

## A PERSPECTIVA DO NARRADOR EM CIDADE DE DEUS

Lívia Lemos Duarte<sup>1</sup> (UFRJ)

**RESUMO:** Destaca-se como chave para o romance “Cidade de Deus”, de Paulo Lins, a figura do narrador, cujo ponto de vista interno ao mundo do crime é responsável por conceder dinamismo à narrativa. A proposta do trabalho, portanto, é a análise da configuração do narrador e da composição narrativa de “Cidade de Deus”, tendo em vista a forma pela qual o discurso narrativo captura fragmentos da realidade brasileira e contribui para uma reflexão crítica da estrutura social.

**PALAVRAS-CHAVE:** Cidade de Deus; narrador; estrutura narrativa.

Em uma das entrevistas, em que menciona o romance *Cidade de Deus*, Roberto Schwarz é incisivo sobre a estrutura da narrativa, que traz em si uma “mistura muito moderna e esteticamente desconfortável dos registros: a montagem meio crua do sensacionalismo jornalístico, caderneta de campo do antropólogo, terminologia técnica dos marginais, grossura policial, efusão lírica, filme de ação da Metro etc” (SCHWARZ, 2004). Para Schwarz, essa mistura, esse *mix narrativo poderoso*, se revela também a partir da escolha pelo ponto de vista do narrador, que, por ser interno ao universo dos bandidos, sem estar apegado a ele, acaba por reduzir a distância entre narrador e mundo narrado. *Cidade de Deus* é visto como um romance que explora fronteiras discursivas e, assim, se fortalece e se traduz numa linguagem vigorosa. Percebemos que o narrador não economiza esforços em apresentar quadros da favela como um filme de ação, com fatos acontecendo simultaneamente. Tal atitude dinamiza a narrativa e faz com que a série de episódios apresentados não se perca em qualquer tipo de placidez ou inércia.

Assim, após quase ter sido enganado por um parceiro num assalto, o personagem Cabeleira lava sua honra, mata o seu traidor e decide ficar escondido por algumas horas. Em meio a uma cena de perseguição ao inimigo, a quadrilha de Zé Pequeno se compara a componentes de um longa metragem de combate:

Pequeno ia à frente da quadrilha silenciosa. Os mais velhos eram Cabelo Calmo e Madrugadão (...). O restante da quadrilha não passava dos quinze anos, alguns com doze (...), outros em torno de dez e nove anos. Eram participantes de um filme. Eles eram os americanos e os inimigos, alemães. Iam tentar matar Mané Galinha (LINS, 1997, pp. 416 e 417).

Sem distinção entre mocinhos e bandidos, quando se comparam os policiais e os bichos-soltos, estes últimos sonham com seus ídolos de cinema e desenho animado. Assim é, quando bandidos *entocados* assistem a um filme de ação na televisão enquanto esperam o movimento de policiais diminuir para então poderem voltar à *atividade*, ou seja, às suas práticas criminosas.

---

<sup>1</sup> Universidade Federal do Rio de Janeiro. Departamento de Ciência da Literatura. Email: llduarte@hotmail.com

A única opção do bandido era fugir de The River Sun City. Desceu as escadas, os filhos o acompanharam. Saíram pelos fundos. Texas Kid não hesitou em segui-los. Ao montar em seu cavalo, uma chuva caiu de repente e um raio derrubou um poste. - Puta merda! Logo agora que ia ficar quente a porra da luz acaba! - Exclamou Cabeleira ao desligar o televisor (LINS, 1997, p. 92).

Ao longo da narrativa, somos apresentados a uma efusão lexical rica e criativa. A escolha representada pelo nome dos personagens - Chinelo Virado, Marimbondo, Manguinha, Cabelo Calmo etc - não só aponta para uma certa afetividade ou uma espécie própria de humor brasileiro ao escolher apelidos, como também indica a redução do indivíduo ao estado de coisa, já que seu nome próprio é representado por denominações muitas vezes depreciativas.

A propósito do uso das gírias, observa-se uma tentativa de fechar o entendimento vocabular a indivíduos específicos de um grupo, no caso, os que compartilham vivências dentro do universo da criminalidade. O tom e a frequência das gírias são abusados e incisivos. Assim, enquanto a malandragem não conversa e sim *desenrola uma idéia* ou então *manda uma letra*, os bichos-soltos cheiram *brizola* (cocaína) como loucos *entocados* (refugiados) em algum esconderijo da Cidade de Deus, fugindo de algum *sacode* (repreensão) que poderiam levar dos *samangos* (policiais).

Tão complexo quanto convidativo, o uso das gírias não só restringe o entendimento como também chama o leitor para participar de um universo lingüístico peculiar, aproximando esse leitor da realidade de *Cidade de Deus* e das vivências próprias ao espaço físico do romance, uma vez que são os seus moradores os usuários destas gírias.

