

UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

INFERNINHO NUM MUNDO SEM DEUS:
UM ESTUDO SOBRE O DEMONISMO NO ROMANCE DE PAULO LINS

FELIPE DE CASTRO CRUZ

JOÃO PESSOA
2016

FELIPE DE CASTRO CRUZ

INFERNINHO NUM MUNDO SEM DEUS:

UM ESTUDO SOBRE O DEMONISMO NO ROMANCE DE PAULO LINS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba como parte dos requisitos necessários a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof.º Dr.º Arturo Gouveia de Araújo.

Área de concentração: Literatura e Cultura.

JOÃO PESSOA

2016

C957i Cruz, Felipe de Castro.
Inferninho num mundo sem Deus: um estudo sobre o demonismo no romance de Paulo Lins / Felipe de Castro Cruz.- João Pessoa, 2016.
135f.
Orientador: Arturo Gouveia de Araújo
Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCHL
1. Lins, Paulo, 1958- crítica e interpretação. 2. Lukács, George, 1885-1971 - crítica e interpretação. 3. Literatura e cultura. 4. Cidade de Deus. 5. Inferninho. 6. Teoria do romance. 7. Idealismo abstrato.

UFPB/BC

CDU: 82(043)

BANCA EXAMINADORA

Presidente: _____

Profº. Dr. Arturo Gouveia de Araújo - UFPB

1º Examinador: _____

Profº. Dr. Maryson José Siqueira Borges - UFCG

2º Examinador: _____

Profº. Dr. Jaldes Reis de Meneses - UFPB

3º Examilador: _____

Profº. Dr. Sérgio de Castro Pinto - UFPB

Suplente

*Para todos aqueles que valorizam e
acreditam no meu trabalho.*

AGRADECIMENTOS

A Deus, em primeiro lugar, por ter me protegido até este ponto do caminho;

A minha família, que muito me incentivou;

Aos meus amigos, sem os quais os dias seriam mais duros;

Aos irmãos de orientação, Jéssica Férrer, Simeia de Castro, Laura Regina e Émerson Cardoso, por termos construído uma forte amizade, a qual nos ajudou a encarar com mais coragem a difícil jornada.

Ao meu orientador Arturo Gouveia, que desde as primeiras aulas da graduação mostrou-se solícito e interessado a ajudar das mais diversas formas. Mais do que orientador, tornou-se o profissional no qual me inspiro para seguir adiante.

Aos examinadores, que se dispuseram a avaliar o meu trabalho e contribuíram de forma positiva para a finalização do trabalho.

A todos os meus professores nesta vida, sem os quais eu não haveria de ter chegado aqui.

Ao PPGL e ao CNPq, que acreditaram e investiram na minha formação.

*“Negro Drama
Entre o sucesso, e a lama,
Dinheiro, problemas,
Invejas, luxo, fama,*

*Negro drama,
Cabelo crespo,
E a pele escura,
A ferida, a chaga,
A procura da cura,*

*Negro drama,
Tenta vê,
E não vê nada,
A não ser uma estrela assim
Longe meio ofuscada,*

*Sente o drama,
O preço, a cobrança,
No amor, no ódio,
A insana vingança,*

*Negro drama,
Eu sei quem trama,
E quem tá comigo,
O trauma que eu carrego,
Pra não ser mais um preto fodido,*

*O drama da cadeia e favela,
Túmulos, sangue,
Sirenes, choros e velas,”*

Nego Drama – Racionais Mc’s

RESUMO

A proposta do nosso trabalho consiste em analisar o personagem Inferninho, do romance *Cidade de Deus* (2002), a partir da tipologia romanesca postulada por Georg Lukács (2009). Pretendemos problematizar alguns pressupostos do teórico húngaro a partir do personagem a ser analisado. Surgem como base de nosso estudo três aspectos fundamentais na construção do herói investigado: a educação, a vingança e o delírio. O reconhecimento do romance de Lins, por Resende (2008), como marco inicial da literatura brasileira contemporânea é o ponto de partida para que se desenvolva uma análise calcada no questionamento sobre a relação “pensamento e ação”, no que tange às representações literárias atualmente.

Palavras-chave: Cidade de Deus. Inferninho. Teoria do Romance. Idealismo abstrato. George Lukács

Abstract

This paper aims to analyze the character Inferninho, from the novel *Cidade de Deus* (2002), through the novelistic typology postulated by György Lukács (2009). We intend to problematize some presuppositions from the Hungarian theoretical in the analyzed character. Three fundamental aspects of the investigated hero's construction rise from our study: education, vengeance and delirium. The recognition of Lins's novel as an initial mark of contemporary Brazilian literature for Resende (2008) is the starting point to the development of an analysis based on the questioning about the relationship between "thoughts and actions" concerning the literary representations in present time.

Keywords: *Cidade de Deus*. Inferninho. Novel theory. Abstract Idealism. György Lukács.

Sumário

APRESENTAÇÃO	9
CAPÍTULO I – CIDADE DE DEUS: O ROMANCE, A ANÁLISE E A CRÍTICA	13
1.1 O ROMANCE	13
1.2 A ANÁLISE	24
1.2.1 Inferninho e a dupla velha guarda	24
1.2.2 <i>A Teoria do Romance</i> : uma síntese	28
1.2 A CRÍTICA	30
CAPÍTULO 2 – GEORG LUKÁCS, A TEORIA DO ROMANCE E O IDEALISMO ABSTRATO	38
2.1 JOVEM E VELHO LUKÁCS: MOTIVAÇÕES PARA UMA TEORIA DO ROMANCE	38
2.2 A TRAJETÓRIA DAS FORMAS	44
2.2.1 As Culturas Fechadas	44
2.2.2 O movimento histórico-filosófico das formas	47
2.3 A TIPOLOGIA ROMANESCA	61
2.3.1 O idealismo abstrato	62
2.3.2 Romantismo da desilusão	67
2.3.3 A maturidade viril	72
CAPÍTULO 3 – INFERNINHO: EDUCAÇÃO, VINGANÇA E DELÍRIO	76
3.1 EDUCAÇÃO	79
3.2 VINGANÇA	88
3.3 DELÍRIO	113
CONSIDERAÇÕES FINAIS	128
REFERÊNCIAS	130

APRESENTAÇÃO

Em seu livro *Ficção Brasileira Contemporânea* (2011), Schollhammer aponta como principal inovação literária brasileira da segunda metade do século XX o aspecto do “brutalismo”. Esta expressão, cuja autoria é atribuída ao crítico Alfredo Bosi, conceitua a forma de descrever a violência social. Este estilo de escrita foi popularizado pelo escritor mineiro Rubem Fonseca em 1963, ano em que publicou a coletânea de contos *Os Prisioneiros*. O que de fato tornou a escrita de Fonseca singular foi sua preferência por colocar a voz do narrador na boca de corruptos, bandidos, prostitutas e matadores. A partir de sua obra os grandes centros urbanos – onde coabitavam delinquentes de toda sorte e engravatados hipócritas – transformam-se nos cenários da literatura brasileira. Entretanto, não apenas esta contribuição dá a obra de Fonseca à atual literatura. Ora, como não atribuir ao mineiro a inserção do vocabulário chulo e da expressão irônica da violência? De que forma pensarmos esta violência tão crua presente na literatura brasileira contemporânea sem eleger como elemento disseminador a obra de Fonseca? De fato, suas narrativas influenciaram bastantes outros autores, tais como Caio Fernando Abreu, João Gilberto Noll e Dalton Trevisan. É também inspirada por esta renovação da prosa brasileira imposta por Fonseca (SCHOLLHAMMER, 2011, p. 28) que se forma a *geração 90* de nossa literatura.

Para Resende (2008), não apenas ao escritor mineiro se deve a herança dos nossos contemporâneos, mas a outros escritores que também tiveram suas obras reconhecidas, como Sérgio Sant’Anna e Silviano Santiago. Segundo a autora “é surpreendente a importância que estes dois autores têm para os jovens escritores, mesmo os mais renitentes a ‘modelos’” (RESENDE, 2008, p. 23). Estes *jovens escritores* a que se refere a crítica são Milton Hatoum, Rubens Figueiredo, Marçal Aquino, Bernardo Carvalho e Paulo Lins. Embora nem todos os autores citados elejam como aspecto fundamental de suas escritas o tema da violência, há algo em comum dentre todos: a presença da urbanidade. É neste sentido que se percebe a influência fonsequiana. Dentre os cinco escritores mencionados por Resende, Paulo Lins é aquele que a autora elege como caso especial, justamente por conta da publicação do romance *Cidade de Deus*.

Publicado pelo escritor carioca em 1997, *Cidade de Deus* atingiu rapidamente um nível elevado de sucesso entre crítica e público, algo raro de acontecer. Vale salientar, no

entanto, que muito deste sucesso, por parte do público, pode ser atribuído à sua adaptação fílmica produzida em 2002 e dirigida por Fernando Meireles. O romance tem seu longo enredo ambientado na favela – ou neofavela, como prefere nomear o narrador – cujo nome dá título à obra. São narradas nada menos que três décadas de vivência, o que resulta no aparecimento de centenas de personagens e numa trama comprida. Observa-se na obra uma exploração exaustiva dos procedimentos descritivos das diferentes formas de violência, dentre as quais a física se destaca. A linguagem empregada na obra, tanto por parte do narrador como por parte dos personagens, é áspera, sem espaço para grandes elaborações eloquentes e expressivas. A fala é direta, e representa, dentre outras coisas, a expressividade de subjetividades curtas. Este aspecto, o da mínima expressão da linguagem, é corriqueiro dentre as produções literárias contemporâneas. Podemos citar, a este exemplo, a obra de André Sant’Anna, na qual o autor “assume a alienação e o estranhamento depositados na linguagem oral de personagens completamente codificados por seus papéis sociais” (SCHOLLHAMMER, 2011, p. 71). No entanto, se à primeira vista *Cidade de Deus* parece ser uma obra de fácil entendimento, e inclusive de fácil elaboração, devido a sua linguagem chula e violência excessiva, o que lhe taxaria um valor artístico mínimo, uma leitura mais atenta pode apontar alguns bons aspectos textuais da narrativa. Um deles gira em torno de nossa categoria analítica: o personagem.

A multiplicidade de personagens no enredo de *Cidade de Deus* mostra-se como uma qualidade incontestável da obra; não simplesmente pela variedade em si, mas pela qualidade da construção de cada um. Diferente de André Sant’Anna, para retornarmos ao exemplo citado acima, em que os personagens “falam como se fossem máquinas, sem profundidade e sem interioridade, valendo-se de clichês e lugares-comum incessantemente” (SCHOLLHAMMER, 2011, p. 71), em Lins os personagens têm consciência da situação em que vivem, a ponto de contestá-la e tentar revertê-la. O problema é que o mundo mostra-se, de certa forma, inquebrantável, sufocante e torturador, de modo que a maioria dos moradores da neofavela batalha por escapar do presente em que está, uma urgência em fugir daquela espécie de morte lenta a que são submetidos – por meios diferentes.

