre o romance de Lins, Schwarz afirma (1999, p.170): “há bastante proximidade com a imaginação sensacionalista e comercial de nossos dias, mas em espírito oposto, antimaniquês, antiprovidencialista, anticonvencional”.

No romance de Paulo Lins a imagem da exclusão transparece como zona de conflito social, sob os signos da segregação, da violência múltipla e da sedição.

## Referências

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. São Paulo: HUCITEC, 2002.

\_\_\_\_\_. **Questões de Literatura e de Estética** (A Teoria do Romance). São Paulo: Ed. UNESP, 1993.

CANDIDO, Antonio. **O discurso e a cidade**. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

\_\_\_\_\_. **Literatura e sociedade**. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.

DIAS, Ângela Maria. Escrever, escavar: formas da violência na literatura brasileira contemporânea. In: **Revista Tempo Brasileiro**. Tempo Brasileiro: Rio de Janeiro, n. 150, p. 07-20, jul./set. 2002.

FIORIN, José Luiz. O romance e a simulação do funcionamento real do discurso. In: BRAIT, Beth (org.). **Bakhtin, dialogismo e construção do sentido**. Campinas: UNICAMP, p. 229- 244. 1997.

\_\_\_\_\_. **As astúcias da enunciação**. São Paulo: Ática, 1999.

\_\_\_\_\_. **Linguagem e Ideologia**. São Paulo: Ática, 1997.

LIMA, Luiz Costa. **A metamorfose do silêncio**. Rio de Janeiro: Eldorado, 1974.

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

\_\_\_\_\_. **Cidade de Deus**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

MELLO, Cléa Côrrea de. O Desafio crítico de Cidade de Deus. In: **Revista Tempo Brasileiro**. Tempo Brasileiro: Rio de Janeiro, n. 141, p. 123-150, abr./jun. 2000.

PAIVA, Marcelo Rubens. **'Cidade de Deus' dá voz a quem não tem mais nada**. Folha de São Paulo. São Paulo, Ilustrada, 4-1. 1997.

RESENDE, Beatriz. Imagens da Exclusão. In: **Revista Tempo Brasileiro**. **Revista Tempo Brasileiro**: Rio de Janeiro, n. 141, p. 27-38, abr./jun. 2000.

SANT'ANA, Affonso Romano de. **Análise estrutural de romances brasileiros**. Petrópolis: Vozes, 1973.

SCHWARZ, Roberto (org.) **Os pobres na literatura brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

\_\_\_\_\_. **Seqüências brasileiras: ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como Missão**. São Paulo: Brasiliense, 1999.

ZALUAR, Alba. **Condomínio do Diabo**. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ/Revan. 1994.

\_\_\_\_\_. **Da revolta ao crime S. A.** São Paulo: Moderna, 1996.