Notamos que o *mix narrativo* a que fizemos referência é a própria estrutura do romance. Devido a essa composição, ao mesmo tempo em que a narrativa ficaria enfraquecida por assemelhar-se tantas vezes a um típico romance de aventura, ela se fortalece por causa do tipo de discurso empregado pelo narrador.

Narrador ambíguo, que ao mesmo tempo em que cede aos valores da cultura de massa, distancia-se deles, ao tecer considerações, por exemplo, sobre personagens, o que revela que a consciência crítica destes está impregnada de valores enlatados. Nesse sentido, em um dos episódios de abertura do romance, os personagens Busca-Pé e Barbantinho recordam sua infância e assistem ao tempo passar, ainda sem se dar conta das suas condições de vida.

Era infeliz e não sabia. Resignava-se em seu silêncio como fato do rico ir para Miami tirar onda, enquanto o pobre vai pra vala, pra cadeia, pra puta que o pariu (...) Tentou se lembrar das alegrias pueris que morreram, uma a uma, a cada topada que dera na realidade, em cada dia de fome que ficara para trás (LINS, 1997, p.12).

Em casos como o episódio referido, o discurso do narrador muitas vezes possui o papel de revelar o discernimento de alguns personagens, embora estes mesmos não o tenham. Ao longo do romance, muitas vezes, o discurso do narrador se confunde com o dos personagens. O salto que o narrador realiza entre sua própria fala e a dos personagens promove um deslocamento criativo que enriquece ambos enunciados. Isso, por um lado, traz à tona a vivacidade da linguagem popular e, por outro lado, não torna a fala do

narrador passível de demonstrar preconceito ou de estabelecer juízo de valor sobre o que é narrado ou ainda de evidenciar certa convivência com o universo do crime:

Cabeleira, calado, pensava na possibilidade de terem dado queixa dos assaltados que fizera. Sentia remorso por ter botado o bicho pra pegar no próprio conjunto. Salgueirinho sempre falava que bronca era pra ser feita na área dos outros. Mas na moral, na moral, não tinha jeito, seria impossível escotar uma parada boa para depois achacar, sabendo que a franguinha do seu irmão estava na área. O tempo era curto. “Devem fazer o retrato falado”, pensava (LINS, 1997, p.55).

Pensando sobre a relação entre narrador e feição social, tomamos por base o ensaio de Adorno (2003), *Posição do narrador no romance contemporâneo*, onde lemos o conceito de narrador como uma figura mediadora por excelência que, por meio do encurtamento da distância estética, é capaz de retirar o leitor de um estado meramente contemplativo perante uma narrativa.

Adorno aponta para a reificação das relações entre os indivíduos como elemento que influencia o discurso narrativo contemporâneo. Nesse sentido, valeria remontar à formação da cultura urbana e capitalista como possível responsável pela fragmentação do sujeito, que, através da perda da experiência e da memória, transforma-se em um indivíduo isolado socialmente.

No romance contemporâneo, não haveria mais espaço para o narrador épico que, distanciado do seu objeto, é capaz de testemunhar suas vivências. Além disso, “basta perceber o quanto é impossível, para alguém que tenha participado da guerra, narrar essa experiência como antes uma pessoa costumava contar suas histórias” (ADORNO, 2003, p. 56). Escreveu ainda Adorno:

O que se desintegrou foi a identidade da experiência, a vida articulada em si mesma, que só a postura do narrador permite (...) Pois contar algo significa ter algo especial a dizer, e justamente isso é impedido pelo mundo administrado, pela standardização e pela mesmice. (ADORNO, 2003, p.56)

Dessa maneira, seria recebida com ceticismo a narrativa que se apresentasse como se o narrador fosse alguém que viesse de longe, trazendo suas experiências partilháveis, pois, à medida em que a interação social se fecha mais densamente, a alienação dos homens em relação a si mesmo torna-se cada vez mais institucionalizada.

Em *Cidade de Deus*, o narrador não se mantém distante da matéria narrada e, em muitas vezes, assimila as marcas de oralidade dos personagens por meio do discurso indireto livre, ou seja, o discurso do narrador recria o aspecto oral da fala marginalizada dos personagens, promovendo um constante jogo de se colocar fora e dentro desses:

O negócio era matar antes de morrer. Pegou seus dois revólveres, que estavam tomando calor no motor da geladeira para dar um banho de querosene. (...) “Bandido sem revólver é como puta sem cama”. Lembrou-se dessa lição cavernosa e simples que sua alma, ainda menina, aprendera com a sua mãe quando ela estava sem quarto na zona e o pai sem um revólver para assaltar (LINS, 1997, p.133)

Vimos que, com ritmo variável, a mobilidade do narrador se estende ao longo da prosa. “Na moral, na moral, na vida tudo é questão de linguagem” (LINS, 1997, p.278), afirma o narrador numa determinada passagem do romance. Seguindo essa linha de pensamento, o discurso narrativo seria também caracterizado pelo uso de gírias próprias de um universo marginalizado, o que acaba por explorar o significado de palavras atribuindo-lhes outras definições.