Se pudermos esboçar um pequeno mapeamento destes personagens, poderíamos propor que dentro desta multiplicidade, naturalmente, podemos observar dois grupos principais de personagens: os trabalhadores e os bandidos. Este último grupo é o que sustenta todo o enredo, uma vez que este se configura a partir de uma tripartição, intitulados, cada

capítulo, com o apelido de um protagonista do romance. Assim temos a formação da obra conforme a evolução do tráfico na neofavela, história que pode ser contada a partir do enfoque dos personagens Inferninho, Pardalzinho e Zé Miúdo, respectivamente. Esta pluralidade de protagonistas também se instaura como novidade dentro da literatura contemporânea. Estas vozes não representam apenas a multiplicidade de personagens, mas a impossibilidade de se viver ao menos três décadas na Cidade de Deus. O personagem que será alvo de nossa análise neste trabalho é o protagonista da primeira parte do romance, o bicho-solto Inferninho.

O primeiro protagonista de Cidade de Deus é um bandido carioca da década de 1960. Fruto de uma família absolutamente despedaçada, o bicho-solto é o mais ambicioso marginal das primeiras páginas do romance. Assim como todos os personagens, Inferninho deseja se livrar da vida sofrida que leva, e para isso escolhe o caminho do crime: seu objetivo é estourar a boa. Disto decorrem suas aflições diárias, patrocinadas por esta ideia fixa de tornar-se rico, transformar-se finalmente naquilo que mais odeia. No entanto, as ações do personagem parecem não ter os resultados pretendidos, e a sua subjetividade durante a narrativa são praticamente nulas, embora fiquem subentendidos os seus desejos e a ciência da posição que ocupa. Com vistas a analisar este aspecto do personagem relacionado ao alcance – ou não – de seus objetivos, dialogaremos com a teoria proposta por Lukács (2009).

O teórico húngaro George Lukács (2009) classifica de três formas os personagens dos romances ocidentais: idealismo abstrato, romantismo da desilusão e maturidade viril. Esta classificação é elaborada a partir da inadequação entre duas naturezas: a primeira diz respeito à interioridade do personagem, a segunda ao exterior. Esta inadequação faz com que o herói não consiga alcançar os objetivos traçados – como ocorre com o personagem Inferninho –, pois é característico dele buscar algo e, no entanto, não alcançar, dando origem à ironia estrutural¹. Assim, temos na narrativa romanesca a singularidade da ironia estrutural, que consiste na disparidade entre aquilo que o herói almeja e o resultado de suas ações, situação decorrente da inadequação entre as duas naturezas. A ironia estrutural se compõe a partir da

¹ Explicando de outra forma, é básico o fato de que o herói romanesco busque algo. No entanto, esta busca sempre se constitui num fracasso, resultando negativamente. Este resultado negativo da busca é o que caracteriza a ironia estrutural do romance. Cf.: GOUVEIA, Arturo. A Ironia Estrutural no Romance. In: RABELO, Lúcia Sá; SCHNEIDER, Liane (org). *Construções literárias e discursivas da modernidade*. Porto Alegre: Nova Prova, 2008.

busca do herói por um objetivo inalcançável. Esta busca, que não é dispensável, é parte da ontologia da própria forma romanesca.

Ao caracterizar Inferninho como um personagem do idealismo abstrato, discutiremos os motivos pelos quais a subjetividade do bicho-solto se apresenta de forma mínima e qual a consequência disto para o destino do marginal durante o enredo. A principal problematização que iremos levantar com relação à aplicação desta teoria ao personagem Inferninho é a constatação de que o herói em questão é caracterizado, assim como os outros personagens do romance, por uma busca que se renova diariamente, com objetivos distintos. Deste modo, como pensar a noção de meta proposta por Lukács neste romance de Paulo Lins? De que forma pode-se caracterizar o conceito de meta na literatura brasileira contemporânea? São perguntas às quais pretendemos sugerir respostas.

O nosso trabalho se propõe, desta forma, a analisar a obra *Cidade de Deus* do ponto de vista textual, abordagem que, mesmo após dezessete anos de publicação da obra, mostra-se escassa no cenário da crítica literária – no que diz respeito à análise desta obra de Lins –, visto que em sua maioria a fortuna crítica da obra se constitui de trabalhos que visam o diálogo entre sociedade e literatura. Entendemos que muito desta estatística deve-se às representações dos marginalizados socialmente, aspecto que desempenha um papel indiscutivelmente importante dentro da narrativa, mas não único.

CAPÍTULO I – CIDADE DE DEUS: O ROMANCE, A ANÁLISE E A CRÍTICA

1.1 O ROMANCE

Paulo Cesar de Souza Lins nasceu no Rio de Janeiro no ano de 1958. Morador da favela Cidade de Deus, inicia em 1980 o curso de Letras pela UFRJ, passando a integrar, também, a Cooperativa de Poetas, o que lhe renderia seis anos mais tarde, em 1986, seu primeiro livro de poemas, intitulado *Sobre o Sol*. Ainda durante a graduação, trabalha como assistente da professora Alba Zaluar, que desenvolvia uma pesquisa sobre a criminalidade na favela em que Lins se criara. Paulo, com o apoio da pesquisadora, elabora então o seu primeiro romance baseado nas pesquisas antropológicas desenvolvidas. A publicação de *Cidade de Deus* ocorre em 1997. Somente quatorze anos depois, após ter trabalhado como roteirista de vários filmes e séries de tv, Paulo Lins publica seu segundo livro, *Desde que o Samba é Samba*, de 2012.

Cidade de Deus é um romance escrito pelo carioca, e publicado em 1997. Responsável por um imenso sucesso desde seu surgimento, a obra narra três décadas em uma das maiores favelas do Rio de Janeiro, e para tanto se utiliza de personagens reais daquele lugar. Paulo Lins, que crescera no conjunto habitacional utilizado como espaço para o romance, assim escreve na página de Notas e Agradecimentos da obra:

Este romance se baseia em fatos reais. Parte do material utilizado foi extraído das entrevistas feitas para o projeto “Crime e criminalidade nas classes populares”, da antropóloga Alba Zaluar, e de artigos nos jornais *O Globo*, *Jornal do Brasil* e *O Dia*. (LINS, 2002, p. 403)

É esta peculiaridade da obra que habilita a crítica a entendê-la como um grande relato, ou uma narrativa testemunhal. Somando-se a esta informação, o realismo exacerbado do romance contribui também para um maior nível de realidade do narrado. A história tripartida, da forma como se apresenta no romance, sugere uma evolução do tráfico de drogas e da violência na neofavela carioca. O narrador de terceira pessoa tudo observa, sem deixar nada escapar, porque todos os fatos importantes para a trama são filtrados pelo seu humor negro e ironia ferina. Inferninho, Pardalzinho e Zé Miúdo conduzem o olhar do leitor por páginas e

páginas sem que a narrativa torne-se monótona, isto justamente pelo alto teor de ação. A falsa aparência de simplicidade da obra, desde sua linguagem até a linearidade pura dos fatos, revela-se por fim numa elaboração artística cuidadosa e consciente. Entretanto, mesmo observando todos estes pontos positivos acerca do texto de Lins, é impossível que não comecemos a situar a obra historicamente sem que seja pelo seu aspecto de *brutalidade*.

Desde sua publicação em 1997, *Cidade de Deus* é considerada por alguns críticos² como uma obra importante da literatura brasileira contemporânea. Há, inclusive, críticos que a coloque como marco inicial deste período estético da produção artística nacional, a exemplo de Resende (2008). Variados são os caminhos que podemos utilizar para situar e destacar a obra de Lins no cenário da literatura contemporânea, mas utilizaremos para este fim, por enquanto, o percurso da representação da violência na literatura brasileira. No que diz respeito a estudos que abordem historicamente a brutalidade como representação na produção estética nacional, podemos citar, neste momento, os estudos de Candido (1989) e Pelegrinni (2004).

Em “A Nova Narrativa”, texto que integra o livro *A Educação pela Noite & Outros Ensaios* (1989), Antonio Candido faz um panorama crítico da produção literária publicada à época, levantando questões importantes para a reflexão do momento histórico em que se encontrava o país. Do ponto de vista metodológico, o texto inicia por apresentar uma visão da literatura latino-americana, destacando a pouca visibilidade que tem a nossa literatura de língua portuguesa, representada apenas por um país. O resultado disto é um continente historicamente colonizado que, somente há pouco tempo, consegue elaborar, no âmbito da literatura, sua própria identidade. A colonização imposta pela Espanha e por Portugal, impondo-nos seus costumes e línguas, habilita-nos a pensar o sistema literário como uno, quer dizer, parece-nos, à primeira vista, que este grupo de países colonizados pelas duas monarquias da Península Ibérica – que apresentavam semelhanças entre si – somente podem apresentar, também, similitudes, de modo que possam ser vistos como uma unidade. De certa forma, é compreensível que assim seja pensado, uma vez que os países todos passaram pelas mesmas experiências, tais como a escravidão, o processo de mestiçamento, além das tendências francesas, constantes alvos de imitações. Mas é a partir deste ponto que Candido pretende demonstrar a pluralidade brasileira, para chegar à unidade do *realismo feroz*.

Ora, é citando versos de Mario de Andrade que o crítico paulista introduz um argumento irrevogável: “A Espanha estilhaçou-se numa poeira de nações americanas/ mas

² C.f.: Resende (p. 34, 2008); Schollhammer (p. 45, 2011);

sobre o tronco sonoro da língua do ão/ Portugal reuniu vinte duas orquídeas desiguais,” (ANDRADE, *apud* CANDIDO, 1989, p. 198). As orquídeas desiguais a que se refere o poeta, correspondem às unidades federativas do Brasil à época. A metáfora deste verso ilustra bem o que propõe Candido em seu texto. Afinal, o Brasil apresenta uma diferença não apenas com relação aos outros países da América latina, mas – e principalmente – em si. Basta pensar nas formas antagônicas de produção do nordeste com relação ao sul do país, diferenças estas que, no início da independência, fundamentam a teoria de que o Brasil produzia dois tipos de literatura: a do Norte e a do Sul, regiões díspares em seus costumes, linguagens, história e, por conseguinte, literaturas. No entanto, Candido aponta para a contemporaneidade, atualizando a noção de colônia e avaliando a posição dos Estados Unidos com relação aos países da América latina:

Nos nossos dias aparecem outros traços para dar certa fisionomia comum, como, por exemplo, a urbanização acelerada e desumana, devida a um processo industrial com características parecidas, motivando a transformação das populações rurais em massas miseráveis e marginalizadas, despojadas de seus usos estabilizadores e submetidas à neurose do consumo, que é inviável devido à sua penúria econômica. Pairando sobre isto o capitalismo predatório das imensas multinacionais, que às vezes parecem mais fortes do que os governos dos seus países de origem, transformando-nos (salvo Cuba) em um novo tipo de colônias regidas por governos militares ou militarizados, mais capazes de garantir os interesses internacionais e os das classes dominantes locais.

