

UMA LEITURA DE CIDADE DE DEUS, DE PAULO LINS

Profa. Mestre Luciana de Carvalho (UNESP/Araraquara)¹

RESUMO: O trabalho consiste no estudo e análise do romance *Cidade de Deus*, de Paulo Lins, ano 2002. Tal análise tem como objetivo verificar como esse texto contemporâneo articula sua produção a partir de uma expectativa de leitura do leitor contemporâneo. O estudo também busca observar os mecanismos discursivos e textuais presentes na constituição da obra em questão.

PALAVRAS-CHAVE: Leitor, Leitura, Literatura contemporânea, Violência, Criminalidade.

Introdução

A investigação do processo de leitura de textos escritos tem como interesse evidenciar os aspectos que contemporaneamente concorrem para influenciar as escolhas realizadas por leitores em relação a determinados tipos de textos. É notório que essas escolhas estão diretamente relacionadas às experiências de vida e de leitura de cada pessoa e também aos interesses próprios de cada leitor, tais como o prazer, a necessidade, a curiosidade, o divertimento, a reflexão. É evidente ainda que esse interesse é também despertado por um trabalho realizado pelos meios de comunicação, no sentido de divulgar a excelência de determinados textos, com o objetivo primeiro de atrair a atenção do público.

Verifica-se na contemporaneidade que a atenção de um número significativo de leitores tem-se voltado para produções que têm como temas centrais a experiência violenta de moradores das grandes metrópoles brasileiras. Isso pode ser comprovado pelos diversos títulos surgidos nos últimos tempos, os quais apontam para uma nova geração de escritores, oriundos de várias classes sociais e que expõem em seus textos as mazelas sociais e a degradação de indivíduos imersos num universo, muitas vezes sem perspectiva.

Lembramos Patrícia Melo, com títulos como *Acqua Toffana* (1994), *O matador* (1995) e *Inferno* (2000); Drauzio Varella com *Estação Carandiru* (2003); Marçal Aquino com *O invasor* (2001); Ferréz com *Capão pecado* (2000) e *Manual prático do ódio* (2003), autores cujas obras apresentam pontos de referências com um certo realismo, calcado na desarmonia, no perverso, com personagens destituídas de grandes valores e de bons exemplos de conduta. Essa prosa recente, que organiza a paisagem urbana sob os ecos da violência (com certa ressonância social) da pobreza, do crime, das drogas e do imaginário do medo, tem expandido suas fronteiras para além do texto escrito e invadido cada vez mais o campo visual, inspirando narrativas fílmicas, séries, documentários e programas televisivos, responsáveis por gerar produtos cada vez mais assimilados pelo grande público.

Produções como *A turma do gueto* (TV Record em 2003), *Cidade dos homens* (TV Globo, 2003), *Carandiru e outras histórias* (TV Globo, 2003), documentários como *Falcão: meninos do tráfico* (TV Globo, 2006) e mais recentemente *Antônia* (TV Globo, 2006), que perfaz a trajetória de quatro jovens negras e faveladas rumo ao sucesso da música, constituem, ainda que com peculiaridades mais ou menos distintas, produtos da mesma cultura que têm encontrado na periferia e na prisão, no caso de *Carandiru*, o espaço adequado que permite focalizar as distinções sociais existentes na sociedade.

¹ Luciana de Carvalho é mestre em Letras pela Universidade Estadual Paulista (UNESP/Araraquara); endereço eletrônico: lucycarvalho_003@yahoo.com.br.

É interessante notar que, ao voltarmos nosso olhar para a discussão sobre a prosa recente que tem servido, talvez, de inspiração para tais produções imagéticas, constata-se que, enquanto produção literária, (re)produtora de temáticas variadas, como a exclusão social, a violência, a pobreza, a marginalidade, essa prosa que tem como representantes os escritores Rubem Fonseca e Dalton Trevisan tem possibilitado a veiculação de discursos oriundos de grupos excluídos, durante vários momentos, do sistema literário.