Como exemplo, destacamos a palavra *balão*, que de “artefato de papel fino, colado de maneira que ganhe formas variadas (...), que sobe por força do ar quente (...) através de buchas amarradas a uma ou mais boca de arame (...)” (LINS, 1997, p.278) ganha, no ambiente da Cidade de Deus fictícia, um outro matiz semântico:

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 birosca, aproveitando para encher a cara além do habitual (...). A bebida é a bucha que o vai fazendo encher, encher, encher, subir, subir, subir, e depois descer, descer, descer, completamente apagado. É nessa hora que chegam os meninos para retirar-lhe os pertences e o resto do dinheiro. Essa atividade tão disputada, não só por crianças delinquentes, mas também pelo pessoal do Beco, é denominada balão apagado (LINS, 1997, p.278).

Supõe-se que o uso do termo *balão* como gíria expressa o emprego de contrastes entre um resultado real e um outro esperado para o contexto. Concedendo à palavra um sentido contrário ao que ela denota normalmente, o narrador promove uma dissonância responsável por caracterizar o seu discurso como irônico e versátil.

Nessa acepção, a versatilidade a que nos referimos promove a união entre os discursos do narrador e personagem. Assim, no episódio em que Barbantinho, Buscapé e seus amigos faziam um piquenique nos arredores do Conjunto, num clima de ingenuidade e fantasia infantis, a voz do narrador se confunde com a desses personagens, o que deixa no ar uma quase falta de hierarquia entre ambos:

Tudo o que eu falar tu fala guei. Carro guei, casa guei, rua guei, jaca guei. Se fizer um buraco e cavar, cavar, cavar, cavar, vai sair lá na China. Quando eu crescer, eu vou ser médico. Eu já vou ser polícia, porque se neguinho tirar farinha comigo eu prendo logo. Meu amigo tem um cachorro ensinado igual ao Rin Tin Tin. Dona Vera era a professora mais bonita da escola, um dia eu sonhei que ela era minha namorada (LINS, 1997, p.278).

O narrador de *Cidade de Deus* apresenta uma cena ora fazendo parte dela e misturando-se à ação, ora tecendo alguma reflexão sobre algum episódio. Assim, após a morte de Cabeleira, a sequência de ações recebe uma pausa para uma reflexão narrativa:

E o que é o 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? (...) Mas pode realmente haver paz plena para

quem o viver fora sempre remexe-se no poço da miséria? (LINS, 1997, p.278).

Por meio de uma aproximação entre os universos da narração e da ação, supõe-se que o narrador de *Cidade de Deus* quebre a tranquilidade do leitor. Afinal, “a permanente ameaça da catástrofe não permite mais a observação imparcial, e nem mesmo a imitação estética dessa situação” (ADORNO, 2003, p.61). Ao promover um choque no leitor, talvez este seja despertado para o que está sendo narrado, tendo diante de si um discurso fictício, que se pretende ser uma forma de resistência à perda da memória e como uma chamada de atenção sobre a matéria social. No episódio da morte de Cabeleira, a reflexão sobre a definição para paz é seguida da constatação por parte do narrador sobre a falta de esperança para a própria instauração de paz:

Mas pode alguém enxergar o belo com olhos obtusos pela falta de quase tudo que o humano carece? Talvez nunca tenha buscado nada, nem nunca pensara em buscar, tinha só que viver aquela vida que viveu sem nenhum motivo que o levasse a uma atitude parnasiana naquele universo escrito por linhas tão marginais (LINS, 1997, p.278).

No coração do problema abordado por *Cidade de Deus*, está a temática da exclusão social traduzida pelo discurso narrativo. E sem propor soluções para a questão da exclusão, o narrador de *Cidade de Deus* constata o problema e o traduz de maneira melancólica:

Apenas olhares carcomidos pela fome, em frente aos barracos, num desespero absoluto e que por ser absoluto é calado. (...) Os abismos têm várias faces e encantam, atraem para o seu seio como as histórias em quadrinhos (...). São as pessoas que esse desespero absoluto que a polícia procura, espanca com seus cacetes possíveis e sua razão impossível (LINS, 1997, p.314).

Essa forma de escrita evidencia um narrador que observa o universo de *Cidade de Deus*, examinando-o e, sem transformá-lo em matéria pitoresca, reproduz “a pressão do perigo e da necessidade a que os personagens estão submetidos. Daí uma espécie de realidade irreconhecível, uma objetividade absurda, decorrência do acossamento que deixa o juízo moral no chão (SCHWARZ, 1999, p.167).