No campo cultural, ocorre em todos os nossos países a influência avassaladora dos Estados Unidos, desde a poesia de revolta e a técnica do romance até os inculcamentos da televisão, que dissemina o espetáculo de uma violência ficcional, correspondente à violência real, não apenas da Metrópole, mas de todos nós, seus satélites. (CANDIDO, 1989, p. 200)

Candido, então, recupera a possível aparência de unidade que se pode vislumbrar com relação aos países latinos sob o ponto de vista da *neocolonização* estadunidense. Em *Cidade de Deus*, obra artística que representa uma determinada realidade social, podemos perceber, por exemplo, esta transformação das pessoas em massas miseráveis e marginalizadas, além de enxergar, também, a propensão dos sujeitos ao consumo, uma vez que os personagens enfocados pelo narrador têm como principal objetivo a obtenção de riqueza, para posteriormente adquirir bens. Esta ideologia capitalista transforma-se num chicote abstrato e moderno que tem a finalidade única de escravizar os colonizados com vistas ao lucro das multinacionais. Basta avaliar o valor da vida no romance de Lins para perceber a maneira como o dinheiro se instaura como único deus. Em se tratando de um aspecto universalizante, podemos afirmar que estas características, de fato, não se restringem ao romance de Lins. Pelo contrário, é justamente este espírito que sustenta boa parte da produção literária atual e

fomenta aquilo que Candido vem a chamar mais à frente de *realismo feroz* – pensemos, por exemplo, em narrativas como “O Cobrador”, de Rubem Fonseca; *O matador*, de Patrícia Melo; ou algumas constantes na coletânea *Contos Cruéis*, organizada por Rinaldo de Fernandes.

Já ao fim da citação, Candido restringe a influência americana à cultura dos nossos países, apontando, por exemplo, a forte presença do cinema americano nas nossas produções. De fato, é visível a participação americana como modelo em boa parte da produção artística nacional, principalmente no advento do romance policial, explorado, não passivamente, por Rubem Fonseca. No que tange às formas, parece-nos que, embora as produções sejam aproveitadas do que é feito nos Estados Unidos, há uma espécie de reinvenção elaborada pelos autores brasileiros. Assim o faz Fonseca, injetando a linguagem do subúrbio em sua narrativa; assim o faz Lins, transformando bandidos em heróis e policiais em bandidos, reproduzindo a linguagem da neofavela e as angústias dos que nela vivem. Apenas um aspecto pode ser apontado como inteiramente herança americana: o espetáculo da violência.

Tânia Pellegrini, por sua vez, em *No fio da navalha: literatura e violência no Brasil de hoje* (2004), reforçando o ponto de vista de Candido, mas enfocando a literatura nacional, observa que desde o início a nossa história tem sido permeada por violências, e que a literatura, como representação do real, espelha este aspecto doloroso da existência deste país. A crítica introduz, também, uma ideia que vem a ser comentada por Candido: a divisão entre as literaturas escritas no Brasil. Vejamos o que afirma Pellegrini (2004, p. 17):

Nesse sentido, a história brasileira, transposta em temas literários, comporta uma violência de múltiplos matizes, tons e semitons, que pode ser encontrada assim desde as origens, tanto em prosa quanto em poesia: a conquista, a ocupação, a colonização, o aniquilamento dos índios, a escravidão, as lutas pela independência, a formação das cidades e dos latifúndios, os processos de industrialização, o imperialismo, as ditaduras... Todos esses temas estão divididos, grosso modo, na já clássica nomenclatura literatura urbana e literatura regional, podendo-se dizer que, ao longo da lenta e gradativa transformação da estrutura socioeconômica e demográfica do país, o desenvolvimento da literatura sempre buscou uma expressão adequada à complexidade de uma experiência que evoluiu tendo como pano de fundo a violência.

Fica patente, ao menos sob o ponto de vista de Candido e Pellegrini, que a presença da violência na literatura brasileira, como representação histórica do Brasil, é um aspecto predominante, e que suas raízes não estão na urbanidade atual e na supremacia do capitalismo vigente, mas vem desde o início da colonização. O que importa, então, é pensar de que forma

esta violência está presente na literatura, e entender por que a contemporaneidade trata este aspecto de forma diferente. Para dar início a estas respostas, é preciso que comecemos por pensar justamente nesta distinção colocada por Candido e reforçada por Pellegrini.

Candido (1989, p. 201) afirma que após o romantismo brasileiro, que ocorre no início do período independente, surge o regionalismo, que tende a expor as diversas formas brasileiras, as peculiaridades de cada região. Ora, se o romantismo buscou o estabelecimento de uma identidade nacional, inclusive a partir do retorno de antepassados míticos, diferentes do colonizador, é no regionalismo que esta identidade já se mostra aparentemente definida, e não só isso, mas pretende, também, mostrar-se plural e rica. O crítico destaca que já no século XIX o regionalismo foi responsável por imprimir um sentido social de reconhecimento do país. Entretanto, no século XX tornara-se literatura vulgar, “explorando o pitoresco segundo o ângulo duvidoso do exotismo, paternalista, patrioteiro e sentimental” (CANDIDO, 1989, p. 201). Mesmo com a presença forte do regionalismo nestes períodos da literatura brasileira, Candido afirma que sempre houve a presença da urbanidade na produção literária nacional, desde antes de 1840, quando se buscava a representação da vida em cidades grandes, com ênfase no Rio de Janeiro. Desta produção decorreu a produção de uma linguagem padrão, culta, comum a todos e para todos. Isto quer dizer que a partir desta urbanidade, busca-se representar o todo, os problemas que eram comuns a todos os homens, mas sempre sob o filtro da classe dominante. Isto contrastava com aquilo que figurava como particular de cada região: o regionalismo. Disto conclui Candido (1989, p. 202):

Estas considerações aparentemente intempestivas são feitas com o intuito de lembrar que na ficção brasileira o regional, o pitoresco campestre, o peculiar que destaca e isola, nunca foi elemento central e decisivo; que desde cedo houve nela uma certa opção estética pelas formas urbanas; universalizantes, que ressaltam o vínculo com os problemas supra-regionais e supranacionais; e que houve sempre uma espécie de jogo dialético deste geral com aquele particular, de tal modo que as fortes tendências centrífugas (correspondendo no limite a quase literaturas autônomas atrofiadas) se compõem a cada instante com as tendências centrípetas (correspondendo à força histórica da unificação política).

Com isto Candido coloca a urbanidade como fator predominante na literatura brasileira, em todos os períodos. Mais que isso, reconhece que a estética das formas urbanas contribui para a universalização da nossa literatura, pois ultrapassa os limites regionais e as peculiaridades de cada região. Em termos gerais, é como se a literatura urbana estivesse

concentrada em representar o Homem, o ser vivente de forma indistinta; já o regionalismo tende a representar peculiaridades, e destacou-se, no Brasil, pela representação de pitoresco campestre. Com o passar do tempo, defende o crítico, estas tendências regionais vão incorporando os procedimentos da literatura urbana. Desta forma, o particular passa a fazer parte do geral, e compõe, junto a este, uma nova forma de literatura. Tanto é assim que Candido cita, como exemplo perfeito desta síntese, o escritor Guimarães Rosa. Vale a leitura deste trecho:

Muito mais do que no caso de Clarice Lispector, estes livros foram um acontecimento, não apenas pela sua grandeza singular, mas porque tomavam por dentro uma tendência tão perigosa quanto inevitável, o regionalismo, e procediam à sua explosão transfiguradora. Com isto Rosa alcançou o mais indiscutível universal através da exploração exaustiva quase implacável de um particular que geralmente desaguava em simples pitoresco. Machado de Assis tinha mostrado que num país novo e inculto era possível fazer literatura de grande significado; válida para qualquer lugar, deixando de lado a tentação do exotismo (quase irresistível no seu tempo). Guimarães Rosa cumpriu uma etapa mais arrojada: tentar o mesmo resultado sem contornar o perigo, mas aceitando-o, entrando de armas e bagagens pelo pitoresco regional mais completo e meticuloso, e assim conseguindo anulá-lo como particularidade, para transformá-lo em valor de todos. (CANDIDO, 1989, p. 206)

Ora, mas já é isto, também, que ocorre em *Cidade de Deus*. Embora publicado anos depois de *Grande Sertão: Veredas* (1994), o romance de Lins é um conjunto de diferentes tipos, estereotipados conforme o pensamento de uma determinada época. Se em Rosa encontramos as figuras dos jagunços, dos justiceiros do sertão, em Lins aparecem o nordestino, o bandido, a prostituta, personagens que agem e se expressam da forma como vulgarmente se pensam suas representações. Embora ambientado num grande centro urbano, a cidade do Rio de Janeiro, há aspectos que inegavelmente remetem aos romances regionais, como a supremacia masculina dentre os personagens e as questões da honra e da vingança. Estes aspectos também fomentam a disseminação da violência durante a obra, e mais: são responsáveis pelas maiores brutalidades do enredo. Tomem-se por exemplo, apenas a título de comentário, os episódios que são inseridos durante a narrativa. Ora, todos os episódios da primeira parte do romance são construídos a partir de três personagens: a esposa, o marido e o amante. Esta estrutura permanece inalterada e os crimes resultam em verdadeiras brutalidades: o esquartejamento de um recém-nascido, o enterro de uma esposa viva e o degolamento de um amante. Falando sobre a primeira parte do romance, estes crimes são os que apresentam um maior nível de brutalidade dentro da narrativa, não podendo ser

comparados até mesmo com os crimes praticados pelos bandidos, por tão alto ser o nível de ferocidade dos atos. Pensamos que toda esta violência é o resultado da honra ferida, da masculinidade posta em prova, aspectos que remetem instantaneamente aos assuntos dos romances regionalistas, nos quais o patriarcalismo e a supremacia masculina eram colocados como aspectos predominantes. Pellegrini (2008, p. 17), ao comentar o vínculo entre o regionalismo e a violência, ressalta estes aspectos daquele modo literário:

Tomando-se esse processo em linhas gerais, em princípio, a literatura regionalista, desde o seu desejo inicial de traçar um mapa do país e conquistar seu território, até o presente, vem representando a violência ainda articulada a uma realidade social em que, na verdade, vigora um sistema simbólico de honra e vingança individuais, uma vez que a lei ainda não pode garantir a igualdade entre os sujeitos. Sobre tudo no século XX, “o tema principal do regionalismo pode ser visto, dessa forma, como o confronto entre um sistema global de justiça moderno e sistemas locais de normatização social regulado pelos códigos de honra, vingança e retaliação”.

Com esta constatação pretendemos demonstrar que o aspecto da violência como representação não é exclusividade da literatura contemporânea, como se tende a disseminar. O que ocorre, na verdade, é uma nova forma de se construir esta violência, de modo que a chave para entender esta representação não é o ato em si, mas a forma como ele é descrito. Ora, seja a violência fomentada por individualidades feridas, estimuladas pela quebra de códigos de honra, ou aquela produzida por indivíduos representativos de um sistema mais amplo, que vulgarmente encarnam o desejo de reação dos oprimidos, ambas as formas de violência são social e historicamente representativas do país, e somente na forma como são transpostas para o papel é que passam a ser diferentes, com relação aos períodos históricos. Candido aponta como propulsores do que ele prefere chamar de “ultra-realismo” os escritores João Antônio, a partir do conto *Paulinho Perna-Torta*, e Rubem Fonseca, que leva a literatura a um rumo “duma espécie de notícia crua da vida”. Afirmar ainda o crítico que “estes dois escritores representam em alto nível uma das tendências salientes do momento, que se poderia chamar de ‘realismo feroz’, de que talvez tenham sido os propulsores” (CANDIDO, 1989, p.210).