É nesse universo que se coloca *Cidade de Deus*, primeiro livro do escritor Paulo Lins, cuja obra causou um grande impacto junto à crítica e a um setor de intelectualizados, em grande parte pelo conteúdo que desenvolve, pautado por fatos brutos descritos literariamente. Esses fatos parecem se inspirar em notícias de jornais e da TV que relatam, todos os dias, a rotina de mortes e assassinatos cruéis que ocorrem em vários cantos do país. Paulo Lins, por sua vez, enquanto sujeito do produto chama a atenção por ser ex-morador da favela Cidade de Deus e principalmente por ter trilhado um caminho tradicionalmente ocupado por sujeitos da escrita pertencentes à elite branca, escolarizada e burguesa do país.

A narrativa em foco

Focalizando os aspectos internos ao romance *Cidade de Deus*, em sua segunda versão, ano 2002, verificamos que o mesmo é construído a partir de relatos cruéis de vidas que se envolvem no universo do crime e do tráfico de drogas. Narrado em terceira pessoa, o romance conta o crescimento e o desenvolvimento da violência e da criminalidade, atrelados à expansão do comércio do tráfico de drogas, ao longo de três momentos distintos. A estruturação do romance em partes opera no sentido de mostrar as três épocas que aparecem transfiguradas na narrativa e a substituição dos bandidos no comando da favela. Essas épocas referem-se às décadas de 60, 70 e 80 que não aparecem explicitadas, mas são recuperadas no enunciado através de diversas referências a artistas da época (Jimmy Hendrix), estilos musicais (Samba do partido Alto), desenhos (National Kid) e revistas (Sétimo Céu), que informam o leitor sobre um tempo específico.

Funcionando enquanto estratégia textual, o tempo, em *Cidade de Deus* aparece atrelado à modificação do espaço que molda o caráter das personagens na narrativa. Esse espaço vai sendo construído na leitura e (re)conhecido pelo leitor à medida que os primeiros moradores vão se instalando e se delineando de acordo com a dinâmica da violência sempre imposta. Para evidenciar o cenário em que estarão imersos os protagonistas do crime, o narrador situa o espaço anterior à construção da favela propriamente dita, quando ainda era ocupado por chacareiros e trabalhadores rurais. Assim o início da narrativa coincide com um momento que localiza num tom quase lírico os charcos e terrenos de chácaras, os primeiros moradores, filhos de portugueses que habitavam o espaço a ser destinado para a criação do conjunto habitacional.

Através da lembrança de Busca-Pé, morador da favela e um dos poucos personagens que não se aventura pela vida do crime, o passado é evocado, estabelecendo-se na narrativa o contraponto entre a saudade que remete a personagem a uma convivência mais tranqüila com a natureza e com o espaço, num período da infância, e a consciência do contraste social e das privações que sempre estiveram de algum modo presentes em sua vida. Essa evocação presente no livro dá-se pelo procedimento da debreagem enunciativa, que instala no texto marcas temporais e espaciais que apontam para um passado, caracterizando o cenário que dará origem posteriormente à favela *Cidade de Deus*. O espaço que se coloca é o do aqui, o qual se figurativiza como um lugar de felicidade, de tranqüilidade e paz junto à natureza.

Antigamente a vida era outra aqui neste lugar onde o rio, dando areia e cobrad'água inocente, e indo ao mar, dividia o campo em que os filhos de portugueses e da escravidão pisaram. Couro de pé roçando pele de flor, mangas engordando, bambuzais rebentando vento, uma lagoa, um lago, um laguinho, amen-

doeiras, pés de jamelão e o bosque de eucaliptos. Tudo isso do lado de lá. Do lado de cá, os morrinhos, casarões mal-assombrados, as hortas de Portugal Pequeno e boiada pra lá e pra cá na paz de quem não sabe da morte (LINS, 2002, p. 15).

Esse espaço, então denominado Portugal Pequeno, será substituído pelo que se reconhece-
rá como neofavela, anunciando a urbanidade de um lugar formado por casas e prédios, o qual
moldará a existência dos milhares de indivíduos. Verifica-se que a descrição do surgimento da
favela dá-se pela utilização da técnica naturalista, lembrando, precisamente, a descrição do ro-
mance *O cortiço*, século XIX, do escritor do Aluísio Azevedo, pertencente ao movimento literário
brasileiro do Realismo-Naturalismo. Neste romance, o espaço urbano parece ter vida assim como
acontece em *Cidade de Deus* (2002).

