

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS**

NATHIELLE RODRIGUES NOGUEIRA

**Tensões em *Cidade de Deus*: discurso indireto livre como um articulador
narrativo**

**Porto Alegre
2019**

NATHIELLE RODRIGUES NOGUEIRA

**Tensões em *Cidade de Deus*: discurso indireto livre como um articulador
narrativo**

Trabalho de conclusão de curso apresentado à
Universidade Federal do Rio Grande do Sul como
requisito parcial para a obtenção de grau de Licenciatura
em Letras (Língua Portuguesa e Literaturas de Língua
Portuguesa)

Orientador: Prof. Dr. Carlos Augusto Bonifácio Leite

Porto Alegre

2019

AGRADECIMENTOS

Ao escolher a licenciatura em Letras, sabia que encontraria muitos desafios, os quais envolvem desde a questão relativa ao ser professora até a que diz respeito à elevada carga-horária desse curso, afinal ser uma aluna-trabalhadora é ter que saber lidar, em muitos momentos, com a frustração de não poder sempre estar tão academicamente envolvida quanto gostaria. No entanto, nem só asfalto encontrei ao longo desse percurso. Pelo contrário, várias foram as flores que atravessaram esse caminho.

Agradeço à minha mãe, à minha avó, às minhas tias e às minhas primas, por serem exemplo, por serem ombro amigo, por serem sinônimo de amor e união, por serem um porto-seguro. Somos uma família majoritariamente de mulheres, e com elas aprendi que ser mulher nesse mundão tem muito a ver com força e resistência. Sobretudo à minha mãe, por, diante de todos os desafios que a vida nos colocou, nunca ter desistido, por ter lutado, por ter sido uma fortaleza.

Ao meu avô, pelo afeto e por me buscar diariamente na escola com balinhas escondidas nos bolsos, pois sabia que elas me deixariam com um pequeno sorriso no rosto. Ao meu pai, por ter sempre dito que era um orgulho ter uma filha professora e por ter apoiado essa decisão. Aos meus tios, por terem me tratado sempre como uma filha, me dando o afeto necessário.

À minha amiga Rahuany, por ter estado comigo nos momentos mais intensos deste último ano, por ter me mostrado que “ninguém solta a mão de ninguém” é algo real e que tem muito sentido quando o levamos a sério e colocamos pitadas de afeto. À minha amiga Laura, por sempre estar comigo, seja pra um domingo de sol na Redenção, seja para ouvir os dramas de uma geminiana indecisa. À minha amiga Larissa, com quem posso contar e em quem posso confiar de olhos fechados há cerca de 20 anos.

Aos meus alunos, com quem muito aprendi ao longo desses últimos anos. Foi realmente uma sorte ter cruzado com tanta gente legal, plural, inspiradora.

Ao Programa de Português para Estrangeiros, por ter me acolhido e por ter me dado a oportunidade de “professorar” para alunos de tantos lugares desse mundo, o que me permitiu crescer como profissional e como pessoa.

Às professoras Gabriela Bulla e Lia Schulz, por serem professoras-amigas, por serem uma inspiração em um espaço que muitas vezes pode ser ingrato com nós mulheres.

Aos meus colegas do Grupo de Estudos da Canção, pelos incansáveis debates, pelas trocas, pelas reuniões sempre tão cheias de questões interessantes.

Ao meu orientador, Guto, por ter tido paciência comigo ao longo desse percurso, por ter me dado a força necessária para que pudesse encerrar esse ciclo, mas acima de tudo por me mostrar que isso tudo não é sobre respostas e sim sobre lançar perguntas.

À UFRGS, por ter me ensinado tanto. Espero que muitos ainda possam vivenciá-la exatamente do jeito que ela deve ser: pública, gratuita e de qualidade.

*Apesar de você
Amanhã há de ser
Outro dia
Inda pago pra ver
O jardim florescer
Qual você não queria*

(Chico Buarque)

RESUMO

Cidade de Deus (2002) é uma obra cujo processo narrativo merece especial atenção. Por ter sido morador do bairro carioca Cidade de Deus, não raro, aponta-se que Paulo Lins, autor do romance, traria um olhar interno do ambiente narrado. No entanto, em muitas entrevistas, Lins nega que sua obra seja o que se chama de “literatura periférica”, afirmando que a teria escrito pensando no público acadêmico, colocando-se, portanto, como um olhar externo. Nesse sentido, esse trabalho busca não só repensar sobre o lugar que *Cidade de Deus* ocupa em nossa literatura, mas também entender como se dá a articulação desses dois olhares na obra, que se concretizam por meio do uso do discurso direto e do discurso indireto, sendo o primeiro o que representa a fala das personagens e o segundo o que encarna a linguagem lírica utilizada pelo narrador. Esse distanciamento entre discursos resulta na necessidade de que, em certos momentos, essa distância seja dissipada, o que ocorre pelo uso do discurso indireto livre, que faz com que enxerguemos o que é narrado pelos olhos do narrador e das personagens concomitantemente, resultando em tensões narrativas mais articuladas. De posse desses apontamentos, esse trabalho visa entender a construção narrativa de *Cidade de Deus*, apontando o uso do discurso indireto livre como uma solução conciliatória para que dois olhares possam coexistir nessa narrativa.

Palavras-chave: Cidade de Deus; Discurso Indireto Livre; Literatura Periférica

ABSTRACT

Cidade de Deus (*City of God*, 2002) is a work whose narrative process deserves special attention from the critics. Paulo Lins, the author who lived in the City of God district, is identified as the bearer of an internal point of view over the environment depicted in the book. However, in many interviews Lins denies the allegation that his work is actually “periferic literature”, sustaining, on the other hand, that he wrote the book aiming the academic public, thus situating himself as an outsider. As such this present monography seeks not only to redefine the place that the book *City of God* occupies in Brazilian literature, but also it tries to enlighten how these two points of view are intertwined within the book by means of the use of the direct speech which depicts the language of the characters in one hand, and in the other hand the use of the indirect speech which embodies the lyric language of the narrator. The distance between these two forms of discourse implies that the gap must be shortened, and that occurs whenever the free indirect speech is displayed in the book. Therefore the reader can see things from the point of view of the narrator and from the point of view of the characters at the same time, what yields more hinged narrative tensions. Taking that into account, this monography studies the narrative construction of *City of God*, stressing the use of the free indirect speech as a conciliatory solution for both point of views expressed in the book.

Keywords: *City of God*; Free indirect speech; Periferic literature.

SUMÁRIO

| | |
|--|----|
| 1. UMA LITERATURA PERIFÉRICA? | 10 |
| 2. A FORMA E A LINGUAGEM EM CIDADE DE DEUS..... | 15 |
| 3. DISCURSO INDIRETO LIVRE: UM ARTICULADOR DE TENSÕES NARRATIVAS..... | 19 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS..... | 25 |
| REFERÊNCIAS | 27 |
| ANEXOS | 29 |
| ANEXO I - Entrevista com Paulo Lins realizada pela revista Caros Amigos (Edição 74), em maio de 2003..... | 29 |

1. UMA LITERATURA PERIFÉRICA?

Cidade de Deus (2002) (CDD) é uma obra permeada por polêmicas que envolvem desde discussões acerca do uso das pesquisas etnográficas feitas por Paulo Lins junto de sua, naquele momento, orientadora, até processos movidos pelos então moradores do bairro carioca homônimo. Esses e outros motivos evidenciam o fato de que essa é uma obra cujo contexto social de que emerge é um elemento importante para a constituição da narrativa. Com base nisso, antes de tratar do ponto de chegada, o texto, entendo ser importante também dar luz ao ponto de partida da obra: o contexto que a antecede.

Paulo Lins foi bastante saudado ao lançar CDD, seu primeiro romance, que, segundo entrevistas concedidas pelo próprio autor, levou quase dez anos para ser finalizado. O romance surge em um contexto em que narrativas que têm como fim retratar a periferia quase não ganham destaque, sobretudo quando o autor é um sujeito oriundo da periferia. O que ocorre é que CDD dá luz a uma favela específica, ao contar detalhes que vão desde a sua formação, nos anos 60, quando é narrada ao leitor a “História de Inferninho”, até a consolidação da violência nesse local, nos anos 80, quando o tráfico de drogas passa a dominar o bairro, o que é retratado através do capítulo “A História de Zé Miúdo”. Mais tarde, com o filme homônimo ao livro, de Fernando Meirelles (2002), não só o Brasil, mas o mundo volta seus olhos para a favela carioca. Dessa maneira, ambas as obras passam a contar com os olhares da crítica especializada. No entanto, esse capítulo visa dar à luz uma questão bastante específica no que se refere ao romance: há uma divergência no que diz respeito ao pertencimento de Paulo Lins em relação à literatura periférica.

Faz-se relevante o fato de que o autor é um ex-morador do bairro Cidade de Deus, situado no Rio de Janeiro, o que pode dar a sensação de que há uma proximidade entre o que é narrado e quem escreve a narrativa. Ainda nesse sentido, Roberto Schwarz, em um célebre ensaio — que não só abre a primeira edição do livro, mas também coloca o romance em lugar de destaque em meio à crítica literária nacional —, aponta que a narrativa oferece um “ponto de vista interno e diferente” (1999, p. 163). É importante salientar que esse apontamento é feito por alguém externo, um sujeito não periférico, ou seja, heterônimo, o qual entende Paulo Lins como alguém interno, que pertence àquele

local. CDD é visto, então, quase como um “abre-alas” para que também possam passar mais pessoas oriundas da periferia, que também teriam a oportunidade de escrever (e lançar) narrativas com seu ponto de vista interno sem que sua origem social seja um entrave para que isso ocorra. Soma-se a isso outra questão bastante importante: Paulo Lins é um autor negro e periférico, interseccionalidade que precisa ser levada em conta em um contexto que, não raro, exclui pessoas negras e periféricas.