São características deste realismo feroz, para Candido, principalmente a violência urbana, a partir da criminalidade, e do sujeito encontrado à margem social. Uma das características fundamentais apontadas pelo crítico é a de que o narrador, agora, passa a se identificar com o próprio agente da brutalidade, o que impede qualquer contradição ou distanciamento entre quem narra e o que é narrado. Isto afirma Candido para relacionar com o naturalismo, em que o narrador se apresentava em terceira pessoa com vistas a não se

identificar, de modo algum, com a matéria narrada. Agora, o narrador não apenas se identifica, mas é também o próprio agente das ações. Em se tratando de *Cidade de Deus*, já podemos identificar mais um retorno da obra à tradição, uma vez que o narrador de Lins é em terceira pessoa, embora não distanciado de seus personagens. Aliás, muitas vezes o próprio narrador empresta sua voz aos pensamentos dos bichos-soltos, tornando a narrativa mais apreensível do ponto de vista psicológico. Uma das boas qualidades da obra de Lins já nos parece despontar: o diálogo com a tradição, a partir de uma retomada não-passiva de suas formas³.

Este excesso de realidade denominado por Candido de “brutalismo” tem se intensificado do ponto de vista da descrição, atingindo seu ápice em obras contemporâneas como as de André Sant’Anna, Férrez, Marçal Aquino, Patrícia Melo e a do próprio Paulo Lins. Já reconhecidamente apontados como herdeiros da escrita de Rubem Fonseca, estes autores exploram à exaustão não apenas o tema, mas as mais variadas e consistentes formas de violência: a do ato em si, a da linguagem, a social, a psicológica... quase tudo é matéria-prima para a violência dos dias atuais. E é justamente a partir deste aspecto que *Cidade de Deus* é reconhecida por Resende como marco inicial da produção literária brasileira contemporânea.

A autora de *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI* (2008) destaca ao menos três aspectos importantes da atual literatura produzida no Brasil: a urgência, o trágico e a violência. Embora o texto de Resende, a nosso entender, seja pouco convincente, é necessário que tenhamos conhecimento destes aspectos apontados para, mais à frente, relacionarmos ao que propõe Schollhammer, uma vez que temos a finalidade de demonstrar com consistência o destaque do romance de Lins no contexto de produção literária brasileira.

Ora, a urgência a que se refere Resende (2008) diz respeito a um certo espírito de “presentificação” que se pode verificar nas obras contemporâneas no Brasil. Em outras palavras, é a representação de um presente dominante, afastado do passado, uma preocupação excessiva em retratar o mundo presente. Para a autora, esta urgência configura-se até mesmo fora da obra, a partir do momento em que os autores passam a ser, também, os segregados

³ Este aspecto de retomada da tradição já é apontado por Shollhammer (2011, p. 37) com referência às obras literárias contemporâneas: “Desta maneira, chegamos talvez ao traço que melhor caracteriza a literatura da última década [1990]: o convívio entre a continuação de elementos específicos, que teriam emergido nas décadas anteriores, e uma retomada inovadora de certas formas e temas da década de 1970.”

sociais, eliminando, assim, a figura do mediador tradicional. Ganha destaque, portanto, além deste sintoma *extra-obra*, o advento de novos modelos de escrita, como o conto curto. Este aspecto, portanto, é uma representação do que ocorre atualmente neste mundo alucinante devido à mídia e às novas tecnologias, mundo em que o tempo parece ir diminuindo com o passar dos dias.

O segundo aspecto apontado por Resende (2008) é, para nós, o mais problemático. Ao se referir ao trágico como uma das principais características da literatura contemporânea brasileira, a autora peca por não definir, exatamente, que trágico é este a que ela se refere. Parece-nos, após uma leitura mais cuidada, que este aspecto trágico diz respeito também a questões como a desilusão e desesperança que caracterizam boa parte dos personagens contemporâneos. Seria, então, este trágico, a reação da personagem ao se deparar com um mundo cada vez mais desencantado, decadente. Além disto, Resende faz referência, embora de forma vaga, ao trágico no sentido aristotélico, para lembrar que nesta concepção a tragédia é o único gênero literário que se configura sempre no presente.

Esses dois aspectos, afirma Resende, unem-se a um outro, a violência, para formar o que *a priori* pode-se observar como uma tendência da literatura brasileira contemporânea. Assim coloca a autora:

Parece-me que aquelas duas questões que apresentei como recorrentes em textos de diferentes dicções se unem aqui. Em torno da questão da violência aparecem a urgência da presentificação e a dominância do trágico, em angústia recorrente, com a inserção do autor contemporâneo na grande cidade, na metrópole imersa numa realidade temporal de trocas tão globais quanto barbaramente desiguais. Na força deste cotidiano urbano onde o espaço toma novas formas no diálogo do cotidiano local de perdas e danos com o universo global da economia, também a presentificação se faz um sentimento dominante e o aqui e agora se modifica pelas novas relações de espaços encurtados e de tragicidade do tempo.

É neste contexto que a cidade assume um papel central nas narrativas, uma vez que atua como *locus* de todos os conflitos. O relato da violência, neste caso, transforma o espaço urbano numa arena, a partir da qual podemos observar os diferentes conflitos entre sujeitos. No discurso artístico, tanto os espectadores quanto os próprios personagens passam a reivindicar sua cidadania completa. Em outras palavras, isto quer dizer que a literatura

contemporânea, a partir do seu espaço demarcado pela violência, atua como sintoma de um determinado momento histórico-social. É neste contexto que *Cidade de Deus* ganha destaque:

A obra pioneira entre nós deste tipo de narrativa/sintoma é *Cidade de Deus*, de Paulo Lins. Publicada em 1997, ela terá importância não só por suas próprias qualidades, mas antes de mais nada por um aspecto fundacional apontando para mudanças que estariam a caminho. (RESENDE, 2008, p. 34)

É em *Cidade de Deus*, portanto, que Resende reconhece uma mudança na produção literária nacional, em diversos aspectos: a) o sujeito que escreve o romance é partícipe do espaço representado na obra, sendo, portanto, não um mediador, mas uma voz direta da realidade daquele local; b) o excesso de realismo acarreta, também, um brutalismo exaustivo que, diferente do elaborado por Rubem Fonseca, assemelha-se à mera exploração do choque; c) a aceitação da crítica foi instantânea, a começar pelo importante crítico Roberto Schwarz; d) na obra estão presentes os três aspectos apontados anteriormente pela autora: urgência, tragicidade e violência.

Embora em alguns momentos a argumentação de Resende pareça frágil, é inegável a importância da obra de Lins para a literatura contemporânea. De fato, é a partir da boa repercussão desta obra que as produções literárias do mesmo estilo passam a ser produzidas de modo mais abundante, ao passo que começam a ter sobre si olhares mais atenciosos tanto do público quanto da própria academia. Se antes havia no “brutalismo” de Fonseca uma tendência por focar personagens à margem da sociedade, em Lins é focado não apenas o personagem, mas todo o contexto que o envolve, incluindo-se o espaço, a religião e a política própria do seu pequeno mundo. No entanto, não é apenas Resende que atribui a *Cidade de Deus* este status de elevada importância. Mesmo se opondo ao pensamento de Beatriz Resende no que diz respeito às vozes da periferia, Schollhammer analisa, a partir do tema violência, que duas obras tiveram grande importância na década de 1990:

Na década de 1990, surgiram no meio literário duas obras cuja originalidade estava intimamente ligada à nova realidade da violência e à maneira flagrante de expô-la. Em 1995, a jovem escritora paulista Patrícia Melo lançou seu segundo livro, *O Matador*, que se tornaria um fenômeno de vendas. [...] Com ambição e proposta totalmente diferentes, surge, em 1997, o romance *Cidade de Deus*, de Paulo Lins, um escritor jovem, morador de uma ilha pobre, de cerca de 40 mil habitantes, encravada no bairro “mais Miami” do Rio de Janeiro, a Barra da Tijuca. Se Patrícia Melo só pisou numa favela pela primeira vez depois de ter escrito 20 capítulos de *Inferno*, Paulo Lins nasceu e morou a maior parte de sua vida no conjunto habitacional *Cidade de Deus*. (SCHOLLHAMMER, 2011, p. 44)

A ausência do romance *O Matador* na análise de Resende deixa clara a importância que a autora dá ao lugar que ocupa o escritor na sociedade. O discurso direto passa a ser mais importante, por exemplo, do que os aspectos formais da obra, e isto pode se configurar como um problema. No entanto, Schollhammer, que nos parece fazer uma crítica complementar à de Resende, reconhece a importância do romance de Lins, acima de tudo pelo caráter fundacional, junto ao romance de Patrícia Melo, no sentido de trazer à cena os novos malandros brasileiros. Além disto, a linguagem trabalhada com esmero, como sugere o crítico, faz com que a obra torne-se admirável do ponto de vista estético, pois a realidade que nasce desta representação é a própria realidade da literatura contemporânea brasileira.

Depois de todo este percurso para chegarmos ao primeiro romance de Lins, vale lembrar que a obra em prosa do carioca é bastante curta. O lançamento de seu segundo romance, *Desde que o Samba é Samba*, foi em 2012, e trata da gênese do samba na cidade do Rio de Janeiro. Neste romance, personagens históricos como Ismael Silva, Noel Rosa, Manuel Bandeira, Mário de Andrade e Carmem Miranda são representados. No entanto, em nosso entender, *Cidade de Deus* continua sendo a mais notável construção artística do carioca.

Ora, por tudo que foi apontado até aqui: a) retomada crítica da tradição; b) renovação do aspecto do “brutalismo”; c) qualidade na construção da linguagem; d) união de características do regionalismo e urbanismo; e) caráter fundacional; f) posição social do autor; g) legado artístico, *Cidade de Deus* torna problemática qualquer crítica que a coloque como obra desimportante no âmbito da literatura nacional brasileira. Quer nos parecer que o romance já atingiu, em caráter também de estreia, o cânone da literatura nacional. É imprescindível, então, que se façam estudos desta obra, aproveitando as múltiplas possibilidades que a mesma suscita.

Uma das características formais da obra de Lins, como um todo, é a multiplicidade de personagens e protagonistas. Tanto em *Cidade de Deus* como em *Desde que o Samba é Samba* podemos contar, em média, mais de vinte personagens que interferem ativamente na trama. Em se tratando do primeiro romance, embora o espaço seja indiscutivelmente um aspecto importante, entendemos que em termos de crítica a obra precise de mais olhares no que tange à análise de determinados personagens. Estes, como agentes da trama que impulsionam o desenrolar do enredo, merecem, de nossa parte, um olhar mais atento, que vise o modo como os mesmos são construídos. Assim é que passamos à segunda parte deste capítulo.

1.2 A ANÁLISE

A categoria do personagem em *Cidade de Deus* é central para o entendimento do enredo, naturalmente, mas também para a completa compreensão do principal tema do romance: a violência. Ora, os personagens, que assumem o caráter de agentes propulsores de todas as formas de violência no conjunto habitacional, agem do modo como se apresenta no romance devido a um determinado motivo. A investigação deste motivo, a partir da trajetória do personagem, habilita o leitor a formular uma conclusão acerca da brutalidade posta às vistas na obra de Lins. Porém, devido à multiplicidade de personagens existente, duas são as questões que podem ser formuladas a partir desta constatação: qual personagem estudar? Que teoria aplicar para aproveitar melhor a construção do personagem analisado?