Cidade de Deus deu a voz para as assombrações dos casarões abandonados, es-
casseou a fauna e a flora, remapeou Portugal Pequeno e renomeou o charco: Lá
em Cima, Lá na Frente, Lá Embaixo, Lá do Outro lado do Rio e Os Apês. Ain-
da hoje, o céu azul e estrelece o mundo, as matas enverdecem a terra, as nu-
vens clareiam as vistas e o homem inova avermelhando o rio. Aqui agora uma
favela, a neofavela de cimento, armada de becos-bocas, sinistros-silêncios, com
gritos-desesperos no correr das vielas e na indecisão das encruzilhadas (LINS,
2002, p. 16).

Se a caracterização do espaço anteriormente descrito é acompanhado pela presença de fi-
lhos de portugueses responsáveis por anunciar um tempo de sossego e paz marcado pela presen-
ça da natureza, nesse, agora, é caracterizada uma comunidade que irá povoar a neofavela que sur-
ge, sem asfalto, luz elétrica, distante do grande centro, obrigando a convivência forçada entre
comunidades diferentes que viam a construção do conjunto habitacional com expectativa, como
possibilidade de adquirir casa própria.

Cidade de Deus passa, desse modo, a abrigar favelados de outros conjuntos habitacionais e
flagelados de uma enchente, os quais foram distribuídos, pelo governo, aleatoriamente no espaço,
provocando com isso a divisão de famílias e a destruição de antigos laços de amizade que passa-
ram a se configurar em rixas, brigas e disputas.

Otários, bichos-soltos, policiais corruptos, compõem o painel e se configuram enquanto
personagens a partir de um processo de generalizações de tipos e se configuram, enquanto per-
sonagens, a partir de um processo de generalizações de indivíduos representativos de determina-
da época e de determinada sociedade. Além do caráter específico de cada uma delas, portam mar-
cas da história social brasileira dividida entre ricos e pobres.

Os novos moradores levaram lixo, latas, cães vira-latas, exus e pombagiras em
guias intocáveis, dias para se ir à luta, soco antigo para ser descontado, restos de
raiva de tiros, noites para velar cadáveres, resquícios de enchentes, birosas, fei-
ras de quartas-feiras e as de domingos, vermes velhos em barrigas infantis, re-
vólveres, orixás enroscados em pescoços, frango de despacho, samba de enredo
[...]. Levaram também as pipas, lombo para polícia bater, moedas para jogar
porrinha e força para tentar viver. Transportaram também o amor para dignifi-
car a morte e fazer calar as horas mudas (LINS, 2002, p. 16).

De região com características rurais transforma-se em conjunto dividido entre as constru-
ções de prédios e casas, que servem de esconderijo e de palco para os crimes mais bárbaros co-
metidos contra qualquer um que ouse ferir o orgulho do sujeito macho, muito presente entre
aqueles que resolvem revidar com violência qualquer provocação. A fragmentação do espaço vai
sendo reforçada ainda mais pela presença das bocas-de-fumo que vão se instalando, aos poucos,

com o passar das três décadas, e que servem de mote para as disputas de poder entre os bandidos locais responsáveis pela desordem no conjunto.

Desse modo, o início da narrativa aponta para o reconhecimento de um espaço, de um tempo e de um sujeito contemporâneos e contribui para melhor entender *Cidade de Deus* (2002) enquanto obra inovadora capaz de mostrar não só a representação mimética da realidade, que no texto é referencializada, mas também de reproduzir a estrutura e a dinâmica da periferia brasileira.

Partindo para os aspectos intrincados do livro, pode-se dizer que a divisão da narrativa em Histórias desenvolve um movimento específico na construção do sentido do texto. Esse movimento privilegia a organização de itinerários individuais, observados pela ênfase da narrativa nas trajetórias pessoais de três bandidos denominados Inferninho, Pardalzinho e Zé Miúdo e pela maneira como a narração conduz esses itinerários, pautados pela crescente violência e criminalidade que envolvem indivíduos cada vez mais jovens à medida que o tempo passa.