Pode-se dizer que os sujeitos periféricos sempre tiveram lugar em nossa literatura, como já foi destacado por Roberto Schwarz em seu livro *Os pobres na Literatura Brasileira* (1983), através do qual lança um panorama dos personagens pobres que compõem a literatura brasileira. É importante depreender uma importante diferença: os sujeitos periféricos até então tinham espaço como personagens, não como autores. Por isso, CDD é um livro, de certo modo aclamado, que foi visto, portanto, como um rompimento com a tradição vigente: os críticos entendiam que agora, finalmente, um sujeito periférico narrava a periferia, ou seja, agora se abria a possibilidade de que mais narrativas periféricas pudessem emergir. Paulo Lins publica sua primeira obra já por uma grande editora: Companhia das Letras. O ponto de partida do autor gera a sensação de que produções como a sua chegariam para mexer com a lógica do mercado, não raro pautado por produções que pertencem a uma tradição de homens brancos e oriundos das classes mais altas de nossa sociedade. Portanto, retratar uma “neofavela”, publicar essa produção por uma grande editora e ter críticos literários importantes prestando atenção nesse movimento dão a certeza de que CDD é uma obra cuja importância é inegável.

No entanto, apesar de saudado por um dos maiores críticos literários do país como alguém que estaria estruturando um olhar interno da periferia em seu processo narrativo, Lins tenta se afastar da matéria narrada, o que gera uma ambivalência a que julgo necessário dar certa ênfase. Com base nisso, é importante chamar atenção, portanto, para o fato de que CDD não é criado por pura necessidade de dar luz ao que viveu; ao contrário, Lins sempre procura deixar evidente em suas entrevistas que a matéria narrada é fruto de pesquisa, não necessariamente de experiência vivida. O autor trabalhou por nove anos com Alba Zaluar, de quem foi orientando de pesquisa, que versava, por um viés antropológico, sobre “crime e criminalidade no Rio de Janeiro”. Esse trabalho, inclusive, colheu, por meio de pesquisa etnográfica, relatos dos moradores de Cidade de

Deus. Zaluar, ao ler a primeira edição do romance¹, aponta-o como um “romance etnográfico”. Mais tarde, no entanto, a orientadora chama a atenção para o fato de Lins não ter preservado a intimidade das pessoas que teria entrevistado, trazendo fortemente a discussão acerca das fronteiras éticas envolvidas nessa problemática. Tal fato é levado ao limite quando o autor é processado por moradores do bairro carioca, que alegavam que suas histórias estavam sendo usadas sem suas respectivas autorizações.

Não se pode mais pensar, a partir disso, que CDD trata-se pura e simplesmente de um romance cuja voz narrativa é a de um sujeito periférico que traz para dentro da ficção parte do que viveu. Nesse sentido, afastar-se discursivamente daquilo que narra é uma forma de se colocar, não como alguém que faz parte daquele universo, mas como alguém distante do que é retratado na narrativa. Se em um primeiro momento tínhamos um romance fruto de pesquisa, em um segundo temos “apenas” ficção. Para isso, Lins reafirma o seu distanciamento inúmeras vezes, seja apontando que sua inspiração parte do romance de 30 brasileiro, mencionando especificamente *Fogo Morto*, de José Lins do Rego, seja afirmando que sujeitos ali retratados não estão em seu horizonte como leitores, mas sim o público universitário. Tal afirmação é feita pelo autor na entrevista que concede ao grupo editorial Pambazuka News:

Um tempinho depois, o João Moreira Salles foi em casa para gravar minha participação no documentário *Notícias de uma guerra particular*, e ele olhou para mim e disse: “Cara, você vai ser conhecido no mundo inteiro por causa desse livro”. Eu dei risada. “Esse cara usou droga pesada”, eu pensava, Roberto Schwarz crítico literário já tinha me falado, mas **eu pensei só no mundo acadêmico**. (LINS, 2014, n.p., grifos meus)

Evidentemente não tenho pretensão de apontar Paulo Lins como uma espécie de desertor que nunca deveria ter abandonado a periferia. Na verdade, entendo que estar distante da matéria narrada pode, inclusive, justificar o fato de o autor necessitar incluir

¹ Paulo Lins lançou duas edições do romance: a primeira (1997) gerou ao autor diversos processos, que o acusavam de utilizar os nomes reais dos moradores do bairro, o que resultou em uma “2ª edição revista pelo autor”, que, além de ter seu número de páginas bastante reduzido, muda completamente o nome das personagens. Nesta última edição, cabe destacar, há uma nota explicativa: “Os personagens e situações desta obra são reais apenas no universo da ficção; não se referem a pessoas e fatos concretos e sobre eles não emitem opinião” (LINS, 2002, p.6). Escolho a segunda edição por dois motivos principais: é a edição tida como definitiva pelo autor, bem como pelo fato de que ela é a versão que reflete, em sua forma, as questões externas ao romance.

uma revisora de linguagem² para assegurar verossimilhança à fala das personagens. Posto isso, o que está em questão é o fato de termos, por um lado, um dos grandes nomes da crítica literária brasileira indicando uma voz interna ao mesmo tempo que, por outro lado, o autor coloca-se como alguém externo ao que é narrado. Essa ambivalência não é apenas dado bibliográfico, ela, na verdade, aparecerá na forma do romance, que será analisada no próximo capítulo.

Se nos últimos anos passamos a falar mais sistematicamente sobre “literatura marginal”, isso se deve ao fato de que essas produções passaram a circular em maior quantidade em nosso sistema literário. Com base nisso, cabe que comecemos a pensar na constituição do sujeito periférico justamente para entendermos onde CDD se encaixa na história da literatura brasileira, a qual, não raro, exclui narrativas de autores negros e periféricos. Aqui faço um pequeno deslocamento: ao invés de “marginal,” adoto o termo “periférico”, o qual, assim como o primeiro, é dotado de concepções plurais de sentido, que perpassam desde questões de classe até questões raciais e de gênero, como já apontado por Tiarajú Pablo D’Andrea (2013) em sua tese de doutorado. Em suas elucubrações, D’Andrea discorre sobre a ambivalência que o termo carrega: essa palavra foi mudando de sentido ao longo dos anos, sendo, em um primeiro momento, indicadora de certo estigma, mas, com o passar dos anos, foi ganhando sentido indicativo de potencialidade. Além disso, segundo o autor, a produção cultural realizada pelos moradores dos bairros periféricos foi algo que contribuiu significativamente para que os sujeitos desses bairros pudessem se reconhecer por meio do orgulho, abandonando, portanto, o estigma.

D’Andrea (2013) entende ser importante pensar nos elementos que constituem o sujeito periférico. Em primeiro lugar, ele assim se constitui quando toma posse de sua condição periférica, que tem a ver não só com ser periférico em si, ou seja, viver a condição de periférico sem, no entanto, perceber tal realidade, mas ser periférico para si, o que significa perceber a sua condição e, por meio de uma vivência social e compartilhada, passar a ver-se e identificar-se através da subjetividade periférica. Além disso, para o autor, o sujeito periférico assim se constitui ao ter orgulho de pertencer a essa condição, entendendo, por sua vez, a potência criativa dessa população. O último elemento apontado por D’Andrea como constituinte de um sujeito periférico tem a ver

² Ao final do livro, em seus agradecimentos, Paulo Lins agradece Virgínia de Oliveira Silva pela pesquisa de linguagem e revisão.

com agir politicamente a partir dessa condição, o que significa dizer que tal indivíduo abandona a passividade e passa a fazer uso de ações políticas por meio dessa condição, o que lhe daria a possibilidade de agir politicamente a partir disso.

Levando em consideração os apontamentos feitos por D'Andrea, não entendo Paulo Lins como um sujeito periférico, mas como um indivíduo que abandona essa condição, percebendo-se não mais como alguém cuja experiência social perpassa a subjetividade periférica. Ferréz (2005), importante pensador do que se entende por "literatura marginal", aponta que "literatura marginal é aquela feita por marginais mesmo, até por cara que já roubou, aqueles que derivam de partes da sociedade que não têm espaço" (p.132). Se literatura marginal é feita por marginais, não seria, conseqüentemente, a literatura periférica feita por periféricos?

Gayatri Spivak (2010), em seu ensaio *Pode o subalterno falar?*, questiona aquilo que a teorização pós-cultural entende por identidades subalternas. A autora aponta que, frequentemente, o subalterno, ou nesse caso o periférico, é constituído como objeto de conhecimento por parte de intelectuais que não têm a intenção de oferecer um espaço para que esse sujeito possa falar e ser escutado, mas, em verdade, meramente falam pelo mesmo. A autora ainda aponta que a tarefa desse intelectual é justamente oportunizar que esse sujeito possa falar e, conseqüentemente, ser ouvido. Por conseguinte, teoricamente, não se poderia falar pelo subalterno, o que deveria acontecer é justamente trabalhar contra a condição de subalternidade.

Dessa maneira, a aproximação que aqui se faz necessária é a de que, se Lins não se constitui como um sujeito periférico, pode-se então questionar se, no fundo, o autor não fala pelo sujeito periférico. Isso se evidencia tanto pelas elucubrações dos autores até aqui utilizados como ponto de partida quanto pelo fato de muitos moradores do bairro Cidade de Deus terem questionado, via processo judicial, a representação que o livro trazia dos mesmos. Somado a isso, Lins foi, durante muito tempo, o único autor dito (por alguns) periférico a conseguir publicar em uma grande editora, evidenciando o quanto o mercado seguiu fechado para os sujeitos que provinham da periferia, ou seja, os mesmos seguiram sem oportunidade de falar.

Por esse prisma, faz-se interessante mencionar o documentário *Cidade de Deus - 10 anos depois* (2013), que, por meio de depoimentos dos atores que atuaram no filme

Cidade de Deus (2002)³, revela a brutal realidade que cerca esses indivíduos: suas falas revelam o desamparo e a falta de oportunidades que seguiram atravessando seus caminhos mesmo após atuarem em um filme de extraordinária bilheteria e repercussão nacional e internacional. Isso ilumina o fato de que a condição de subalternidade persistiu para esses sujeitos, indicando, mais uma vez, que esses sujeitos raramente ganham voz e, quando ganham, não são ouvidos.