1.2.1 Inferninho e a dupla velha guarda

Segundo Regina Delcastagnè (2005, p. 35), pelo menos dezenove personagens importantes podem ser catalogados em *Cidade de Deus*. Infelizmente a autora não define que critérios usou para atribuir importância aos personagens, uma vez que “o critério de importância é subjetivo, mas foi realizado um esforço para homogeneização das avaliações, permitindo localizar, em cada livro, as personagens mais cruciais para o desenrolar da trama” (DELCASTAGNÈ, 2005, p. 35). Mesmo julgando ser insuficiente esta explicação, não deixamos de reconhecer o esforço da pesquisadora, muito menos o bom trabalho executado, atingindo a meta estabelecida. Entretanto, entendemos que isto não nos tira o direito de exigir ao menos indícios do que a professora e sua equipe julgam ser “um personagem importante”. Supomos que se pode atribuir este estatuto a personagens ativos na narrativa, ou seja, que contribuam em maior ou menor grau para a mudança de fortuna de outros personagens e/ou interfiram no rumo do enredo. Ainda crendo ser este esboço de definição insuficiente, pensamos ser neste sentido que se configurou a pesquisa realizada por Delcastagnè. Diante desta multiplicidade de personagens efetivamente participantes da trama, busquemos, antes de tudo, focar naqueles que mais se destacam na narrativa: os protagonistas.

Cidade de Deus difere de boa parte da produção literária nacional no que diz respeito ao número de protagonistas. Embora haja alguns personagens cujas características sejam fomentadoras de análises, como Lúcia Maracanã, Cabeça-de-Nós-Todo e Passistinha, nenhum destes tem o poder de mudar o destino da trama. No romance, ao menos três personagens podem ser classificados como principais: Inferninho, Pardalzinho e Zé Miúdo. Assim como são três os protagonistas, três também são as partes do romance, uma referente a cada personagem destes citados. A obra tem início com a história de Inferninho, que acarreta a segunda parte, a história de Pardalzinho, e esta, por sua vez, prepara o leitor para o clímax do romance, seu terceiro momento, que conta a história de Zé Miúdo. De fato, o que se conta em cada seção destas três é como o bicho-solto em questão partiu de um determinado ponto de sua vida para a morte. Por uma motivação metodológica, mudemos a sequência em que se apresentam os personagens no romance e iniciemos por citar Pardalzinho.

O protagonista da segunda parte de *Cidade de Deus* é o melhor amigo de Inho, criança que vem a se tornar o temido Zé Miúdo. Embora já reconhecido como bandido, Pardalzinho parece ser o mais inofensivo dos bichos-soltos, uma vez que em vários momentos o personagem mostra autocrítica, compaixão e compreensão, aspectos que não são encontrados em nenhum outro bandido do conjunto. Em termos gerais, Pardalzinho está mais para malandro do que para bandido, e talvez receba esta alcunha justamente – e apenas – por estar sempre ao lado de seu amigo Zé Miúdo. Sua função como personagem é aconselhar o descontrolado Zé Miúdo e a comprovação disto vem quando, depois da morte de seu amigo, o dono do tráfico de Cidade de Deus é acometido por uma fúria que transforma o conjunto habitacional numa guerra sangrenta.

Zé Miúdo é aquele que pode ser apontado como o personagem mais importante do romance. Podendo ser lido como a própria materialização do mal dentro da obra, o dono do tráfico, envolto por uma espécie de ira permanente, leva a cabo toda e qualquer ação que se possa empreender para chegar ao poder. Seu forte sentimento de ganância, o desrespeito pela vida alheia e sua vontade de ver sangue são apenas algumas características deste verdadeiro monstro, que condensa em sua construção o ódio de origem social, mas também um de origem intestina, uma espécie de motivação da própria índole. É o único protagonista que perpassa as três partes do romance.

No entanto, Inferninho é aquele que impulsiona um maior desejo de análise. Ora, o bandido que protagoniza a primeira parte da obra é um retrato da transição da figura do

malandro para a figura do bandido. Sua história se passa ainda na década de 1960, momento em que os assaltos ainda eram realizados através dos revólveres de calibre 38, e o tráfico de drogas ainda engatinhava. Ele representa o fim da malandragem e o início da bandidagem, dois grupos sociais representados num mesmo sujeito. Dentre todos, talvez seja o que ganhe mais destaque do ponto de vista psicológico. A partir dele podemos traçar um perfil emblemático dos moradores do conjunto. Afinal, assim como todos que ali vivem, Inferninho tem uma meta: estourar a boa para escapar daquele inferno. No entanto, esta meta se renova a cada dia, porque o plano traçado para alcançar tal objetivo não se compõe por etapas, mas por chances. Uma diferença, por exemplo, entre ele e Zé Miúdo é que este, quando a dominar todo o tráfico, tem condições práticas para “estourar a boa” e sair de vez da vida de bandido; Inferninho, por mais que queira, não dispõe de aparato prático para realizar um assalto gigante, como sempre esperara. Talvez, nada seja planejado para longo prazo no enredo, mas para acontecer *já*, porque toda chance pode ser a última. Para efeito de pensar acerca da origem e perfil do personagem, vejamos como o descreve o narrador:

Lá no São Carlos, Inferninho desde criança vivia nas rodas de bandidos, gostava de ouvir as histórias de assalto, roubo e assassinato. Podia passar distante dos bicho-soltos, mas mesmo assim fazia questão de cumprimentá-los. Nunca lhes negava favores, fazia questão de matar aula para ajudar a rapaziada que botava pra frente: limpava as armas; endolava a maconha; [...] Quando ganhasse mais corpo, arrumaria um berro para ficar rico no asfalto, mas enquanto fosse criança continuaria a roubar os trocados do pai, ele não percebia mesmo, estava sempre ligado de goró. Sua mãe era que não marcava toca com o dinheiro, aquela ali era esperta mesmo. Gostava de sua mãe, mesmo ela sendo uma piranha fofqueira e palavruda. [...]

Depois que a avó morreu, Inferninho resolveu que não andaria mais duro. Trabalhar que nem escravo, jamais; sem essa de ficar comendo de marmita, receber ordens dos branquelos, ficar sempre com o serviço pesado sem chance de subir na vida, acordar cedo para pegar no batente e ganhar merreca. Na verdade, a morte da avó serviu somente de atenuante para seguir o caminho no qual seus pés já tinham dado os primeiros passos, porque, mesmo se a avó não morresse assassinada, seguiria o caminho que para ele significava não se submeter à escravidão. [...] Um dia, ganharia a boa. (LINS, 2002, p. 43)

Observa-se, portanto, que, mesmo antes de chegar à Cidade de Deus, Inferninho vem sendo preparado para a vida de bandido. Fruto de uma família decadente e vazia de heróis, Inferninho passou a idolatrar aqueles que para ele representavam a melhor forma de se vingar do mundo duro que se figurava à sua volta. À diferença de Inho, o bicho-solto não contava com o apoio de nenhum familiar, ninguém que o quisesse conduzir para a vida direita – assim como o faz a mãe de Zé Miúdo, quando este ainda é criança.

A convivência com bandidos desde a infância serve para fortalecer o sucesso do destino de Inferninho. Supõe-se que, a partir mesmo de quando garoto, a ideia fixa de tornar-se o bandido mais temido de qualquer lugar tenha se enraizado no pensamento do bicho-solto. Assim como para muitos, as primeiras referências heroicas de Inferninho foram as façanhas dos bandidos contra a polícia, façanhas estas que os tornaram temidos por toda população do local onde moravam. Ora, a falta de ídolos que colaborassem para a retidão do sujeito reforçava não apenas o caráter futuro da criança, mas também a impossibilidade de se pensar numa outra opção de vida. Este treinamento por que passa Inferninho, o de limpar as armas, endolar a maconha, prepara a criança para um futuro (in)certo: o do bandido.

Uma variável que notamos como singularidade no personagem é a recuperação simbólica de alguns aspectos épicos do herói, como a sua propensão a ajudar seu povo – na cena do assalto ao caminhão de gás – ou a busca pela bela morte⁴. Nenhum destes aspectos são encontrados no personagem Zé Miúdo, que se revela um personagem completamente rebaixado.

Outra variável determinante para o futuro do personagem é a da família. Geralmente os personagens do romance são frutos de famílias despedaçadas, de cujas partes podemos avaliar as mais pobres características humanas. No exemplo que estamos acompanhando, deparamo-nos com a seguinte estrutura familiar: um pai que “estava sempre ligado de goró”, ou seja, permanentemente bêbado; uma mãe “piranha fofqueira e palavruda”, que se prostituía para conseguir dinheiro para a casa; e, por último, Ary, seu irmão, assumidamente homossexual, o que, embora não seja uma pobre característica humana, à época configurava-se como uma das maiores vergonhas/defeitos de uma família: ter um membro gay. É de dentro deste seio familiar que salta o bicho-solto Inferninho, revoltado contra todo aquele que consegue ser feliz e reto ao mesmo tempo.

Certamente a escolha de Inferninho deu-se a partir das singularidades deste personagem. Vale lembrar: a) a representação da transição do malandro ao bandido; b) fragilidade da estrutura familiar; c) tom épico do herói; d) impossibilidade prática de atingir a meta; e) o valor da meta. Julgamos ser pertinente, portanto, analisar o personagem principalmente à luz dos postulados de George Lukács em *A Teoria do Romance*, por entender que esta abordagem nos deixa mais livres para poder estudar o personagem em sua

⁴ Cf.: VERNANT, Jean-Pierre. La belle mort et le cadavre outragé. In: L'individu, la mort, l'amour. Paris: Gallimard, 1989. p. 41-79.

completude: psicologia, ação, aspecto social e função dentro da narrativa. Como teremos o segundo capítulo totalmente voltado à apresentação da teoria lukacsiana, vamos agora expor apenas uma síntese dos postulados do húngaro, situando seus estudos historicamente.

1.2.2 *A Teoria do Romance: uma síntese*

George Lukács⁵ classifica de três formas os personagens dos romances ocidentais: idealismo abstrato, romantismo da desilusão e maturidade viril. Esta classificação diz respeito à disparidade entre duas naturezas distintas que, conflitantes, geram um problema. A primeira natureza, a da interioridade do sujeito, refere-se à subjetividade; a segunda natureza é a da exterioridade, ou seja, a objetividade do mundo. Nas três formas propostas por Lukács, podemos resumir que o idealismo abstrato se configura quando a segunda natureza se sobrepõe à primeira, o que caracteriza um personagem de subjetividade reduzida; quando a primeira natureza se sobrepõe à segunda, Lukács a denomina de romantismo da desilusão, pois, neste caso, o personagem pensa mais do que age; o último modelo é o da maturidade viril, que existe a partir do momento em que as duas natureza se equilibram⁶.