Investigando a perspectiva de como se estruturam esses movimentos, tem-se que a organização de itinerários, no romance, passa necessariamente pela configuração das personagens que compõem a narrativa. Envolvidos no círculo do crime e da violência que rege o universo retratado, essas personagens apresentam-se sob o signo da exclusão e da demarcação de território expresso pelas regras perversas do comando do tráfico de drogas que emana do espaço claustrofóbico da Cidade de Deus. Nesse espaço surgem os protagonistas configurados com a cor local da favela, são eles: os bichos-soltos (bandidos), os otários (trabalhadores), os samangos (policiais corruptos), que percorrem os becos e as vielas.

Embora haja um entrelaçamento de todos os tipos e um número variado de histórias paralelas que se encontram e se reconhecem, pode-se verificar que a narrativa prioriza os indivíduos envolvidos no crime propriamente dito, reiterando, no corpo do texto, a oposição que se estabelece entre o otário (trabalhador) e o bicho-solto (bandido), evidenciando que toda a identidade social se constrói, opondo-se a outra, e que desse modo o último só existe em detrimento do primeiro. Assim, ainda que percorrendo o mesmo espaço e inseridos na mesma dinâmica social excludente, tanto o otário quanto o bicho-solto definem-se e diferenciam-se por características distintas.

Pela ótica do bandido, o otário é definido como aquele a quem falta esperteza, que se submete ao trabalho por salário baixo e que não se veste nem consome como os ricos. Aceita ordens de um patrão autoritário capaz de humilhar o trabalhador com duras ordens. Valoriza as instituições como a família e o trabalho e privilegia valores como o respeito e a dignidade. No cenário violento da favela, desenvolvem estratégias especiais de sobrevivência, educam seus filhos tendo o envolvimento dos mesmos na vida do tráfico e reivindicam melhorias na comunidade onde moram.

O bicho-solto, por sua vez, é destituído de quaisquer valores; é seduzido pelo imaginário do dinheiro fácil, é regido pela imagem de sujeito homem e macho que é obrigado a aceitar desafios sob o signo de provar virilidade, pela possibilidade de ascender na hierarquia do tráfico e assim adquirir poder, respeito e fama de matador que significa, para ele, a saída da obscuridade pessoal. Além desses aspectos, é movido pelo fascínio que a posse da arma de fogo exerce, pelo temor que causa no sujeito otário e nos demais bandidos da área e também pelo consumo de estilos e marcas comandados pelo mundo capitalista.

Pode-se depreender como principal traço diferenciador dessas duas categorias a imagem positiva que o trabalho tem para o otário e a imagem negativa que tem para o bicho-solto. Segundo Zaluar (2000, p. 256), não menos importante é a associação feita pelos jovens entre o trabalho e a escravidão [...] Ser escravo é trabalhar de segunda a segunda por irrisórios salários durante todo o tempo em que se está desperto. Assim, a oposição que se estabelece entre o sujeito otário e o sujeito bicho-solto, enfatizada no texto de *Cidade de Deus* (2002), pode ser compreendida, em termos semióticos, através do percurso gerativo de sentido.

Esse percurso pode ser entendido como uma seqüência de níveis responsáveis por gerar um texto coeso e de mostrar como se produz e se interpreta o sentido, num processo que vai do

mais simples ao mais complexo. Em outras palavras, pode-se depreender três níveis distintos, o fundamental, o narrativo e o discursivo, respectivamente, cada qual apresentando um componente semântico e um componente sintático, a saber.

[...] essa estratificação considera simplesmente a significação por meio de um folheado, como a massa do mesmo nome ou as camadas geológicas, ainda que essas metáforas sejam enganosas: não se trata de uma simples superposição cumulativa, mas antes [...], de uma rede hierarquizada de dependências em que cada um dos níveis mais profundos converte seus dados semânticos e sintáticos, articulando-os e especificando-os no momento de sua passagem ao grau superior (BERTRAND, 2003, p. 47).