Com isso, pode-se apontar que há uma ambivalência em relação a qual ponto de vista está sendo expresso na obra. Por meio dessa chave de leitura, abordo um aspecto bastante relevante nesse romance: o olhar interno se justifica quando passamos a analisar o discurso direto, enquanto o olhar externo aparece de forma mais nítida no discurso indireto. De posse dessas hipóteses, o próximo capítulo visa pensar como, esteticamente, se formaliza tal ambivalência na forma narrativa de CDD. Portanto, a formalização estética se dá a partir de uma tensão que é de ordem externa à obra, e o intuito desse trabalho é discriminar como essas tensões se apresentam no romance.

2. A FORMA E A LINGUAGEM EM CIDADE DE DEUS

Cidade de Deus (2002) (CDD) é um romance cuja forma e linguagem merecem especial atenção justamente por refletirem a questão discursiva que envolve a discussão acerca de pertencer ou não ao que se chama de literatura periférica. Se no capítulo anterior discutiu-se se Paulo Lins se considera como um ponto de vista interno ou externo à periferia, agora pode-se apontar que dentro da obra há os dois pontos de vista sendo representados. A narrativa apresenta, portanto, pelo menos dois níveis de linguagem: o do narrador e o das personagens. A linguagem encarnada pelo narrador é lírica, qualificada por uma “inesperada insistência na poesia” (SCHWARZ, 1999, p. 169), enquanto a fala das personagens é, na verdade, marcada por extrema coloquialidade, o que distancia esses dois agentes discursivos.

³ A maior parte dos atores que atuaram no filme em questão morava na própria Cidade de Deus. Fernando Meirelles, em parceria com outros profissionais da área, instituiu uma escola de atores no bairro em questão, o que possibilitou que alguns moradores pudessem atuar no longa-metragem.

Ao me referir ao narrador, é necessário marcar o fato de que levo em consideração a importante distinção entre autor e narrador. Nesse sentido, cabe lembrar que Paulo Lins demonstra ter grande consciência de seu fazer literário, apontando, inclusive, em inúmeras entrevistas a influência das obras do romance brasileiro de 30, bem como dos romances do autor Honoré de Balzac. Como exemplo disso temos o fato de que, em mais de uma entrevista, o autor confessa ter usado *Fogo Morto*, de José Lins do Rego, como ponto de partida para a sua obra, o que influencia até mesmo na escolha de configurar a obra de modo tripartido: “José Lins do Rego tem o *Fogo morto*, esse livro é de uma poesia... É tripartido, eu fiz tripartido, são três histórias, eu copiei esse livro, roubei.”⁴.

Chamar atenção para isso é também iluminar o fato de que o narrador que aqui vamos analisar é uma criação linguística de um autor que, ao escrever a obra, parte de um processo criativo que é precedido por uma leitura atenta de outras obras literárias, ou seja, há certo estudo que antecede a escrita da narrativa, a qual, vale destacar, levou quase dez anos para ser finalizada.

Há ainda outro fato que cabe destacar: a narrativa começa com uma narração em primeira pessoa, de alguém que, de certo modo, até parece assumir um olhar interno daquela realidade narrada, mas isso é rapidamente dissipado, e passamos então a contar com o uso de narração em terceira pessoa, que traz um olhar que parece não fazer parte daquele mundo.

(...) Mas o assunto aqui é o crime, **eu** vim aqui por isso.
Poesia, minha tia, ilumine as certezas dos homens e os tons de minhas palavras. É que **arrisco** a prosa mesmo com balas atravessando os fonemas. É o verbo, aquele que é maior que o seu tamanho, que diz, faz e acontece. Aqui ele cambaleia baleado. (LINS, 2002, p. 20-21, grifos meus)

Gancho (2002) faz uma pertinente observação ao apontar que “o narrador é o intermediário entre o instante da fala do personagem e o leitor, de modo que a linguagem do discurso indireto é a do narrador” (p.36). Nesse caso, o uso de discurso indireto traz

⁴Lins dá esse relato à revista *Caros Amigos*, em uma entrevista bastante emblemática. Pelo fato de as páginas que continham tal entrevista terem saído do ar, opto por colocá-la em anexo (ANEXO I).

para dentro da obra uma poesia que é elaborada por um ponto de vista marcadamente externo ao universo de CDD, em outros termos, funciona como uma recusa, por parte do narrador, da violência exacerbada que nos é contada através do romance em questão, fazendo, por sua vez, com que seu lirismo se sobreponha ao discurso dos personagens.

A partir disso, pode-se depreender que há uma necessidade em afastar também o narrador da matéria narrada. Isto é, se o narrador se distancia do narrado por sua perspectiva, não causa espanto que recursos literários reforcem na forma essa distância. A insistência na poesia apontada por Schwarz (1999) aparece logo nas primeiras páginas, quando o narrador conta ao leitor sobre a formação da favela em questão.

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. Os novos moradores levaram lixo, latas, cães vira-latas, exus e pombas giras 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 (...). **Transportaram também o amor para dignificar a morte e fazer calar as horas mudas.** (LINS, 2002, pp.16-17, grifos meus)

Se por um lado esse narrador parece apropriar-se da matéria narrada, por outro, é no mínimo curioso que não use o mesmo tipo de linguagem daquele sobre quem narra. Dizendo sem meios termos, o que se confirma nas entrevistas do autor, não há orientação de que a perspectiva que organiza CDD pertença ao mundo tratado pelo romance. Exemplo dessa distância são os fragmentos abaixo, que mostram o quão destoante é a linguagem de discurso indireto (a do narrador) da linguagem de discurso direto (a dos personagens).

— Porra! Tu é cabeça-dura **mermo**, hein? Não tá vendo que tem **duas bronca** grande aí cumpádi? Não **ta** vendo que deve ter saído hoje no jornal a parada da Gabinal? Nem parece que sabe **das coisa**. **Os homi** fica nervoso por causo do jornal, cumpádi! E quer prender um de qualquer jeito. É melhor arriscar, não!

— Tu ta com medo de eu caguetar, se eu dançar. Pode deixar, rapá, não vou caguetar, não! (LINS, 2002, p.169, grifos meus)

Nesse trecho, tem-se a fala das personagens, a qual, por meio de discurso direto, traz aspectos mais informais, como o apagamento de plural em algumas expressões e a

redução da forma verbal “estar” para “ta”. Em oposição a isso, na sequência dessa cena, temos o narrador, de maneira onisciente, descrevendo a maneira como a personagem Inferninho desiste de se esconder da polícia após um assalto.

Inferninho atravessou a rua, ainda pensou em seguir direto pela Via Onze, mas preferiu descer pela Gabinal, entrar nos Apês, passar no Barro vermelho. Um vento brando e frio **arrepiava-lhe** o corpo, a paz das ruas lhe causou temor, gostava de agitação, porque tudo que está muito calmo de repente se agita. (LINS, 2002, p.169, grifos meus)

Não só o uso de ênclise e dos termos “brando” e “temor” indicam uma mudança na linguagem, mas todo o tom assumido pelo narrador, que passa a contar o leitor a mesma cena de maneira evidentemente mais lírica. A partir disso, é pertinente apontar que o uso de discurso direto “equivale a afirmar que o personagem fala diretamente, sem a interferência do narrador, que se limita a introduzi-la” (GANCHO, 2002, p.33). No caso de CDD, Paulo Lins, como já apontado no capítulo anterior, pede uma revisão de linguagem a uma pesquisadora, o que ajudaria a garantir certa verossimilhança à fala das personagens. Esse fato também aponta para a possibilidade de considerarmos que, quando ocorre a efetivação do olhar interno na forma e na linguagem do romance, isso se dá por meio de pesquisa – o que também explicaria o cuidado de Paulo Lins em não ultrapassar o limite rumo a uma suposta perspectiva interna, que poderia significar desrespeito aos códigos daquele mundo, via “proceder”. Esse “proceder” diz respeito a um certo código de conduta da periferia, o qual, na verdade, envolve uma série de condutas desses sujeitos periféricos, que, por sua vez, optam “pelo certo” ou “pelo errado”; os julgamentos dos sujeitos periféricos pode resultar em sanções ou mesmo a morte, ao mesmo tempo em que são protegidos por esse código em disputa com outros sujeitos mais poderosos. Por isso, dizer-se periférico sem sê-lo pode ser uma afronta a esse código, que parece familiar a Paulo Lins.

Dar espaço à fala direta das personagens é, portanto, dar verossimilhança ao romance (e dar coerência à pesquisa), possibilitando a efetivação desse dito olhar interno, que o tempo todo entra em conflito com o externo.

Pereira (2007), em sua dissertação de mestrado, que se dedica a abordar a forma como Paulo Lins constrói a ficcionalidade no interior de seu romance, traz um apontamento bastante relevante:

O narrador de *Cidade de Deus* apresenta, nos diálogos das personagens, situações de fala da linguagem regional ou local da cidade do Rio de Janeiro e, mais restritamente, a **linguagem da favela**, que tem termos próprios para designar determinados crimes (por exemplo, o balão apagado) e funções na “carreira” do tráfico (por exemplo, avião, olheiro, vapor, soldado, gerente). Uma **linguagem quase dialetal**. (PEREIRA, 2007, p. 126, grifos meus)

Nesse sentido, fazer uso de uma linguagem dialetal é, em outras palavras, inserir dentro da narrativa o que Volóchinov (2017, p. 249) chama de “discurso alheio”, o qual é definido como “o discurso dentro do discurso”, que “mantém sua independência construtiva e semântica”. Isso quer dizer que temos um olhar externo que permite a ocorrência de certa polifonia, que faz uso de uma linguagem autônoma à linguagem do narrador quando ocorre a efetivação das falas das personagens, ou seja, do olhar interno. A linguagem apresentada pelo narrador e pelas personagens é bastante destoante, o que, de certo modo, confirma a ideia de que o que está em questão é a articulação do olhar interno e do olhar externo. Apesar de o discurso direto e o indireto aparecerem de maneira relativamente equilibrada ao longo da narrativa, o distanciamento entre o narrador e as personagens por ele caracterizadas no texto é evidente. No entanto, há momentos em que a forma e a linguagem apontam para uma relativização dessa tensão, assunto esse que será tratado no próximo capítulo.