A partir deste pensamento, a tipologia do herói romanesco é formulada. Lukács propõe que o desamparo decorrente da ausência de um deus faz com que a alma e o mundo se

⁵ George Lukács nasceu em 1885, em Budapeste. Seu pai era diretor do principal banco da Hungria, o *Budapest Kreditanstalt*. O húngaro desde cedo demonstrou interesse pela literatura, e sua trajetória de bom crítico começou a ser traçada já aos dezessete anos, período de que remontam suas primeiras produções. Em certa medida intelectualmente precoce, Lukács publicou em 1911 sua primeira obra, um estudo sobre o drama moderno, dividido em duas partes, que, somadas, resultavam em mais de mil páginas. No mesmo ano lançou *A Alma e as Formas*. Entre 1914-1915, durante o período de guerra, o húngaro produziu, em Heidelberg, *A Teoria do Romance*, início de um ousado projeto que visava uma longa abordagem histórico-filosófica da obra de Dostoiévski. A partir de 1923 publicou *História e Consciência de Classe* e outros trabalhos, no entanto, por ora, concentremo-nos na *Teoria do Romance*.

⁶ Faz parte também deste pensamento lukacsiano o conceito de ironia estrutural, aquele que afirma que todo personagem romanesco tem uma meta. Esta meta, para que seja reconhecida como tal, tem de ser autêntica, como, por exemplo, a meta de Dom Quixote de voltar ao período medieval, exemplo utilizado pelo próprio Lukács. O mais importante a ser observado é que, de um modo ou de outro, o personagem moderno jamais atinge a meta proposta e, ao não atingi-la, para Lukács, existe uma ironia do ponto de vista da estrutura do romance. É a este processo, obviamente, que ele denomina por ironia estrutural. Por ora, pensemos mais um pouco acerca dos tipos supracitados.

distanciem – processo que resulta no demonismo –, dando origem a outras distâncias como subjetividade /objetividade, interioridade/aventura. Podemos supor, então, que, uma vez existindo esta inadequação entre as naturezas, uma delas pode se sobrepor à outra, e esta é uma forma de pensar os tipos propostos por Lucáks. Vejamos suas próprias palavras:

O abandono do mundo por Deus revela-se na inadequação entre alma e obra, entre interioridade e aventura, na ausência de correspondência transcendental para os esforços humanos. Essa inadequação tem grosso modo dois tipos: a alma é mais estreita ou mais ampla que o mundo exterior que lhe é dado como palco e substrato de seus atos (2009, p. 99).

“O demonismo do estreitamento da alma é o demonismo do idealismo abstrato” (LUCÁKS, 2009, p. 100). Este herói, cujo exemplo paradigmático é Dom Quixote, é marcado pelo desencontro recíproco entre a ação (primeira natureza) e a reação (segunda natureza). Ele age mais do que pensa, pois nele não há problemática interna, e desta forma “a absoluta ausência de uma problemática internamente vivida transforma a alma em pura atividade” (op. cit., p. 102), fazendo com que o herói não tenha conhecimento do conflito entre interioridade e mundo.

Este herói é caracterizado pela supremacia da ação. Inferninho, como já foi dito, apresenta uma subjetividade quase nula e, em contrapartida, age a todo instante. Por isso, pretendemos analisar o personagem à luz das postulações de Lucáks acerca do herói do idealismo abstrato. A problematização que faremos terá início a partir de um questionamento sobre a problemática interior do personagem, para o qual Lucáks atesta a nulidade, dando vazio à ação desenfreada – é interessante perceber a ausência de uma problematidade no personagem Inferninho, mas a existência de problemas/metastat que se renovam todos os dias.

Em contrapartida a este tipo de demonismo, há o do romantismo da desilusão, em que a alma é mais ampla que o mundo. Neste herói a subjetividade se sobrepõe à objetividade exterior, e sua “problemática é intensificada ainda mais pelo fato de o mundo exterior que trava contato com essa interioridade, em correspondência com a relação de ambos, ter de ser plenamente atomizado ou amorfo, ou em todo caso vazio de todo o sentido” (op. cit., p. 119). O herói do romantismo da desilusão, exemplificado a partir da obra *Educação Sentimental*, de Flaubert, é consciente do conflito entre interioridade e mundo, porém sua adaptação a este conflito é impossível.

Sintetizando estes dois tipos apresentados, há um terceiro: o da maturidade viril. O herói deste tipo está em busca de resolver o conflito, e é capaz de fazê-lo. Sua interioridade está “a meio caminho entre idealismo e Romantismo. [...] O heroísmo do idealismo abstrato e a pura interioridade do Romantismo são admitidos, pois, como tendências relativamente justificadas, mas a serem superadas e inseridas na ordem interiorizada” (op. cit., pp. 139-140). Para este tipo de herói, o autor húngaro sugeriu como exemplo o romance de Goethe, *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*.

A partir desta tipologia, centrados no Idealismo Abstrato, como posto anteriormente, pretendemos analisar Inferninho, personagem que tem *a alma mais estreita que o mundo*, e apresenta uma autenticidade praticamente nula, fazendo com que sua ação se sobreponha à subjetividade, as metas desse personagem se reconstruam a cada dia. O bicho-solto apresenta, ainda, simbolicamente, algumas marcas do herói épico, o que torna ainda mais fértil a nossa análise. A partir de suas aspirações podemos também discutir o conceito de meta, bem como a autenticidade da busca do herói. Inferninho parece tornar-se mais rico à medida que o exploramos.

1.2 A CRÍTICA

Um dos principais aspectos que habilitam Resende a reconhecer *Cidade de Deus* como uma produção de caráter fundacional, no que se refere à literatura brasileira contemporânea, é o positivo acolhimento da crítica especializada. A autora esclarece que isto foi fundamental para que se legitimasse a qualidade estética da obra e, conseqüentemente, abriu espaço, na academia, para o estudo de outras obras que viriam a ser produzidas similarmente, do ponto de vista do assunto e dos procedimentos narrativos. Assim verifica Resende (2008, p. 35):

O romance surgiu legitimado por um de nossos mais importantes *scholars*, Roberto Schwarz, que, em ensaio publicado na *Folha de S. Paulo*, saudou o livro como “um acontecimento”. A novidade do fenômeno, porém, se provoca um grande texto ensaístico – “Cidade de Deus”, depois republicado em livro –, revela, de saída, certa perplexidade ou impossibilidade da crítica e evidencia as dificuldades que os estudos literários teriam ao tratar de obras cuja origem está na proximidade entre autor e narrador.

De fato, a primeira crítica escrita ao romance de Lins foi publicada em 1997⁷, dois anos mais tarde republicada em livro, como parte da obra *Sequências Brasileiras*, de Roberto Schwarz. Resende aponta este texto de Schwarz por pelo menos dois motivos: a) pela qualidade da leitura proposta pelo crítico; b) pela defesa da qualidade da obra, realizada por um dos mais importantes críticos literários do país. Obviamente, o segundo fator foi aquele que abriu as portas do desconfiado meio acadêmico para a obra de Lins. De certo modo, talvez fosse necessária a aprovação da obra como construção estética para que ela pudesse ser vista como tal, uma vez que, da forma como é construído, *Cidade de Deus* transforma-se num romance muito próximo do apelo sensacionalista da mídia e numa reprodução do cinema hollywoodiano.

Roberto Schwarz é reconhecidamente um dos maiores estudiosos da literatura brasileira. Foi ele, portanto, quem primeiro reconheceu as mudanças que ocorriam na literatura contemporânea a partir de *Cidade de Deus*. Não à toa refere-se à obra por “acontecimento”. As dificuldades as quais se refere Resende, na citação acima, dizem respeito justamente aos problemas encontrados por todos diante de uma grande novidade. *Cidade de Deus* configura-se como “acontecimento” à medida que se distancia daquilo que estava sendo produzido como representações no cenário literário. Ao singularizar a própria maneira de recriar o mundo, Lins estreia uma nova forma de conceber o Brasil. Schwarz foi o primeiro dentre os críticos a, de alguma forma, elencar potenciais abordagens da obra, a partir de diversos ângulos. O crítico conseguiu enxergar para além da violência, aspecto que se instaura como principal barreira para uma abordagem do objeto estético como tal. Podemos aqui comentar ao menos três colocações de Schwarz que seriam retomadas mais tarde em outros trabalhos de outros autores, em artigos, dissertações e teses.

Um primeiro aspecto é a relação que mantém o romance com o discurso fílmico. Isto se revela na constituição das cenas, na forma como falam os personagens, na dinâmica que faz com que o leitor devore o romance instantaneamente, de um só fôlego. Apesar de a obra ser um “catatau”, como denomina Schwarz, a experiência de leitura, por mais subjetiva que seja, parece ser relativamente similar de leitor para leitor. O encadeamento de ações, os destinos incertos dos personagens, a forma como as mortes acontecem, tudo isto aprisiona o leitor e produz neste um efeito de perplexidade e dúvida. O primeiro, devido ao impacto das cenas; o

⁷ O texto foi publicado pela primeira vez no *Caderno Mais!* Do jornal *A Folha de São Paulo*, sob o título *Uma aventura artística incomum*. Disponível em: <http://acervo.folha.com.br/fsp/1997/09/07/72/>.

segundo, devido à insegurança sobre a próxima ação, sobre o rumo e a continuidade da trama. Sobre esta questão do ritmo comenta Schwarz (1999, p. 164):

Com o primeiro assalto e a entrada em cena dos bandidos, o livro adquire o andamento que fascinará o leitor até o final. Uma interpretação à altura do romance vai depender da contemplação e análise desse dinamismo poderoso.
No plano direto da movimentação, há a visibilidade realçada, à maneira do filme de ação. [...] O apuro da coreografia combina-se à indistinção entre o bem e o mal. Quando trocam tiros, a autoridade e os bandidos põem "meia cara na quina da esquina". O acerto da expressão, com rima interna e tudo, faz pensar que não só a arte decanta a vida como também a vida se inspira nos seriados de televisão a que bandidos e policiais assistem. [...] A intensidade e o perigo das ações, bem como a nitidez do cenário, como que concebido sob encomenda, criam uma certa empatia, a que entretanto a brutalidade monstruosa logo tira o sabor de aventura. Sobra uma espécie de compreensão atônita.

Vale destacar ao menos duas particularidades desta citação: a proximidade entre o romance e os filmes de ação; a elaboração estética da linguagem em destaque. Em se tratando do segundo aspecto, embora o crítico não tenha enfatizado a função da rima interna no trecho do romance citado, fica já patente o que mais à frente será comentado: a lírica do narrador. Este aspecto desponta como riqueza da obra à medida que se constitui como ironia diante de toda a brutalidade narrada. No que diz respeito ao primeiro aspecto, é importante salientar que é justamente este poder de dinamicidade, esta forma dinâmica de se configurar, que rendeu ao romance uma adaptação fílmica em 2002, dirigida por Fernando Meireles. Uma vez que a obra de Lins já se aparentasse a um roteiro que esperasse apenas ser filmado, o resultado do filme de Meireles não poderia ser outro: recorde de bilheteria.