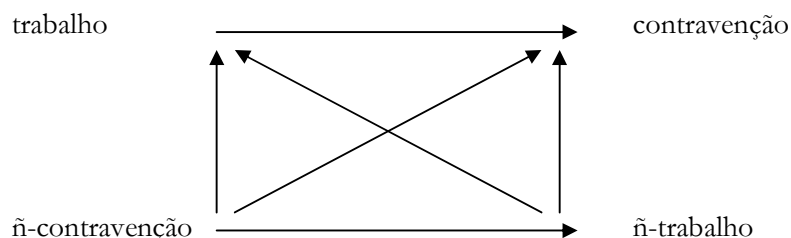
Detendo-nos especificamente no primeiro nível, vamos observar que o nível fundamental é também chamado de nível das estruturas profundas e constitui-se o ponto de partida da geração de sentido, ou seja, é a partir dele que se determina o mínimo de sentido assim como se procura explicar a produção do discurso. É na semântica do nível fundamental que encontramos a relação de oposição entre dois termos que estão na base de um texto. Esses termos são tomados como categorias, cujos valores podem se tomados como positivos ou eufóricos ou negativos ou disfóricos. À sintaxe, por sua vez, cabe organizar as operações lógicas de negação de uma determinada categoria pela afirmação de seu contrário ou a afirmação da mesma, pela negação de seu contrário.

O nível imediatamente superior é o narrativo que está situado entre dois diferentes patamares. Nesse nível, os termos das oposições fundamentais são tomados como valores por um sujeito responsável por transformar estados. Quatro fases são reconhecidas na sintaxe narrativa. A manipulação, a competência, a performance e a sanção. Cada qual com suas especificidades.

O último nível é o discursivo, considerado o mais superficial do percurso gerativo de sentido. Nele as estruturas narrativas convertem-se em discurso pelo sujeito da enunciação. Esse sujeito deixa marcas no discurso que podem ser recuperadas no enunciado pelas categorias de tempo, espaço e figuras.

Assim, ao retomamos a oposição que se coloca entre o otário e o bicho-solto e a relação de cada um com o trabalho observamos que o trabalho é euforizante para o otário, assimilado como uma forma honesta de ganhar o sustento, como fonte de satisfação material e de superioridade moral, e disforizante para o bicho-solto que não se submete ao trabalho por salário baixo, justificado, por um lado, pelo autoritarismo presente nas relações de trabalho entre patrão e empregado e que fere o orgulho da masculinidade do sujeito que não aceita qualquer ferida em sua dignidade.

O que se deseja é obter dinheiro suficiente através de roubo ou assalto e viver tranqüilo, sem precisar se submeter a ordens superiores. Como no romance de Paulo Lins (2002) a figura que se sobressai é a do bicho-solto, passa-se da negação do trabalho, no caso do bandido, para a valorização da contravenção. Desse modo, em *Cidade de Deus* (2002), a oposição semântica que se coloca pode ser assim representada:



Nesse esquema, a relação marcada pelas categorias trabalho e contravenção representa a base sobre a qual se assenta a narrativa, marcando a diferença que se estabelece entre o sujeito otário e o sujeito bicho-solto e mais precisamente a recusa que este oferece ao trabalho, a resis-

tência e o temor em portar a marca de otário e as estratégias de que se vale para alcançar o que deseja, de modo rápido e fácil, sem maiores esforços e submissão a alguém.

As festas de fim de não trazem sempre a esperança de tudo se ajeitar dali em diante. A molecada juntou dinheiro da venda de areia tirada do rio, dos picolés e pães. Alguns meninos se ofereciam para capinar quintais, pintar casa, apartamentos. Outros catavam garrafas, fios, ferros, para vender no ferro-velho. Os trabalhadores contavam com o décimo terceiro salário, os bandidos com os assaltos e roubos (LINS, 2002, p. 77).

Se os bandidos e trabalhadores aparecem fortemente marcados por suas diferenças principalmente quanto ao valor do trabalho, há aqueles que no texto de Paulo Lins surgem aparentemente revestidos pelo signo da justiça e do bom caráter, apresentando comportamento próximo ao do bandido. Falamos dos samangos e dos considerados. Os primeiros são representantes da lei, responsáveis por manter a ordem e a justiça dentro da favela. Destacam-se Cabeça de Nós Todo e Belzebu, policiais que prendiam, matavam os bandidos, mas corrompiam, efetuavam roubos e extorquiam bandidos e prostitutas. “[...] e Cabeça de Nós Todo, Belzebu e os outros policiais se preocupavam em assaltar os maconheiros caso dessem flagrante, roubar o roubo dos ladrões, exigir uma propina das mulheres que traficavam” (LINS, 2002, p. 77).