3. DISCURSO INDIRETO LIVRE: UM ARTICULADOR DE TENSÕES NARRATIVAS

Se, ao analisarmos o uso do discurso direto em oposição ao indireto, vemos uma tensão gerada pela ocorrência de ambos, ao mesmo tempo podemos apontar o discurso indireto livre como uma possibilidade de que as duas leituras, a ideia de visão interna e de visão externa, transitem na obra sem grandes tensões, já que ele, na verdade, realiza certo equilíbrio entre os dois pontos de vista, relativizando a tensão narrativa. Esse

discurso caracteriza-se justamente por mesclar a fala das personagens e do narrador em uma só.

Franco Moretti (2003), em seu emblemático ensaio “O século sério”, ao analisar de pinturas holandesas do século XVII ao romance europeu do século XIX, aponta que o discurso indireto livre ocorre em momentos críticos da narrativa, sendo, por sua vez, capaz de aproximar a subjetividade das personagens ao discurso do narrador. Nesse mesmo sentido, James Wood (2017) aponta o discurso indireto livre como uma possibilidade de flexibilidade narrativa, pois, a partir dele, a prosa pode se afastar do romancista na mesma medida em que passa a assumir as qualidades das personagens, que então, também, “possuiriam” as palavras. O autor aponta algumas ambivalências em relação a esse estilo:

Graças ao estilo indireto livre, vemos coisas através dos olhos e da linguagem do personagem, mas também através dos olhos e da linguagem do autor. Habitamos, simultaneamente, a onisciência e a parcialidade. Abre-se uma lacuna entre autor e personagem, e a ponte entre eles — que é o próprio estilo indireto livre — fecha essa lacuna, ao mesmo tempo que chama atenção para a distância. (WOOD, 2017, p. 25)

A partir disso, CDD pode ser entendido como um romance através do qual notamos a distância entre narrador e personagens justamente pelo fato de que, em vários momentos ao longo da narrativa, há uma dissipação da mesma, o que ajuda a chamar atenção para o uso desses discursos. Isso quer dizer que o uso do discurso indireto livre dentro desse romance promove uma maior proximidade entre narrador e suas personagens na mesma medida em que chama atenção para o distanciamento.

Para entendermos melhor como isso ocorre, faz-se pertinente que observemos textualmente os aspectos apontados. A fim de que possamos cotejar os processos narrativos, transcrevo aqui trechos de uma mesma cena, na qual é narrado ao leitor um momento posterior ao conflito entre a polícia e os moradores de Cidade de Deus. Olhemos primeiro para o diálogo entre Inferninho e Inho, que se escondem da personagem Cabeça de Nós Todo, um policial conhecido por matar bandidos.

— Vou dar um chego lá na Lúcia Maracanã pra descolar **umas coberta pra tu tirar um baiano** aqui mesmo mesmo, **morou, meu cumpádi?** — disse Inho.

- **Podes crer!** Aproveita e **dá uma banda** lá na Tê e panha um baseado pra mim... Aí, pega um maço de Continental sem filtro lá no Bonfim e, **se tiver limpo**, pega meu oitão em cima da caixa-d'água, **valeu?**
- Valeu.
- Tá com dinheiro aí?
- Tô.
- **Vai na fé.** (LINS, 2002, p.58, grifos meus)

Como já anteriormente destacado, as falas das personagens são sempre marcadas pelo uso de gírias, pelo uso de expressões consideradas dialetais, pelo apagamento de plural, entre outros aspectos. Em oposição a isso, temos a voz do narrador:

Inferninho balançou os galhos da árvore para que a água acumulada caísse de uma só vez. Com um pedaço de pau, fez uma pequena vala desviar a água do lugar onde iria esticar a esteira. (...) Uma mistura de felicidade e dor **rasgava-lhe** o peito. (LINS, 2002, p.58, grifos meus)

A seqüência da cena é contada através dos olhos e das palavras do narrador, o qual, aos poucos, passa a fundir-se com as personagens, quase como se quebrassem a hierarquia de quem narra, apresentando, por conseguinte, os fatos sem que a perspectiva daqueles que são narrados desapareça.

No dia seguinte ia ver Berenice e logicamente saber a sua decisão sobre o seu pedido de namoro. Amaria aquela **preta gostosa** de todas as formas. Ela parecia ser um **gado resposta**. Precisava de uma mulher para fazer sua comida, lavar-lhe a roupa e entregar-se aos seus braços na hora que ele bem entendesse. (...) Pensou no alcaguete novamente. A cena do seu último suspiro veio à mente como uma navalhada nos olhos. (LINS, 2002, p.59, grifos meus)

Esse trecho exemplifica a fusão entre as duas visões, a externa e a interna, já que, por meio do uso do discurso indireto livre, o narrador cruza a fronteira que o separava do ponto de vista interno, valorizando a fala das personagens em sua própria fala. Há o uso de ênclise e a inserção de metáfora ao mesmo tempo em que há expressões características das personagens (grifadas em negrito). Moretti (2003, p. 27) entende que o estilo indireto livre “pode realçar a superioridade do narrador sobre a personagem com um trecho didático ou exprimir a sua tendência à igualdade por meio do indireto livre”. Em CDD, o que ocorre, na maior parte do tempo, é justamente o segundo caso: o leitor

não tem mais a certeza de quem possui a palavra, pois esse discurso possibilita a partilha de mais de um olhar. Isso reafirma o apontamento de Wood (2017, p.38) de que “de um lado, o autor quer ter sua palavra, quer ser dono de um estilo pessoal; de outro, a narrativa se volta para os personagens e para a maneira deles de falar”⁵. Nesse sentido, faz-se pertinente observar o que diz Pereira (2007) acerca do uso de discurso indireto livre em CDD:

O uso do discurso indireto livre favorece a instabilidade de pontos de vista na narração. Assim, o leitor percebe que não há soluções para as questões temáticas da narrativa, mas apenas uma variedade de interpretações que não estão organizadas numa relação hierárquica. O leitor, acostumado com um ponto de vista dominante, perde-se no emaranhado de opiniões divergentes. Todavia, é assim que ele entra em contato com a visão dos marginais, desacreditados e desesperançados frente às soluções que a sociedade lhes apresenta, mesclando ficção e realidade. (PEREIRA, 2007, p.127)

Não entendo o uso do discurso indireto livre como uma instabilidade, mas como uma solução encontrada pelo autor para articular seu narrador, que é pensado, como anteriormente já citado, tendo em vista o público universitário, com o universo narrado, que é resultado também dos anos de pesquisa na comunidade periférica. Por outro lado, concordo com o fato de que há uma organização narrativa a partir de uma relação hierárquica. Por conseguinte, talvez o que tenhamos é o uso desse recurso como uma solução de conciliação que parte não do olhar interno, mas de um sujeito heterônimo ao universo narrado, o que reforça a tese de que não é a voz do sujeito subalterno que ganha espaço dentro dessa narrativa. Vejamos o trecho abaixo:

A noite de lua cheia atravessa o início da madrugada na Estrada dos Bandeirantes com os demais bichos-soltos abaixados no carro. Inferninho olhava para todos os retrovisores do mundo. A eloquência do silêncio que se espalhava para além do rosnar do motor do carro o fez pedir a Carlinho Pretinho para **dar um confere nos ferros**, não gostava de silêncio nessas horas. Fez questão de repetir para Inho que sua função era de ficar do lado de fora **ligado** nos movimentos. (LINS, 2002, grifos meus)

⁵ Faz-se importante mencionar que há certa confusão, certamente uma imprecisão de tradução, entre os conceitos de narrador e autor. Tomo, portanto, o que é chamado de “autor” por narrador.

No que diz respeito à narração, o que parece é que, em momentos muito específicos, quem propõe essa articulação de tensão narrativa é próprio o narrador, que mescla sua linguagem com a das personagens, deixando opaco ao leitor quem possui a palavra, mas nunca perde, de fato, o controle do ato narrativo, já que insere apenas alguns elementos da fala daqueles que narra em seu discurso. Isso não quer dizer que a aproximação entre narrador e personagens através do uso do discurso indireto livre, como antes já apontada, esteja incorreta, tampouco vai ao encontro da ideia de que promova uma instabilidade narrativa. Na verdade, isso aponta que essa aproximação também pode ser relativizada, o que faz com que retomemos a assertiva de Moretti (2003) de que o estilo indireto livre, por vezes, pode acabar também realçando certa superioridade do narrador em relação à personagem. Entretanto, isso aponta para um discurso que, na verdade, é o mais estável dentro da narrativa, pois, mesmo que com algumas ressalvas, promove uma relação com certo tom conciliatório

Ao entender que a conciliação parte do olhar externo, faz-se importante apontar que isso vai de encontro ao que obras deste mesmo período estariam propondo, como é o caso do álbum *Sobrevivendo no Inferno* (1997), do grupo musical Racionais Mc's, pois, como aponta Leite (2018, p. 159, grifos meus) “o grupo convida à ação, **dos seus**, a princípio, ao que se refrata, inauditamente, à ação dos outros, empaticamente combativos à opressão que denunciam”. Nesse sentido, no caso desse grupo musical, o que ocorre é justamente o olhar interno falando com “os seus”. Desse modo, há, em um mesmo espaço temporal, obras que ecoam vozes periféricas e falam com os periféricos ao mesmo tempo em que temos o fenômeno ocorrido em CDD: o olhar marcadamente externo que propõe, com uma articulação narrativa, a dissipação de uma tensão sem, no entanto, apagá-la por completo.