É deste sucesso do filme que decorre boa parte da fortuna crítica do enredo de *Cidade de Deus*. Inúmeros trabalhos passaram a ser produzidos a partir do *boom* instaurado pela produção de Meireles. A violência do romance ganhou as telas de todo o Brasil, e conseguiu também ultrapassar a barreira das Américas. As indicações do filme ao Oscar em 2002 em quatro categorias – melhor diretor, melhor roteiro adaptado, melhor edição e melhor fotografia – foram o reconhecimento maior da qualidade estética da produção e com isso o filme serviu de *corpus* para as mais variadas análises. As abordagens contemplam leituras do filme comparativamente ao documentário⁸, ao romance⁹, e também, assim como em relação

⁸ C.f.: PENKALA, Ana Paula. *Cidade de Deus e o olhar documental: estratégias formais para a denúncia da violência*. Disponível em: http://encipecom.metodista.br/mediawiki/images/2/2f/GT2-07-Cidade_de_Deus-Ana.pdf. Acesso em: 05 de fevereiro de 2015.

⁹ C.f.: BRITTO, Juliana Machado de. *Literatura e Cinema: um olhar sobre Cidade de Deus*. Disponível em: <http://www.ufjf.br/darandina/files/2010/01/artigo10.pdf>. Acesso em: 02 de fevereiro de 2015.

ao livro, existem as abordagens de crítica social¹⁰. Esta diversidade, que também existe em relação à crítica do livro, e toda a polêmica gerada em torno do retrato da violência, contribuíram, de certa forma, para uma publicidade cada vez mais crescente da história de Lins. Em primeira instância, pode-se dizer que foi este aspecto dinâmico – que resultou positivamente na adaptação fílmica – que causou diferentes opiniões em boa parte da crítica da época e dos jornalistas, que teimavam por reconhecer a obra de Lins apenas como uma produção midiática sensacionalista, que explorava a violência e a linguagem chula como forma de despertar a curiosidade e o choque no leitor¹¹. Schwarz foi o primeiro que percebeu e ousou afirmar a qualidade estética do romance para além do sangue.

Um segundo aspecto que gostaríamos de comentar, e que está frequentemente ligado à crítica do romance, compondo a maioria desta, é o social. Ora, a construção da obra é realizada a partir de personagens marginalizados, tipos que são, por excelência, afastados do grande centro da cidade, onde ocorrem as melhores oportunidades de emprego e onde, naturalmente, desenrolam-se as mais importantes ações de uma metrópole. Sabemos que o contexto em que o enredo se desenvolve é marcado temporalmente por meio da informação sobre uma enchente que arrasara a cidade do Rio de Janeiro na década de 1960. O temporal do dia 02 de Janeiro de 1966 entrou para a história do Estado, quando fortes chuvas que duraram uma semana desabrigaram cerca de cinquenta mil pessoas e provocaram a morte de outras duzentos e cinquenta¹². Além disto, o desastre ocasionou um caos nunca antes visto, com a paralisação dos transportes, o apagão elétrico e o colapso no sistema elétrico da cidade. Foi a partir destes desabrigados que Lins buscou a configuração de seus personagens.

A Cidade de Deus, que começara a ser construída por volta de 1964, serviu para abrigar as vítimas desta enchente. Assim, na década de 1960, teria início uma das maiores favelas do Estado do Rio de Janeiro. No início da narrativa há um retrato da chegada dos desabrigados aos casebres do conjunto habitacional. Era o início do conjunto habitacional Cidade de Deus:

¹⁰ C.f.: TORRES, Celia Cristina. Representações do negro em Cidade de Deus: uma análise descritiva de quatro personagens do filme. Disponível em: <http://www.ufjf.br/darandina/files/2010/01/artigo10.pdf> . Acesso em: 05 de fevereiro de 2015.

¹¹ C.f.: DUARTE, Eduardo de Assis. Entre Sertão e Subúrbio: Guimarães Rosa e Paulo Lins. O eixo e a roda. Belo Horizonte, v. 7. P. 119-125. 2001.

¹² Para conferir imagens do caos que se alastrara pelo Estado, acessar os registros da Rede Globo disponíveis em: <https://www.youtube.com/watch?v=oyQISARXzhY>

Por dia, durante uma semana, chegavam de trinta a cinquenta mudanças, do pessoal que trazia no rosto e nos móveis as marcas das enchentes. Estiveram alojados no estádio de futebol Mario Filho e vinham em caminhões estaduais cantando:

*Cidade Maravilhosa
Cheia de encantos mil...*

Em seguida, moradores de várias favelas e da Baixada Fluminense habitavam o novo bairro, formado por casinhas fileiradas brancas, rosa e azuis. Do outro lado do braço esquerdo do rio, construíram Os Apês, conjunto de prédios de apartamentos de um e dois quartos, alguns com vinte e outros com quarenta apartamentos, mas todos com cinco andares. Os tons vermelhos do barro batido viam novos pés no corre-corre da vida, na disparada de um destino a ser cumprido. O rio, a alegria da molecada, dava prazer, areia, rã e muçum, não estava de todo poluído. (LINS, 2002, p. 17)

Esta reestruturação urbana por que passa a cidade do Rio e o realojamento de milhares de moradores é reflexo, também, de um processo que se desenrolava no país no que diz respeito ao planejamento urbano – não à-toa. Afinal, a Cidade de Deus construiu-se às margens do centro do Rio¹³. A imagem projetada pelo romance é a de um escoamento, em que os pobres, desabrigados, vindos de dezenas de outras favelas, vão desaguar num mesmo conjunto, juntando não apenas suas pobreza, mas as irremediáveis ambições, suas fúrias, seus traumas, seus amores, as luxúrias. O fato é que, geograficamente, os pobres foram depositados longe do grande centro da cidade e a enchente tornou-se uma solução para a *limpeza* do Estado. O problema é que, com isto, o próprio Estado construiu pontes mais curtas entre traficantes, bandidos e malandros. Este efeito colateral, talvez não previsto, resultou no nascimento do tráfico (tal como o conhecemos atualmente) que, obviamente, não nasceu na Cidade de Deus, mas teve participação desta em seu processo.

É a partir deste “escoamento” que se formou um dos *corpora* literários mais ricos no que diz respeito à presença de pobres, prostitutas, negros e bandidos. Assim como o advento do filme, este aspecto do romance é responsável por boa parte da fortuna crítica da obra. Schwarz também apontou para este aspecto em 1997, quando escreveu:

Literariamente, a órbita limitada funciona como força, pois ela dramatiza a cegueira e segmentação do processo: em seu ramo, reservado aos desvalidos, os chefes de bando não deixam de ser potências, criaturas que entre outras coisas usaram a cabeça e aprenderam lições duríssimas, isso sem falar na incalculável tensão nervosa que suportam a todo momento. Nem por isso deixam de ser pobres-diabos que

¹³ Muito embora alguns moradores, atualmente, lutem para modificar a imagem da violência e pobreza que tanto o livro de Lins como – e principalmente – o filme de Fernando Meirelles, em 2002, tornaram marca para o bairro. Sobre isto, observar o texto de Rosalina Brito, disponível em: <http://cidadedededeus-rosalina.blogspot.com.br/>.

morrem como moscas, longe da opulência que nalgum lugar o tráfico deve proporcionar. (SCHWARZ, 1999, p. 166).

O crítico sugere com isto que a curta mentalidade dos personagens é o que move a engrenagem da ação, cujos topos hierárquicos são ocupados pelos chefes dos bandos, personagens como Inferninho e Zé Miúdo, que, embora fracos do ponto de vista da reflexão, encontram na ambição, no desejo de “estourar a boa”, a potência necessária para dinamizar a narrativa. Entretanto, muito embora exista uma certa aparência de solução, de síntese dos problemas estabelecidos socialmente dentro do romance quando este ou aquele assume o topo da hierarquia, os personagens acabam por não passar de pobres coitados, distantes da riqueza sumptuosa que o tráfico proporciona em alguns casos. Muito disto se deve à morte precoce dos bandidos, aos amores não resolvidos, à carência feroz que abala cada sujeito presente na narrativa. Talvez por esta representação tão bem elaborada, o romance de Lins passou a suscitar uma avalanche de trabalhos acadêmicos com este enfoque: o aspecto social da obra.

A primeira dimensão social que passa a ser focada pela crítica – a mais produtiva do ponto de vista crítico – é a da violência. Vale salientar que é este aspecto também, como vimos antes, que confere a *Cidade de Deus* um lugar especial na literatura brasileira contemporânea. Estudos interessantes passam a ser produzidos, tais como *Cidade de Deus na Zona de Contato – Alguns Impasses da Crítica Cultural Contemporânea*, de Paulo Jorge Ribeiro (2003); *No Fio da Navalha: Literatura e Violência no Brasil de Hoje*, de Tânia Pellegrini (2004); *Cidade de Deus: a banalização da violência como discurso*, de Eliane Aparecida Dutra (2005); e *A Cidade é de Deus ou do Diabo? O Rio de Janeiro em Cidade de Deus*, de Vilma Costa (2007). São textos que em sua maioria constroem uma ponte entre a representação da violência na obra e a própria violência constitutiva da realidade urbana da contemporaneidade brasileira. Este talvez seja o aspecto mais fértil para discussões, ou aquele que se mostra mais convidativo para argumentações das mais diversas. Afinal, é interessante discutir, por exemplo, a origem desta violência: social ou subjetiva? E o realismo, a partir do qual é narrada esta modalidade de violência, configura-se como exagero? Até que ponto esta representação são desdobramentos, de fato, da brasilidade? São basicamente estas respostas que pretendem dar a maioria dos estudos sobre o romance de Lins.

Outros aspectos sociais também são abordados pelos estudiosos, como em *É Tempo de Pipa: a representação da infância em Cidade de Deus*, de Paulo Lins, e *Lembrancinha do*

Adeus, de Júlio Ludemir, Anderson Luís Nunes da Mata (2009), que aborda a infância como um elemento que emerge na literatura contemporânea “em tensão com elementos que tentam lhe destituir de tais características” (MATA, 2009, p. 1). Ora, este destaque já é apontado por Schwarz no ano de lançamento do romance¹⁴, quando ele observa que a obra surpreende pela sua força na narrativa, pois a infância se torna crucial para o entendimento da construção do tráfico, cada vez mais sendo construído de forma mais sangrenta e irracional. A Cidade de Deus envelhece através das mais jovens mãos.

Há a linha de trabalho que enfoca, também, a exploração da imagem da pobreza como um aproveitamento midiático, como em *O copyright da miséria e os discursos sobre a exclusão*, de Ivana Bentes (2002), que trabalha a curiosa noção da “pobreza consumível”, ou seja, da representação da pobreza como propulsora de lucros, o que inegavelmente ocorreu com o fenômeno *Cidade de Deus*. Um quarto enfoque social seria a própria linguagem, analisada, por exemplo, em *A fala da periferia na obra Cidade de Deus*, de Marilene Rosa Miola (2012). Os estudos sobre os negros também compõem este cenário da fortuna crítica, como o artigo de Vanessa Fitzgibbon (2009), intitulado *O ressentimento racial brasileiro e a identidade marginal a partir da “História de Inferninho”*, em *Cidade de Deus*, de Paulo Lins. A presença de negros marginalizados na narrativa é decisiva para a ampliação deste campo da crítica brasileira. No entanto, aproveitando este último artigo citado, introduzimos o terceiro aspecto que, a nosso ver, constitui, mesmo que em pequena porcentagem, a fortuna crítica do romance Lins: o estudo dos elementos estruturais. Vejamos o que afirma Schwarz (1999, p. 167) a certo ponto de sua crítica:

Se por um lado o crime forma um universo à parte, interessante em si mesmo e propício à estetização, por outro ele não fica fora da cidade comum, o que proíbe o distanciamento estético, obrigando à leitura engajada, quando mais não seja por medo. Trata-se de uma situação literária com qualidades próprias.