Os segundos são reconhecidos como aqueles cujo comportamento está bem próximo do trabalhador, porém tem amizade e nutrem certa admiração pelo bandido. Não se envolvem na atividade do crime, mas diante de uma oportunidade de dinheiro está disposto a trabalhar pelo tráfico como forma de obter uma renda extra. No texto, a figura que pode ser destacada é a de Carlos Roberto, um dos moradores da favela.

O dinheiro entrava fácil para o bolso de Miúdo e de Pardalzinho; precisava arrumar uma pessoa que soubesse ler e escrever para administrar o entra-e-sai de dinheiro. Essa pessoa não poderia ser bandido, porque bandido não presta, na primeira oportunidade iria lhe dar volta. Tinha que ser um trabalhador amigo, um que o considerasse desde criança, que nunca houvesse roubado, mas que também fosse de atitude, sujeito homem, que metesse a mão no ferro caso fosse necessário [...]. Em seu rosto estampou-se um sorriso quando de longe avisou Carlos Roberto [...]. Correu ao encontro, fez-lhe uma proposta de trabalho, Carlos Roberto recusou. Mas o bandido insistiu, disse que não precisava pegar em arma, era só manobrar o dinheiro e negociar com os matutos [...] Carlos Roberto custou a aceitar, mas um dinheirinho a mais no orçamento não faz mal a ninguém... (LINS, 2002, p. 187).

Tanto os samangos quanto os considerados e bichos-soltos, sob diferentes aspectos, buscam suprir suas necessidades. Belzebu desejava crescer na polícia passando de detetive a chefe sem precisar cursar a faculdade de Direito; os bichos-soltos almejavam arrebentar a boa, ação que visava obter um bom dinheiro em roubo ou assalto para que pudessem viver tranquilos sem precisar trabalhar. Essa necessidade, na verdade, aponta em direção a uma falta, que no caso do bicho-solto, excluído social e racialmente, deve ser preenchida por um possuir (respeito, poder, dinheiro, fama de matador) traduzido em um como, engendrado no texto de ficção pelas variadas ações e aventuras que os protagonistas do crime empreendem na busca do que desejam.

Marcado pelo imediatismo e pela pressa em obter o que deseja, o bicho-solto abusa do poder, da autoridade de bandido conquistada, da disposição para trocar tiros com a polícia e com o inimigo, sendo seu fazer modalizado pelo querer, pelo ter, pelo conseguir dinheiro fácil, de forma rápida, utilizando-se da agressividade, da violência física e principalmente da arma de fogo e de uma linguagem característica da condição de bandido, de sujeito homem.

[...] se a modalidade que opera sobre as ações desses atores discriminados aponta em direção da categoria do não ter, da falta, seu fazer se desenvolve sempre no sentido da busca para tentar suprir essa falta; suas ações, todas ligadas à necessidade de sobrevivência em uma realidade adversa, se apresentam duplamente modalizadas por um querer sobreviver e um saber sobreviver (DURIGAN, 1983, p. 216).

Esse saber sobreviver, no caso do bicho-solto, passa estritamente pelo espectro da violência, traduzida em crime cometido contra qualquer um que quebre as regras instituídas pelo sub-mundo do tráfico, ou ameacem o status ou orgulho masculino, marcado como ao menor desafio. O ato criminoso torna-se de um lado, uma forma de vingar o inimigo, de não ser contrariado, de manter a ordem dentro da favela; de outro, uma possibilidade de pegar consideração dentro do grupo, ou seja, ser respeitado pelos bandidos mais velhos. “Se não matasse Chinelo Virado ficaria mal com Miúdo [...] todos já haviam matado, só ele estava em falta. Teria moral de sujeito ruim. Matar, matar, matar...” (LINS, 2002, p. 185).