Moretti (2003, p. 29) faz um importante apontamento: o discurso indireto livre funciona quase como uma voz neutra, pois “subordina a expressão individual ao tom abstrato e suprapessoal do narrador”, o que possibilita que essa terceira voz seja, na verdade, uma espécie de “contrato social firmado” já que faz com que o leitor não identifique prontamente qual voz está imergindo. No caso de *Cidade de Deus*, o que ocorre é que, nos momentos em que ocorre esse fenômeno, há a peculiaridades das personagens mediadas por um narrador que não as anula. Vejamos o trecho abaixo:

Caminharam Lá em Cima por toda parte dando tiros para o alto, mandando fechar biroschas. Miúdo, como sempre, dava tapas no rosto de quem **não ia com a cara**, avisava que era o dono do pedaço, qualquer um que botasse boca ali iria cair fedendo. (2002, p. 194, grifos meus)

Há, no trecho em questão, o uso de duas palavras que se referem a um mesmo significante. De um lado, um uso, de certo modo, mais elevado em oposição a um menos elevado (ou mais informal), articulando os dois pontos de vista expressos em CDD, o que confirma a assertiva Moretti (2003, p. 26) diz que “o estilo indireto livre é um ponto de encontro entre discurso direto e indireto, entre personagem e narrador”. Nesse viés, James Wood acerta ao apontar que o romancista, quando faz uso do estilo indireto livre, articula, na verdade, pelo menos três linguagens:

Há a linguagem, o estilo, os instrumentos de percepção etc. do autor; há a suposta linguagem, o suposto estilo, os supostos instrumentos de percepção etc. do personagem; e há o que chamaríamos de linguagem do mundo de linguagem do mundo — a linguagem que a ficção herda antes de convertê-la em estilo literário (...). (WOOD, 2017, p. 42)

A partir disso, novamente aproximando autor de narrador, entendo que em CDD ocorre, quando há uso do discurso livre, o atenuamento das tensões geradas pelo conflito entre dois olhares bastante destoantes. Isso quer dizer que, a partir de uma construção narrativa que faz uso do discurso indireto livre, temos, na verdade, uma solução de conciliação, evidentemente não proposta pelos sujeitos subalternos, mas por um sujeito cujo olhar é marcadamente externo. É, portanto, quando ocorre a articulação dessas linguagens, estilos e instrumentos de percepção que as tensões se dissipam na narrativa. Essa dissipação, por sua vez, permite que as lacunas entre olhar interno e olhar externo se fechem, mas sem apagá-las por completo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Cidade de Deus (CDD), indubitavelmente, é um romance cujo processo narrativo é bastante peculiar, o que merece especial atenção. Colocar em tensão o fato de tratar-se ou não de uma literatura periférica não só ajuda que iluminemos questões que circundam a escrita da obra, como também que analisemos com maior atenção os processos discursivos que nela estão inseridos. Desse modo, a ambivalência entre olhar interno e olhar externo serve para que entendamos que CDD não é pura e simplesmente uma narrativa feita por um autor que quer narrar o que viveu e presenciou enquanto ex-morador da favela, tampouco pode ser reduzida a um resultado de pesquisa antropológica, é ainda menos somente o olhar de um acadêmico. Esse romance, ao mesmo tempo que coloca várias visões em tensão, colocando o discurso direto em oposição ao discurso indireto, as articula por meio do uso do discurso indireto livre.

Esse discurso serve não só para uma articulação entre os olhares que estão em tensão, mas também para propor uma conciliação entre os sujeitos envolvidos nessa narrativa: aqueles que são externos a ela, a quem Paulo Lins, segundo sua própria entrevista, dirige-se, além daqueles que são internos a ela, as personagens narradas no romance. Nesse prisma, o que destaca-se é que a conciliação parte do sujeito heterônimo ao que é narrado, o qual, mesmo que dê, em sua fala, lugar à fala das personagens, não perde totalmente o controle da narração. Isso quer dizer que, de certo modo, a certeza de quem detém a voz narrativa pode até fugir do controle do leitor, mas nunca podemos perder de vista que, em muitos momentos, para usar os termos de Spivak (2010), o narrador segue falando **pelos** sujeitos subalternos que ali são representados, pois não entrega totalmente a eles a narração.

Em síntese, iluminar os detalhes acerca dos discursos utilizados no processo narrativo de CDD serve para que apontemos que a tensão entre olhares externo e interno existe ao longo da narrativa em maior ou menor grau, de maneira mais ou menos articulada, mas que nunca se dissipa totalmente. Nesse sentido, esse trabalho vai ao encontro da assertiva de Wood (2017), a qual aponta que o discurso indireto livre fecha

a lacuna que existe entre narrador e personagens ao mesmo tempo que chama atenção para a distância que existe entre os mesmos. Evidentemente relativizo o quanto essa lacuna realmente se fecha, mas, sem dúvidas, entendo que promove uma articulação para que a distância se dissipe parcialmente. A relação hierárquica entre olhar externo e interno, portanto, não se apaga totalmente, mas é nos momentos em que ela está em menor evidência que nossa atenção também se volta para os momentos de maior distanciamento, ambivalência essa que percorre toda a narrativa.

Haja vista que podemos perceber, nitidamente, o atenuamento do uso do discurso indireto livre do começo para o fim do livro – no segundo ano de pesquisa, tentei mapear esse recurso ao longo de todo o livro –, lanço alguns questionamentos em cima dos quais ainda quero trabalhar: quais as implicações disso para os termos deste trabalho? Trata-se de um afastamento crescente entre narrador e matéria narrada? Trata-se da impossibilidade de estabelecimento de um “contrato social firmado”, encaminhado pela forma? São questões para pesquisas futuras, sobretudo porque formas reconhecidamente periféricas do mesmo período, como *Sobrevivendo no inferno* (1997) e *Capão pecado* (2000), estão apontado para a impossibilidade de conciliação entre o centro e a periferia, entre integrados e marginais.

REFERÊNCIAS

D'ANDREA, Tiarajú Pablo. **A formação dos sujeitos periféricos: cultura e política na periferia de São Paulo**. Orientadora: Vera da Silva Telles. 2013. Tese (Doutorado em Sociologia) - Programa de Pós-graduação em sociologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8132/tde-18062013-095304/en.php>. Acesso em: 02 dez. 2019

FERRÉZ. **Literatura marginal: talentos da escrita periférica**. São Paulo: Agir, 2005.

GANCHO, Cândida Vilares. **Como analisar narrativas**. São Paulo: Editora Ática, 2002.

LEITE, Carlos Augusto Bonifácio. Dos tropicais aos Racionais: premeditando o brete. *In*: LEITE, Carlos Augusto Bonifácio; DAVINO, Leonardo; JOST, Miguel. (org.). **Poesia contemporânea: crítica e transdisciplinaridade**. Rio de Janeiro: Abralic, 2018. p. 158-170. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/downloads/e-books/e-book20.pdf>. Acesso em: 04 dez. 2019

LINS, Paulo. **Cidade de Deus**. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. A democracia no Brasil só é boa para a classe média branca - Entrevista com o escritor Paulo Lins. 2014. [Entrevista cedida a] Fórum. **Pambazuka News: voices for freedom and justice**. Disponível em: <https://www.pambazuka.org/pt/security-icts/democracia-no-brasil-s%C3%B3-%C3%A9-boa-para-classe-m%C3%A9dia-branca-entrevista-com-o-escritor-paulo>. Acesso em: 21 out. 2019.

_____. Entrevista explosiva com Paulo Lins. 2003. [S./] [Entrevista cedida a] AMARAL, Marina *et. al.* **Caros Amigos**, 2003

MORETTI, Franco. O século sério. *In*: **Novos Estudos CEBRAP**, Tradução: Alípio Correa e Sandra Correa. n. 65, mar. 2003, p. 3-33.

PEREIRA, Graziela Bachião Martins Colombari. **A Construção narrativa em Cidade de Deus de Paulo Lins**. Orientador: Sidney Barbosa. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) - Programa de Pós-graduação de Estudos Literários, Universidade Estadual Paulista (UNESP), Araraquara, 2007. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/91572>. Acesso em: 02 dez. 2019

SCHWARZ, Roberto. **Os pobres da literatura brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. Cidade de Deus. *In*: **Seqüências brasileiras**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?**. Tradução: Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

VOLÓCHINOV, Valentin. **Marxismo e filosofia da Linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem**. Tradução, notas e glossário: Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. São Paulo: Editora 34, 2017.

WOOD, James. **Como funciona a ficção**. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: SESI-SP editora, 2017.

ANEXOS

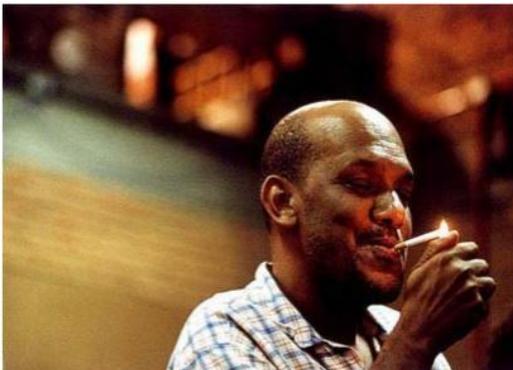
ANEXO I - Entrevista com Paulo Lins realizada pela revista Caros Amigos (Edição 74), em maio de 2003

Sem medo de ser

Ele se expõe com a convicção dos autênticos e é verdadeiro com a convicção dos corajosos. No morro ou no asfalto, é o mesmo sujeito, o mesmo negão, como gosta de se auto-definir. Nesta entrevista, faz afirmações chocantes, ao lado de colocações divertidas, e revela não só seu profundo senso ético e poético, como sua natural alegria de conviver. Paulo Lins parece levar a vida a sorrir.

Entrevistadores: Marina Amaral, Natália Viana, Andréa Dip, Flávia Castanheira, Ligia Morresi, Ferréz, Guto Lacaz, Mauro de Queiroz, Rafic Farah, Ronye Quintieri, Wagner Nabuco e Sérgio de Souza.

Fotos: Nino Andrés



TRECHO 1

Marina Amaral: Como foi o seu começo, como o menino Paulo Lins virou escritor?