A vitalidade expressa na carga das ações de *Cidade de Deus* faz com que sintamos a temática proposta pelo romance: “o assunto aqui é o crime, eu vim aqui por isso” (LINS, 1997, p.22). Recebido dessa maneira, o leitor é convidado a participar de uma sucessão de episódios que sintonizam a narrativa com a força trágica das histórias cruéis que a compõem, e que fazem alusão a um aspecto da vida popular marcado pela diferença e pela violência.

Para enfrentar o horror do sofrimento, “a importância deliberada e insolente da nota lírica” (SCHWARZ, 1999, p.169) - por vezes triste e desesperada - é ilustrada na intenção narrativa de não deixar de pronunciar o doloroso e o indizível. Nesse sentido, “a palavra nasce no pensamento, desprende-se dos lábios adquirindo alma nos ouvidos, e às vezes essa magia sonora não salta à boca porque é engolida à seco (...) Falha a fala, fala a bala” (LINS, 1997, p.23).

Diante desse contexto, um dos papéis do narrador seria o de apresentar a grande quantidade de episódios transcorridos sem estar preso às descrições detalhadas de outros ambientes, o que confere à narração um ritmo veloz, mostrando que há bastante atividade mesmo no espaço fechado da Cidade de Deus. Assim, enquanto um marido traído se vinga da esposa, bichos-soltos planejam um assalto a um motel e crianças brincam inocentemente nas ruas.

Observamos que a Cidade de Deus do romance não se constrói distanciada de uma perspectiva histórica e, assim, se remete a uma parte da cidade do Rio de Janeiro, que é parte do Brasil, que, por sua vez, faz parte do mundo contemporâneo formado e deformado pelos avanços do capitalismo. Deformações que ocasionaram uma sociedade pós-catástrofe, sem auto-superação, uma sociedade mutilada pelo mito da urbanização acelerada, cujos ideais são pré-estabelecidos pela cultura de massa. É essa a marcha que o romance reinventa ao trazer para o plano fictício policiais que lêem *Texas Kid volta para matar* e perseguem bandidos como os heróis da televisão Bonanza, Buffalo Bill e Zorro: “pena que aquela ação não fosse a cavalo como nos filmes, e se estivessem armados fariam uma emboscada bonita atrás de uma árvore para liquidar inimigos” (LINS, 1997, p.66).

Como o narrador de *Cidade de Deus* não é um dos personagens do romance, poderíamos dizer que essa união entre do narrador e do personagem, além de resultar em realismo nada exótico, promove uma relação estreita entre narrador e matéria social apresentada por este. Situada no espaço limitado da Cidade de Deus, a ação recebe vigor, o que nos faz notar que o narrador não deixa espaço para o leitor ficar perdido por entre divagações contemplativas. Seu dinamismo não o restringe à brutalidade da ação ou à melancolia que ela poderia provocar. Nesse sentido, caracterizamos o narrador do romance como um típico malandro, oscilante entre os planos de uma espécie de moral, capaz de julgar atitudes criminosas como negativas, sem se deixar prender no papel de juiz, uma vez que também transita pela atmosfera dos bichos-soltos com intimidade.

O contraponto é o impacto do ritmo que a narrativa adquire após cada descrição de um crime. Tal como num caleidoscópio em constante movimento, as ações são compostas sucessivamente e a ausência de tempo para alguma descrição prolongada da cena é escondida por outro ato que ultrapassa prontamente a sequência narrativa anterior. Essa característica poderia aproximar *Cidade de Deus* de qualquer outro romance que, com cenas tensas, pretende envolver o leitor num ritmo frenético e violento por si só, sem que haja atenção ao seu conteúdo.

No entanto, o ponto resultante dessa dinâmica se expressa pela produção de um lirismo frio e triste. Emotivo muitas vezes, colocando-o talvez nas fronteiras do pieguismo, mas sem deixar que a ultrapasse. Com isso, observamos que o narrador de *Cidade de Deus* não parece ser conivente com a existência de uma vítima ou de um agressor sem que haja a figura de um salvador personificado que pudesse manter a segurança da comunidade.

A composição descontínua de *Cidade de Deus* evidencia, portanto, que a própria elaboração do texto é fundamental para o romance atingir o seu efeito. Com isso, sua prosa não só mantém relações com aspectos da realidade extraficcional, como também se afirma esteticamente, uma vez que produz efetivamente uma lógica interna e sua própria realidade.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor. *Notas de literatura 1*. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2003.

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

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

\_\_\_\_\_. Um crítico na periferia do capitalismo. *Revista Pesquisa Fapesp*. São Paulo, 2004. Disponível em: <[http://www.universia.com.br/html/materia/materia\\_dggi.html](http://www.universia.com.br/html/materia/materia_dggi.html)>. Acesso em 17 ago. 2005.