A necessidade de sobrevivência, vista sob a ótica do crime, torna-se um hábito, um círculo vicioso entre os bandidos, que se mostram dispostos a matar por qualquer coisa. Assim, a violência funciona como procedimento estruturador do discurso ao refletir a cultura da favela alimentada pela criminalidade e pela disposição dos agentes do crime em sobreviver da prática ilícita do roubo e do assalto.

Ao iniciarmos o romance, encontramos os primeiros bichos-soltos que irrompem na cena narrativa. O primeiro que se destaca é Inferninho. Esse bandido surge no primeiro capítulo o qual se denomina A História de Inferninho e que figurativiza o final da década de 60. Seu desejo é delineado em duas direções, tornar-se o bandido mais perigoso e temido da favela e conseguir transformar seu estado de pobreza em riqueza, arrebatando a boa que significava para ele obter uma grande quantidade de dinheiro em roubo ou assalto.

O segundo e terceiro capítulos denominados A História de Pardalzinho e A História de Zé Miúdo, representam, respectivamente, as décadas de 70 e 80 e reproduzem as mesmas coordenadas com relação à inserção dos jovens no mundo do crime e da violência. Pardalzinho, considerado um bom malandro, adorado pelo pessoal do conjunto, por tentar evitar crimes, brigas e poupar sempre os bandidos menores da morte, sonhava em comprar uma propriedade onde pudesse viver com uma mulher e entre gente bonita, distante da negritude bandida, sem dentes que proliferava na favela.

Um pouco diferente é Zé Miúdo, melhor amigo de Pardalzinho que com uma sede incontável pelo crime e pelo poder, torna-se, já na adolescência, o bandido mais temido, cruel, violento e poderoso da Cidade de Deus. O fato de Miúdo estuprar uma moça da comunidade na frente do namorado conhecido como Zé Bonito, desencadeia uma guerra na favela que extermina vários jovens e dá início a uma geração de crianças no comando do tráfico.

Apesar da maneira banal como cada um dos bandidos acaba morrendo, assassinado com um tiro efetuado por um ex-parceiro ou por qualquer outro que tenha cruzado seu caminho em algum momento, a narrativa desenvolve uma volta ao passado das personagens, utilizando-se para isso de *flashbacks* sucessivos. Técnica utilizada no cinema, funciona no texto como forma de dramatizar a situação de cada personagem no sentido de mostrar a pobreza, o descaso social, a desestrutura familiar e a marginalidade a que sempre estiveram submetidos.

Conclusão

Como podemos verificar, o romance *Cidade de Deus*, de Paulo Lins constrói seu sentido a partir da organização da narrativa em itinerários individuais observados pela divisão da narrativa em três Histórias que figurativizam, por sua vez, as décadas de 60, 70 e 80. Esses itinerários cor-

respondem a trajetórias de três jovens que, imersos no tecido cultural da pobreza, da violência e da droga, desde a infância, buscam através da criminalidade, o dinheiro, o poder e o respeito, conforme as regras ditadas pelo tráfico.

Para investigar como ocorre tal busca, analisamos a partir dos processos semiodiscursivos a oposição que se estabelece, no texto, entre o sujeito otário (trabalhador) e o sujeito bicho-solto (bandido) delineando suas principais características e diferenças. Essas diferenças se estabelecem em primeiro lugar pela negação do bicho-solto ao trabalho, tido para esse como sinônimo de escravidão, de submissão a um patrão e a um salário baixo, diferentemente do que acredita o otário. Assim, constatamos que a negação ao trabalho por parte do bicho-solto o faz aproximar-se da contravenção numa relação que, em termos semióticos, é traduzida como sendo o trabalho disforizante e a contravenção euforizante, marcando e estabelecendo a oposição semântica no nível fundamental do percurso gerativo de sentido.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BERTRAND, Denis. *Caminhos de semiótica literária*. Bauru EDUSC, 2003.
DURIGAN, Jesus Antonio. João Antônio e a ciranda da malandragem. In: SCHWARZ, Roberto. (Org.). *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983. p. 216.
LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
ZALUAR, Alba. *A máquina e a revolta: as organizações populares e o significado da pobreza*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 2000.