Paulo Lins: Vamos lá, vou fazer uma regressão... Na verdade, escrever, pra mim, era uma necessidade. Ao contrário das outras crianças, quando eu fazia uma coisa errada minha mãe falava: "Ó, então não vai escrever!" Depois que passava um tempo, quando eu já não estava mais nervoso, ela mandava eu escrever. Comecei escrevendo poemas, depois letras de músicas, depois samba-enredo, ganhei dois sambas-enredo na Cidade de Deus, num bloco que tinha lá...

Andréa Dip: Isso, criança?

Paulo Lins: Não, isso eu já tinha 17 anos. Mas a gente ganhava o samba, e o meu parceiro é que cantava o samba, porque minha mãe não deixava eu ir pro ensaio, que era perigoso e tal. Nem vi o desfile nem fui aos ensaios, porque minha mãe não deixou. Mas da minha casa dava pra escutar o samba cantado. E foi assim, eu sempre escrevi, aí, depois, fui pra faculdade, aí veio o movimento de poesia independente, nos anos 80, e fomos fazendo poesia, vendendo de mão em mão, fazia camiseta com poesia, cartão... foi o boom da poesia dos anos 80. O Paulo Leminski teve uma grande importância na minha vida, fui pra Curitiba com ele, que me incentivou muito, no Rio eu vendia os livros dele, Catatau, Agora É que São Elas. Quando ele ia dar palestras no Rio e eu sempre ia às palestras, aí ele falava: "Poxa, aqui no Rio esses 154 negão careca ficam me dando dinheiro, vai pegar mal pra mim". Enfim, eu e a literatura é uma coisa que vem desde criança.

Marina Amaral: Você nasceu na Cidade de Deus?

Paulo Lins: Não, nasci no Estácio.

Marina Amaral: É um hábito, no morro, criança que na favela escreve?

Paulo Lins: Toda criança nasce artista, toda criança desenha, lembra? E depois vai perdendo essa coisa... Agora, leitura é meio difícil. A relação com a leitura tem que vir antes de o cara começar a ler. Antigamente tinha os famosos casos, histórias de assombração, os mais velhos se reuniam na porta de casa e contavam história um pro outro, e eu peguei um pouco disso. Hoje não tem mais, tem televisão o tempo todo, as pessoas não se reúnem mais, ou estão na biroscas bebendo. Eu adorava histórias de assombração. Dormia com medo, mas no outro dia estava lá de novo pra ouvir. E tinha também as fábulas, as histórias, mas isso se perdeu. Então fiquei ilhado, eu e algumas pessoas, porque só eu que lia, então isso dificulta um pouco a relação.

Ferréz: E a relação com seus amigos, você era um garoto tido como normal ou tinha diferenças até de rolê, não sair junto por causa da literatura?

Paulo Lins: Eu era meio otário! Sempre fui meio otário, não sei jogar bola, soltar pipa... O samba é que me salvou. Porque na favela tem a questão do respeito, o cara que bate uma bola é respeitado. Eu era otário, não sabia dançar! Aprendi a sambar depois, e aprendi a tocar instrumento de escola de samba. Toco todos os instrumentos de escola de samba, já desfilei em bateria, fiz letra de samba e aí eu peguei um conceito, com a rapaziada do conceito. Mas a escola, o estudo, a biblioteca foram me afastando um pouco, porque você não tinha referência pra levar uma idéia com o pessoal.

Marina Amaral: Mas quem lia na sua casa, seu pai, sua mãe?

Paulo Lins: Quem lia muito era minha tia Celestina, que lê até hoje. Ela falava pra gente ler, morou com a gente. Agora, também peguei uma escola boa. A expansão do ensino começou na

Revolução de 30, mas no morro, na favela não tinha escola até 1950, 60... Você tinha que descer, o pessoal do morro descia, e tinha uma relação difícil com o pessoal da classe média. Na minha escola, a Azevedo Sodré, tem uma foto dos alunos, da turma toda, e só tem eu de negão. É, porque vinha pouca gente do morro. Como a escola, quando teve a ditadura militar, deteriorou, aí nasceu o ensino privado. E o ensino privado, que era o contrário, era pra quem não passava na escola pública, ganhou força.

Wagner Nabuco: Falando de educação, como você acompanhou no Rio a questão dos CIEPs do Darcy Ribeiro?

Paulo Lins: A idéia do CIEP, de fazer uma escola onde a criança fica o dia todo, é interessante. Mas o CIEP é horroroso, me desculpe o Niemeyer, um projeto de cimento e ferro, cinza. E as salas não têm parede inteira! Dei aula no CIEP, foi meu pior momento como professor.

Marina Amaral: Você deu aula bastante tempo?

Paulo Lins: Dez anos. Português e literatura, da 5ª à 8ª, 2º grau, até a universidade. Universidade, dei aula aqui em São Paulo, em Mogi-Mirim.

Marina Amaral: Então você é formado em Letras?

Paulo Lins: Sou formado em Letras.

Guto Lacaz: E o Cidade de Deus, você procurou uma editora ou foi procurado?

Paulo Lins: Fui procurado. Na verdade, é o seguinte: eu militava na poesia, nunca tinha pensado em escrever um romance. Aí, conheci uma garota - hoje já é uma jovem senhora - que trabalhava com a Alba Zaluar, que desenvolvia um projeto chamado "Crime e Criminalidade nas Classes Populares". Então, tinha que entrevistar bandido, daí o pessoal: "Chama o Paulo Lins". Universitário que conhece bandido, né? Eu já estava afim da menina e entrei. Acabou que fiquei - e ela também - dez anos trabalhando com a Alba. Eu não pensava em escrever um romance, fui mais por amor à pesquisa. Para ajudar a Alba Zaluar a desenvolver um projeto de antropologia sobre a favela, porque eu tinha acesso ao pessoal da malandragem, eram todos meus amigos e da minha idade. E comecei a entrevistar e ela querendo que eu escrevesse antropologia, sociologia, isso eu não escrevo. Não sou sociólogo nem antropólogo. Eu disse: "Posso fazer um poema". E ela: "Ah, então faz um poema, escreve alguma coisa sobre a sua vida". Fiz um poema, demorei três meses para fazer, e ela mostrou ao Roberto Schwarz, aqui em São Paulo. Ele ligou pra mim, fiquei todo contente, "Pô, o Roberto ligou pra mim". Ele, um crítico, eu estava na faculdade, já tinha lido quase a obra toda dele, na faculdade você é obrigado a ler o Roberto. E ele perguntou: "Permite publicar o poema na revista do Cebrap?". Publicou o poema e deu o aval pra eu escrever um romance. Aí, minha vida complicou. Escrever um romance não é brincadeira, não.

Ferréz: Isso, você estava onde?

Paulo Lins: Eu estava na Cidade de Deus.

Ferréz: E o romance foi todo escrito lá?

Paulo Lins: Não. Escrevi em Cabo Frio, fui para uma casa maluca, estava desesperado porque não conseguia acabar o romance. Era uma casa na beira da praia, sem luz nem água, um barraquinho da Ione de Ribeiro Nascimento, ela emprestou a casa e fui eu e meu filho morar lá. No começo era maravilhoso, a onda do mar batendo, dormia com a marola, acordava, corria na praia, nadava. Depois de um mês, aquela solidão, aquele barulho do mar me irritava, não tinha mulher naquele negócio, não comi ninguém, não tinha nada. Deu seis meses, voltei pro Rio.

Guto Lacaz: O livro é mais autobiográfico?

Paulo Lins: Não, é imaginativo. Romance é que nem tijolo, é um atrás do outro. Eu falava: "Vou escrever tantas páginas por dia". Comecei com cinco. Aí, caiu pra três, depois ficou uma.

Sérgio de Souza: Levou quanto tempo?

Paulo Lins: No processo levei de seis a sete anos, mas fiquei dez anos envolvido com o livro. Eu parava, voltava, reescrevia várias vezes. Datilografia! Depois que fui ter computador. Eu sou velho!

Marina Amaral: Quantos anos você tem?

Paulo Lins: Eu tenho 44, calibre de revólver!

Ferréz: E o que você usou da pesquisa da Alba?

Paulo Lins: Na verdade, é o seguinte: se eu fosse contar a realidade como ela era, seria impublicável.

Sérgio de Souza: Se fosse no livro? E aqui, você pode contar?

Paulo Lins: Aqui eu posso contar. A realidade não cabe na literatura. Você não pode pegar a realidade e transformar em literatura, senão vira documento, vira reportagem. Se você contar a vida de cada personagem tal como ela é, no fim não vai. Então, tem coisas que estavam acontecendo na Cidade de Deus no momento em que eu estava vivendo ali, na década de 60, e eu fazia colagem, pegava o astral e inventava, tem muito mais criação do que narrar tal como é. Eu estava afim de fazer ficção. Já vinha da poesia, já estava envolvido com isso. Eu era poeta concreto, como todo mundo foi. Nos anos 80, todo mundo era concretista, a gente lia tudo do Augusto de Campos, Haroldo, Décio Pignatari, as traduções, as transcrições, vivia discutindo aquilo, aquela briga deles com o Affonso Romano Sant'Anna, com Ferreira Gullar, que foi a grande polêmica, em que o Roberto Schwarz se meteu também. Eu estava vivendo aquele momento, que era de uma efervescência cultural muito grande. Depois disso, não teve mais uma polêmica grande na literatura, uma "briga" de intelectuais. Isso é muito do Brasil, o intelectual do

Brasil é muito parado. Eu estava em Cuba agora, no prêmio Casa das Américas, daqui do Brasil fomos eu e o Moacyr Scliar para julgar os brasileiros. Tinha uns sessenta intelectuais da América do Sul, da América Central, da do Norte não. Tinha até uma americana, mas não estava representando o país, e você vê que os intelectuais latinos são muito ativos, têm uma participação política muito forte. E aqui no Brasil, o intelectual, a universidade, que é tão importante, ela fica meio de fora da discussão, do debate.

Guto Lacaz: Cidade de Deus estigmatizou a sua vida? Agora você vai ter de escrever só sobre esse assunto ou tem outros planos?

