

MEU NOME NÃO É NINGUÉM: OS EXCLUÍDOS EM *CIDADE DE DEUS*

Ms. Martha Sertã Padilhaⁱ (UERJ)

Resumo:

O tema da exclusão social sempre esteve presente na Literatura Brasileira, porém na virada do século XX para o século XXI, ele ganhou mais relevo, através de narrativas realistas, chocantes, exacerbadas de violência e até anomia, que enfatizam a imagem dos excluídos. Como exemplo, pode-se citar Cidade de Deus, de Paulo Lins, que focaliza o mundo do crime, da marginalidade, das drogas, da pobreza, dando visibilidade a uma grande parcela da nossa sociedade que ficara escondida até então. O presente trabalho pretende analisar a obra já citada sob a ótica dos filósofos idealistas alemães do século XVIII, 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.

Palavras-chave: Cidade de Deus, excluídos, trágico

1 Introdução

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 *Odiseia*, 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 Athaydel: 2006). A noite e seus encantos, os becos, o submundo, a criminalidade abrem suas portas e apresentam-se assim como são, sem meias-palavras.

Esse trabalho se destina a observar *Cidade de Deus* sob o prisma de alguns 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.

Não é fácil distinguir essas marcas no romance 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. É importante ressaltar que estamos tratando de uma favela, localizada na periferia de uma grande cidade, em que ricos e pobres convivem lado a lado. O contraste é visível desde a localização geográfica até os temas que perpassam a obra: a imundície, a pobreza, a penúria de bens simbólicos, a ausência do poder público e da legalidade, o vício, a droga, o tráfico de drogas, a ilegalidade, a contravenção, o

crime organizado, a corrupção policial, a violência, a barbárie e a pornografia.

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.

O itinerário que será percorrido passará por alguns filósofos que aprofundaram seus estudos a partir de Kant. Peter Szondi, em seu livro intitulado *Ensaio sobre o trágico* (2004), recuperou o pensamentos dos filósofos alemães do século XIX, chamando a atenção para o fato de que o trágico não está presente só na tragédia, mas em outros gêneros narrativos, já que constitui um aspecto essencial da condição humana. Roberto Machado, em sua obra *O nascimento do trágico* (1996), também nos servirá de guia, já que dialoga com o pesquisador húngaro radicado em Berlim.

Como se trata de um obra extensa e complexa e de um estudo bastante profundo, analisaremos apenas a primeira parte da obra, denominada a História de Inferninho, e levaremos em consideração apenas os personagens presentes neste capítulo.

2 A filosofia do trágico

Aristóteles, ao analisar a tragédia, na *Poética* (1997) aborda esse gênero como um artefato técnico, do qual fazem parte micro-estruturas que rivalizam entre si. Essa máquina é tão bem articulada que pode ser descrita, de forma a fornecer uma grade conceitual pela qual todas as representações poéticas podem ser lidas e avaliadas, para equacionar teoricamente o poético.

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.

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.

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 por algumas passagens e elementos de pré-análise.

Em *Cidade de Deus*, a superação da adversidade não é 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 realizado 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 esturrou 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, faria 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. Procurava 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 converteram.

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 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.

Na linha das aproximações entre o sistema filosófico dos idealistas alemães e a obra em questão, verificamos que o estudo de Schopenhauer fornece elementos que podem enriquecer e iluminar a nossa análise e o nosso trabalho. É o que veremos a seguir.

3 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 um 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).

3.1 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, lamperia 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).

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 Inferninho, 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 Inferninho, 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.

Inferninho 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.

Conclusão

Apesar de o título do romance *Cidade de Deus* nos remeter imediatamente á positividade, a sua leitura não confirma tal expectativa. Neste trabalho, analisamos apenas a primeira parte da obra, que é, sem dúvida, mais leve do que as outras duas que se seguem, nas quais seus personagens não conseguem transformar as situações adversas em positividade, ficando no plano da calamidade.

Os personagens da primeira parte, em contrapartida, que conheceram um mundo criminoso, mas não tão selvagem quanto seus colegas mais jovens, foram capazes de romper a situação de desgraça em que viviam, assumindo o trágico. Ao se descobrir como alguém dotado não apenas de corpo, mas também de mente e de alma, Inferninho e Martelo encontraram forças para sair de seu estado de exclusão, superando os antagonismos.

Referências bibliográficas

ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A Poética Clássica*. Introd. Roberto de Oliveira Brandão, trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1997.

DUARTE, Rodrigo (org.). *Belo, Sublime e Kant*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

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.

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.

LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

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.

NIETZSCHE, Friedrich. *Origem da tragédia*. Trad. de Álvaro Ribeiro. Lisboa: Guimarães & Cia., 1978.

OLIVEIRA, Jurema José de. *Violência e violação: Uma leitura triangular do autoritarismo em três narrativas contemporâneas luso-afro-brasileiras*. União dos escritores brasileiros, 2006.

SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e como representação*. Trad. J. Barboza. São Paulo: Unesp, 2005.

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

SELIGMANN-SILVA, M.. Arte, dor e katharsis, 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 Süsskind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

iAutora

Martha Sertã Padilha, Mestre
Universidade do estado do Rio de Janeiro (UERJ)
Instituto de Letras
msertapadilha@uol.com.br