Paulo Lins: Vamos botar Machado de Assis, Guimarães Rosa, José Lins do Rego... Às vezes quero mudar, mas José Lins do Rego, por exemplo, vamos ver os romances dele, só com O Moleque Ricardo é que ele saiu do engenho; o Machado de Assis é Rio de Janeiro, aquela coisa da existência; o Guimarães Rosa é o sertão. Fiquei muito preocupado com isso, foram dez anos de pesquisa, escrever um livro só e jogar esses dez anos fora? Tem muita coisa para dizer ainda sobre esse universo.

Mauro de Queiroz: O Estácio tem uma mística: "Se alguém quer matar-me de amor, que me mate no Estácio". Você não escreveu nada sobre o Estácio?

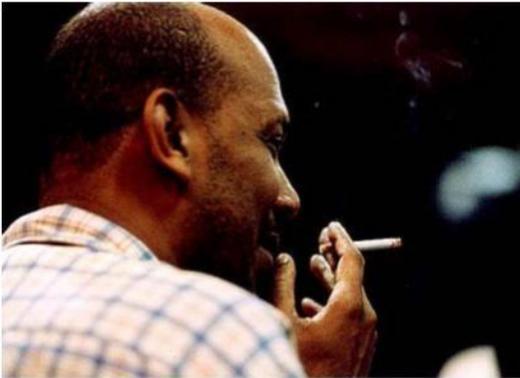
Paulo Lins: O livro que eu vou escrever agora passa pelo Estácio, mas o Estácio está perigoso. No Estácio, o bicho pega.

Mauro de Queiroz: Estou falando "daquele" Estácio.

Paulo Lins: Vou escrever sobre "aquele" Estácio, vou passar por lá porque tem a zona do baixo meretrício, que era interessante. No livro do Sérgio Cabral - o pai, Escolas de Samba no Brasil - , ele conta várias histórias que me interessaram, sobretudo que o Nelson Cavaquinho e o Cartola faziam show na zona.

Sérgio de Souza: No Mangue?

Paulo Lins: É, no Mangue, e também cantavam na rua Maia Lacerda. Eu morava na São Cláudio, passava com a minha mãe e via aqueles caboclos tocando no bar, ela mudava de rua porque dizia que eram todos bandidos, marginais, eu olhava aqueles caras tocando e bebendo e tinham mesmo um aspecto meio marginal, tocando violão de manhã, virando a noite, depois vim saber que esses bandidos eram Cartola, Nelson Cavaquinho, essa rapaziada, e pensei: "Vou escrever sobre isso". Porque isso foi quando eu estava com 4 anos, eram os anos 60, época do golpe de 64.



TRECHO 2

Flávia Castanheira: Mesmo com o sucesso, a polícia te pára, te dá dura?

Paulo Lins: Uma vez estávamos eu, o Marcelo Yuca e o Macarrão do Planet Hemp (também, com essa "quadrilha"...). Quando o policial viu o Marcelo Yuca, a gente vinha do estúdio, o carro cheio de instrumentos, os caras ficaram uma hora com a gente. Um deles já tinha sido pego fumando maconha por aquele mesmo policial, que perguntou: "Você fuma?" Ele disse: "Fumo" "O quê?" "Cigarro e maconha." Perguntou pra mim: "Você fuma?" Eu não, não fumo maconha, e o Marcelo Yuca também não. Também, só negão, né? Uma outra vez, eu estava saindo pra filmar "Cidade dos Homens" às cinco e meia da manhã. Moro em Santa Teresa, desci pelo Cosme Velho, ali pela casa do Roberto Marinho, e vai o motorista me pegar, o Mantra, que também é negão, o assistente é negão e eu, diretor, com a Kátia Lund, negão. O cara parou o carro e o documento estava vencido, o motorista falou: "O Paulo Lins está aqui, o cara do Cidade de Deus". E o policial: "O quê? Ele está aí? Sai do carro todo mundo!" Multou, revistou todo o carro. Numa outra, o policial perguntou: "Você é o Paulo Lins, né? Meu amigo, sai do carro e fica bonitinho".

Sérgio de Souza: Você está sujo com a polícia?

Paulo Lins: Não estou sujo, não. Eles pegam, dão uma geral, mas nunca me molestaram. Tem policial que me cumprimenta também. Tem um em Santa Teresa que passa no bonde, me vê e grita: "Paulo Lins!"

Natalia Viana: E a bandidagem?

Paulo Lins: Com a bandidagem é tranqüilo, sempre foi.

Ferréz: O Paulo se sai muito bem dessas situações. Uma vez, eu estava no Rio, no hotel, ele foi me buscar e sentou no sofá, tomando uma cervejinha, e um cara me falou: "Por favor, espera um pouco que estão chamando a polícia, tem um rapaz suspeito aqui no hotel". E eu: "Pô, é o Paulo Lins, cara, do Cidade de Deus".

Paulo Lins: Também, do jeito que eu estava, não posso reclamar. Não gosto de loja, não sou consumista, roupa geralmente as pessoas me dão, também não tenho problema de andar mal arrumado, tem dia que eu saio com remela no olho. E, naquela situação, eu estava pedindo, estava com uma samba-canção.

Marina Amaral: Você estava só com uma samba-canção?

Paulo Lins: Cueca samba-canção e pulôver.

Wagner Nabuco: Na infância, na adolescência, você percebia racismo na classe média em geral ou só da polícia?

Paulo Lins: Tem certos lugares em que até hoje eu vou e me sinto meio acuado. Aqui em São Paulo tem lugares em que eu vou que tem muitos seguranças nas ruas e ficam te olhando, pegam naquele cinturão assim. E no Rio, Ipanema, Leblon, Barra, quando vou em certos lugares, não me sinto dali, me sinto mal, até hoje tenho isso, quando criança ainda mais.

Sérgio de Souza: Você conhece a periferia daqui?

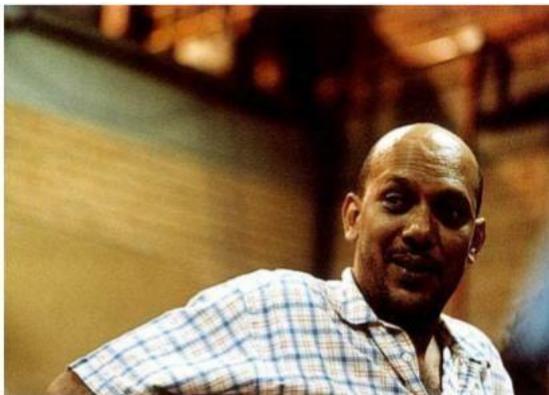
Paulo Lins: Conheço, o Ferréz me levou.

Sérgio de Souza: Qual seria a diferença entre o morro e a nossa periferia?

Paulo Lins: A periferia daqui parece a Baixada Fluminense, não tem morro, mas o clima é o mesmo, só que aqui é muito grande. Aqui tem mais nordestino e lá tem mais negro. O Brasil é a questão do mestiço, do índio e do negro, são trezentos anos de colonização, quatrocentos de escravidão, duas ditaduras e o Brasil é isso. Pela história do Brasil, está muito bom hoje, se for pensar que tem 503 anos e teve quatrocentos anos de escravidão.

Guto Lacaz: Você é um otimista?

Paulo Lins: Pelo andar da carruagem, pela sua história, acho que o Brasil até está indo bem.



TRECHO 3

Natalia Viana: Você escreve porque acredita em mudar a sociedade com os escritos?

Paulo Lins: Na verdade, eu queria que o pessoal da favela lesse. Tem muitas pessoas lá, tanto potencial, tanta gente boa que, se tivesse um pouco mais de instrução, um pouco mais de acesso...

Guto Lacaz: A fama não te deu esse instrumento?

Paulo Lins: A Globo Filmes e o Sesc me chamaram para fazer um projeto na Cidade de Deus. Eu vou encaminhar esse projeto. Mas é muito pouco. É aquele negócio, é acabar com a fome. Se o presidente fala "vamos acabar com a fome", é porque é um país que passa fome. O resto é brincadeira. Como é que vai pedir dinheiro pra educação, como é que vou pensar em livro, em educação, se nego está passando fome? Agora, eu acho que um projeto de leitura no Brasil tem de ser implementado, não só pros pobres, pros ricos também, porque o livro forma cidadãos.

Marina Amaral: Você acha que essa juventude seduzida pelo tráfico é seduzida só pelo dinheiro ou tem um potencial político, transformador, que não está sendo canalizado para outro lugar? Que de repente um PSTU subisse o morro e pegava a meninada pra uma coisa política, ou o negócio é a grana e o glamour do traficante sendo bandido?

Paulo Lins: Ninguém vira bandido de uma hora pra outra, "vou ser bandido", isso não existe. Existe, Ferréz?

Ferréz: Não.

Paulo Lins: Não é assim, não, o processo é lento, doloroso, cruel. É devagar e pega crianças na idade escolar. Ninguém quer ser bandido, porque é duro ser bandido, não é fácil.

Marina Amaral: Mas não tem um fascínio pelo Comando Vermelho, por exemplo?

Paulo Lins: É lógico que tem um fascínio, porque é criança. Se o PSTU fosse na favela, e desse resultado... Um dia, um moleque falou pra mim: "Vou sair pra maladragem". Eu digo: "Por quê?" "Porque não vou carregar peso, não vou ser trocador, não vou ser porra nenhuma." "Vai estudar." "Vou estudar, como? Em casa não tem comida, como é que eu vou estudar?" Morreu, era meu camarada, conheço a família toda dele.

Marina Amaral: Mas e se o PSTU subisse o morro e desse resultado?

Paulo Lins: Se desse grana, se desse poder, mas isso não acontece. Agora, é lógico que depois, por osmose com os presos políticos, os bandidos comuns tiveram uma ideologia, a Falange Vermelha foi troço bonito, conseguiu acabar com a violência na cadeia, mandou carta pra a Anistia Internacional, a história do CV também é bonita. O Japonês fala isso no filme do João Moreira Sales, começaram a dividir as coisas e acabou com a violência na cadeia. Por exemplo, se você chega numa favela por um comando, tem leis mas você vive seguro. Se você não se meter - não estou defendendo bandido, não, estou falando o que é realidade -, em qualquer favela

que você morar, se você não se meter com a malandragem ela não se mete com você. Vai quem quer.

Marina Amaral: Mas não te obrigam a esconder bandido, armas, esse papo que a gente escuta?

Paulo Lins: Isso é viagem. Vai quem quer.

Rafic Farah: Eu queria chegar no fascínio pela bandidagem.

Paulo Lins: Todo o adolescente tem fascínio. O Ed Rock fala isso na música dele, que o adolescente se espelha em quem está mais perto. Mas é o seguinte: não é muita gente, não, são poucas pessoas. O problema da favela é o álcool, não é a cocaína nem a maconha, e ninguém fala isso. As famílias ficam desorganizadas por causa do álcool. Quantas pessoas morrem de cirrose, quantos jovens que bebem.

Marina Amaral: Mas você acha que existe um potencial revolucionário, por exemplo, o Marcinho VP com aquela tentativa política, você acha que é pura mentira?

Paulo Lins: Não. O Marcinho é meu amigo.

Marina Amaral: Então, você acha que aquele movimento dele era real?

Paulo Lins: Acho. O Marcinho VP é uma pessoa que falava da sociedade com uma clareza muito grande, e existe muita revolta hoje em dia, muita gente revoltada. Atiraram agora em dois hotéis, no Glória e no Meridien, aí vi uma entrevista do chefe da rede hoteleira dizendo que o Rio de Janeiro perdeu 30 milhões porque ia ter um congresso da ONU aqui e perdeu 30 milhões. Pra onde ia esse dinheiro? Lá pro pessoal que atirou? Ia pro favelado? Não ia, então, meu amigo, nego está revoltado, e acho que é de direito o sujeito pegar e seqüestrar, a situação que o sujeito vive, que passa fome, é de direito o cara dar tiro. No Rio tem menos, em São Paulo tem mais, muita gente que aparece com carrão importado, mas aqui a periferia está longe.

Ferréz: Você acha que é de direito roubar quem tem?

Paulo Lins: Acho.

Natalia Viana: E matar?

Paulo Lins: Acho. Estou falando uma coisa politicamente incorreta, vagabundo vai cair em cima de mim e eu sei disso. E não vou responder. Mas é assim. Vai no hospital. A minha mãe morreu por falta de atendimento médico, ela ia no hospital e marcavam para um, dois anos depois, morreu do coração. Eles davam aqueles “remedião” e ficavam dois minutos e pronto. Não tem assistência médica, não tem comida, não tem dignidade nenhuma, não tem casa, não tem nada.

Natalia Viana: E você não ficou revoltado, não pensou em matar?

Paulo Lins: Fiquei. Escrevi Cidade de Deus.

Flávia Castanheira: Em algum momento da adolescência você se envolveu com a criminalidade?

Paulo Lins: Tem um amigo meu que falava assim: "Pô, Paulo Lins, se tu não fosse favelado, tu ia ser viadinho, ia morar no Leme, no Leblon...". Mas, vem cá, é muito difícil a pessoa entrar na criminalidade, muito difícil.

TRECHO 4

Ligia Morresi: Mas volta ao filme, o que achou errado no Dadinho?

Paulo Lins: O Dadinho é meio lombrosiano. Acho que o Lombroso baixou no Dadinho, acho que o Dadinho nasceu muito ruim. Não tinha motivo pra ele ser tão ruim assim. Isso no filme. No livro, não.

Ferréz: Eu queria saber o que sobrou das amizades da Cidade de Deus hoje e o que é o Paulo Lins hoje, fora da Cidade de Deus.

Paulo Lins: Eu sou isso que está aqui. O Paulo sou eu que você conhece. Na Cidade de Deus não sobrou amizade. As amizades são as mesmas. Quem é amigo, é amigo. Agora, são 200.000 pessoas. Não sou amigo de todo mundo. E tem amigo, como de todo mundo aqui, que passa pela sua vida e volta. Depois que eu fiquei famoso - sou uma pessoa famosa, né? sou famoso! - , tem amigos de vinte anos que nunca mais vi e que querem ser meus amigos de novo, não dá! Agora, os amigos de verdade continuam sendo meus amigos.

Ferréz: Continuam indo na sua casa, participando da sua vida? Até onde abrir a mente pro mundo te distanciou?

Paulo Lins: Não. As pessoas novas... No avião, por exemplo, entro no avião, todo mundo me reconhece e ficam olhando pra minha cara assim... Mas é normal. Isso não me atrapalha. Não tenho problema em ser famoso, estou tranqüilo, vou à praia, ao supermercado. E também tem o seguinte: não sou superfamoso, não sou a Xuxa.

Sérgio de Souza: Você é feliz?

Paulo Lins: Não. Feliz é o papa, feliz é o Lula. Feliz é o Bush. Não, tô brincando. Acho que ninguém é feliz, nem triste, né?

Ferréz: Nem com a realização do trabalho cem por cento, o reconhecimento do trabalho?

Paulo Lins: Não, sofre muito, bicho. É muito ataque, processo, porrada. O Tom Jobim estava certo, sucesso no Brasil é uma merda. É assim: quando o livro saiu, tudo certo, rolou dinheiro, o livro bateu recorde, aí nego acha que eu tô rico. Eu não tenho grana pra pagar, eu tenho processo na Justiça, de várias pessoas. Imagina, são quinhentas personagens.

Ferréz: Foi por isso que você mudou o livro na segunda edição?

Paulo Lins: É. Porque não vai dar, não vou poder mais andar. Quando saiu o negócio do Oscar, rezei pra não entrar. Aí eu estava no carro, com minha mulher e minha filha, veio um sujeito bêbado: "Paulo Lins, eu sou parceiro, tu não ganhou o Oscar, mas tu é do coração. O Oscar brasileiro é meu. Você falou de mim...". Tem pessoas assim, que falam isso. Lá na favela acontece. Um cara foi preso. Fui criado junto com ele, aí ele mandou recado me pedindo: "Fala a verdade". Pedi pra eu falar a verdade. Aí fico assim pensando, o que eu faço? Não posso falar a verdade no livro.

Marina Amaral: Mas que processos são esses?

Paulo Lins: Processos... Todo mundo fala: "eu sou fulano", "eu sou sicrano". Isso, depois que surgiu o filme, antes não. Tem um caboclo que pediu R\$ 900.000 de direitos e não tem o nome no livro.

Natalia Viana: Mas os nomes são os verdadeiros?

Paulo Lins: Teve nome que eu botei o verdadeiro. Mas não são as pessoas, eu estava numa situação muito infantil. Sou apaixonado por livros, queria que o pessoal lesse. Aí tem um lá que chegou pra mim e falou: "Mas, então, Paulo Lins, tu vai fazer um livro, mas ninguém lê aqui". "E se eu botar o nome de algumas pessoas?" Aí ele disse: "É, bota o nome de algumas pessoas". Eu disse: "Mas não é a pessoa, eu criei, inventei esse personagem". "Bota os nomes, bota os nomes, que o pessoal vai ler." O cara é leitor, é escritor, advogado, acreditando nessa coisa que o pessoal vai ler... Não quero que o pessoal leia só Cidade de Deus, que leia só livros de esquerda, quero que leia Fernando Pessoa, Machado de Assis, Maiakóvski, Baudelaire, Heidegger...

Ferréz: Então, você foi influenciado para pôr o nome real das pessoas?

Paulo Lins: É, falaram pra mim: "Se você não botar os nomes, ninguém vai ler". Aí eu botei o nome. Mas não são esses personagens. Eu criei. Mas ninguém leu, não adiantou nada, só veio processo.

Sérgio de Souza: Que autor ou atores fizeram a sua cabeça?

Paulo Lins: Fiquei encantado com Balzac, Dostoiévski, aí tem o Marçal Aquino, tem o Mauro Pinheiro, do Cemitério de Navios. Tem Guimarães Rosa, Lima Barreto, Machado de Assis. José Lins do Rego tem o Fogo Morto, esse livro é de uma poesia... É tripartido, eu fiz tripartido, são três histórias, eu copieei esse livro, roubei. Só que botei na versão urbana. Recomendo aqui assim: antes de ler o Cidade de Deus, leia Fogo Morto.

Mauro de Queiroz: Graciliano?

Paulo Lins: Graciliano também é outro. O Graciliano, rapaz! Vidas Secas, São Bernardo... É, roubei muito dali também. Roubei do Lima Barreto, do Dostoiévski... Ah, tem que roubar...

Ferréz: Tem um amigo meu, o Ademir, que diz que o Marçal Aquino escreve o que a maioria das pessoas não reconhece, que só a gente que é xarope percebe. O Marçal escreve uma história e por baixo tem uma outra história que só a gente vê. Você acredita nisso?

Paulo Lins: O Marçal é um grande escritor brasileiro. Tenho esse privilégio: até artigos de jornal eu mando pra ele corrigir, ele corrige na hora e manda de volta. Mas, antes do Marçal, tenho duas pessoas que são fundamentais na minha carreira. Eu só escrevi o livro por causa de duas pessoas. Não foi por causa do Roberto Schwarz, não foi por causa do Paulo Leminski e não foi por causa da Alba Zaluar. Foi por causa da Virgínia de Oliveira Silva e por causa da Maria de Lourdes da Silva. A Maria de Lourdes foi a fundamental. Se eu não estivesse junto com ela, o livro não sairia. O nome dela eu vou repetir: Maria de Lourdes da Silva, pernambucana, historiadora, mãe da Mariana, minha filha. Ela desenhou o livro na minha cabeça, falou "faz isso, isso, isso", corrigiu o livro. A Virgínia deu forma. Uma deu conteúdo, a outra deu forma. Eu daria co-autoria a Maria de Lourdes, mas ela não quis. Ela é co-autora do Cidade de Deus. É mulher, é por isso que eu gosto de mulher. Nordestinas, as duas.