É na defesa deste realismo que, embora não se distancie do que se vivencia nas ruas, estetizado a partir de determinados procedimentos, Schwarz percebe elementos artísticos para além da violência e das questões sociais tão perceptíveis à primeira leitura. De fato, o romance possui qualidades próprias, que podem ser melhor exploradas a partir de leituras

¹⁴ “Em vagas sucessivas, a violência cresce e a idade dos criminosos diminui. Na situação chega a parecer lógico que chefes de dezessete anos designem soldados de doze ou dez, menos vigiados, para a tarefa de fuzilar o dono de outra boca-de-fumo, que terá dezoito. Com lágrimas nos olhos, a missão será cumprida, para subir no conceito dos demais e alcançar logo as prerrogativas do ‘sujeito homem’” (SCHWARZ, 1999, p. 166).

mais atentas, o que não exclui a possibilidade de leituras mais engajadas do ponto de vista social. Na verdade, o ideal é que haja um determinado equilíbrio entre ambas as abordagens. Assim é que o crítico sugere, no nível formal do romance, leituras que contemplem, por exemplo, a aproximação da narrativa ao Naturalismo clássico, seja pelo ato de produção do romance, a partir de pesquisas em grupo, seja pela aparência de determinismos com relação ao destino dos personagens.

Nesta esteira estão trabalhos como *Cidade de Deus: o arcaico e o moderno no romance contemporâneo*, de Tatiana de Oliveira Rocha (2007), que explora mais a fundo este aspecto do romance. Com este mesmo espírito comparativo, o artigo de Eduardo de Assis Duarte (1998) intitulado *Entre Sertão e Subúrbio: Guimarães Rosa e Paulo Lins*, coloca o romance de Lins num patamar privilegiado, ao demonstrar como alguns aspectos do romance do carioca equiparam-se com aspectos do já renomado *Grande Sertão: Veredas* (1994), como a “apropriação de casos e histórias múltiplas” (DUARTE, 1998, p. 121), ou a representação da vingança. Há também trabalhos que se propõem a analisar textualmente a obra, visando a técnica narrativa e a construção do herói, como em *Falha a fala, fala a bala: a construção épica em Cidade de Deus*, de Edyneialison Wallas Pereira (2013).

No entanto, esta abordagem que contempla o romance enquanto produção estética, e visa retirar desta produção elementos passíveis de análise e, por vezes, vinculá-los com a realidade, não é algo recorrente na fortuna crítica de *Cidade de Deus*. Em nossa pesquisa, não encontramos estudos que analisem especificamente um personagem. No caso citado mais acima, Vanessa Fitzgibbon aborda todo o contexto da primeira parte do romance, embora em seu título refira-se à história de Inferninho. Este trabalho foi o mais próximo que encontramos de uma análise proposta por nós neste estudo. O que pretendemos aqui é finalmente entender, a partir do enfoque, a construção de um dos principais personagens do romance, e perceber sua função na construção da violência, do tráfico, da bandidagem e, sobretudo, qual o seu papel na construção da obra como um todo.

CAPÍTULO 2 – GEORG LUKÁCS, A TEORIA DO ROMANCE E O IDEALISMO ABSTRATO

A categoria da personagem figura como um dos principais aspectos da estrutura literária. Afinal, a partir deste elemento é que a ação se constrói enquanto narrativa. A teoria proposta por Georg Lukács aponta para uma evolução do gênero narrativo, na medida em que propõe a passagem da epopeia para o romance como uma reformulação do gênero épico necessária, levando em consideração o *a priori* histórico-filosófico. Isto quer dizer que a obra, para o húngaro, tende a mimetizar não apenas um determinado momento histórico, mas também é condicionada, esta mimetização, pelas ideias de um tempo.

Neste capítulo pretendemos esboçar, em certa medida, os pontos mais relevantes da *Teoria do Romance*. Deste modo, discutiremos a definição de cultura fechada, característica fundamental para a composição da epopeia; a configuração do mundo apreendido pelo romance, que já não se encontra (o mundo) fechado, mas rompido; a trajetória da epopeia ao romance, passando pelo drama grego e moderno; a tipologia estabelecida por Lukács no que diz respeito às diferentes modalidades de romance. Com isto pretendemos construir uma visão panorâmica do que julgamos ser essencial, como base, para este estudo.

Vale salientar que, embora o personagem Inferninho se encaixe no tipo romanesco do Idealismo Abstrato, apresentaremos, na última seção deste capítulo, todos os três tipos estabelecidos por Lukács. Deste modo, será possível realizarmos uma comparação contrastiva dentre os tipos, e isto nos ajudará a enriquecer a análise, no próximo capítulo, e a reforçar a justificativa pelo tipo já citado. No entanto, antes de falarmos da tipologia romanesca e até mesmo dos conceitos basilares da *Teoria do Romance*, é preciso que entendamos, mesmo que de forma breve, o pensamento lukacsiano em sua juventude e suas fontes.

2.1 JOVEM E VELHO LUKÁCS: MOTIVAÇÕES PARA UMA TEORIA DO ROMANCE

George Lukács torna-se, durante o século XX, uma das personalidades mais marcantes da cultura marxista. Embora assim tenha sido lembrada a imagem do filósofo húngaro, há de se salientar que a trajetória de seu pensamento é bastante singular. Há hoje um consenso no

que se refere à classificação da obra de Lukács. Notoriamente observa-se uma obra marxista de maior importância e representatividade, como *História e consciência de classe* de 1923 e *O romance histórico*, de 1947. Entretanto, existem, antes destes estudos, obras que abordam questões estéticas sem, necessariamente, lançar sobre elas um olhar marxista. É o caso, por exemplo, de *A alma e as formas*, de 1910; *História do desenvolvimento do drama moderno*, de 1911; e *A teoria do romance*, publicada em 1920. Esta diferença crucial dá margem a uma classificação que comumente se faz com relação ao filósofo: divide-se sua obra em escritos do “jovem Lukács”, a obra pré-marxista; e em escritos do “velho Lukács”, a obra marxista. O próprio Lukács, no prefácio a uma reedição de *História e Consciência de Classe* (1967), relativiza as variadas direções de seu percurso intelectual:

“se a Fausto é permitido abrigar duas almas em seu peito, por que uma pessoa normal não pode apresentar o funcionamento simultâneo e contraditório de tendências intelectuais opostas quando muda de uma classe para outra em meio a uma crise mundial?” (LUKÁCS, 2003, p. 4)

É evidente que para que entendamos todo o percurso realizado pelo filósofo húngaro, é necessário traçarmos um perfil a partir do qual seja recuperada a trajetória histórica do estudioso. Para Marcos Nobre, podemos perceber ainda na fase marxista uma divisão. Assim o explica na apresentação do livro *Lukács e os limites da reificação* (2001, p. 11):

No caso de Lukács, todavia, faz-se necessário esclarecer a que período de sua obra se refere a investigação: se à fase pré-marxista, marcada por monumentos como *A alma e as formas* (1910) e *Teoria do romance* (1916); se à primeira fase marxista, que gira em torno de *História e consciência de classe* (1923); se à sua segunda fase marxista, cujo marco inicial é dado pelo silêncio de Lukács à avalanche de críticas ao volume de 1923, notadamente a de Zinoviev, pronunciada da tribuna do V Congresso da Internacional Comunista e que resultará na autocrítica de 1933.

De fato, seria interessante apresentar as variadas razões motivadoras de cada um destes momentos da filosofia lukacsiana, entretanto o nosso foco, neste instante, é traçar um panorama acerca das motivações históricas que impulsionaram o húngaro, primeiramente, a refletir sobre os problemas estéticos. Acreditamos que o entendimento destas origens é necessário para o esclarecimento das ideias do jovem Lukács. Começemos, então, por relembrar brevemente sua situação histórica.

Como se sabe, Lukács, nascido em 1885, era filho de judeus abastados: seu pai era diretor do principal banco da Hungria, o *Budapest Kreditanstalt*. O filósofo participava desde cedo da vida intelectual de sua cidade. Em 1911 publicou, em dois volumes, seu estudo sobre o drama moderno, e no mesmo ano escreveu *A alma e as formas*. Em seus primeiros anos de estudante (por volta de 1906, em Budapeste, quando se doutorou em Filosofia), Lukács assimilava originariamente a doutrina neokantiana que estava, então, em voga. Doutrina esta que, segundo Lichtheim (1973, 13), “reservava a investigação sistemática da realidade empírica às artes e às ciências especializadas, ao passo que restringia a filosofia à lógica e à teoria do conhecimento”. Entretanto, alguns anos mais tarde – por volta de 1910 –, Lukács passa a conhecer o filósofo-sociólogo George Simmel, de quem assiste às conferências na Universidade de Berlim. Com isto, o filósofo húngaro adota uma interpretação singular do neokantismo. Acerca das influências exercidas sobre Lukács em seu primeiro escrito publicado, com mais de mil páginas, assegura-nos Tertulian (2008, p. 26):

Tendo como tema a história do drama moderno (escrito em 1908, mas publicado em 1911), seu primeiro livro em húngaro obtivera um prêmio literário importante (...). O conhecimento das obras de G. Simmel, *Sociologia* e, principalmente, *Philosophie des Geldes* [Filosofia do dinheiro] (lançada em 1900) é visível, em Lukács, em sua história do Drama Moderno. A crítica dirigida à vida cada vez mais artificial da civilização capitalista na cidade grande moderna, crítica que Simmel faz segundo o espírito de um romantismo tipicamente anticapitalista em sua Filosofia do amor, era utilizada para definir a infra-estrutura sócio-histórica do drama moderno, comparado ao drama antigo ou ao Renascimento.

Em princípio, esta crítica a que se refere Tertulian já nos parece a gênese, ou o esboço, do que viria a ser a *Teoria do Romance*. Ora, não do ponto de vista do conteúdo, mas do método, esta constatação supracitada é imprescindível para o entendimento desta teoria. Vale destacar, também, alguns lampejos marxistas que já se apresentam timidamente no método empregado pelo húngaro nestes estudos. O estudo das formas literárias a partir de sua “infra-estrutura sócio-histórica”, a partir de uma visão “anticapitalista”, não nos remete a outra coisa senão a estudos marxistas da literatura, que levam em consideração os estratos sociais e o impacto motivado pelo capital em determinadas estruturas sociais. Outro procedimento metodológico que já aparece como herança – de Simmel, neste caso –, é ver um dado momento histórico sempre em relação a outro, e a partir disto construir as teses. Assim também o é na *Teoria do Romance*. Ainda sobre a influência de Simmel, continua Tertulian (2008, p. 26):

Retomada e ampliada por Simmel depois de Tönnies, a oposição entre o caráter “orgânico” da vida comunitária das épocas pré-capitalistas e o caráter “mecânico” ou “abstrato” da existência no quadro da civilização burguesa era utilizada pelo jovem Lukács para estabelecer a diferença entre o caráter sempre mais “problemático” do drama moderno e a “ingenuidade” ou a “organicidade” do drama antigo.

É exatamente esta a ideia que se estende, também, por toda a *Teoria do Romance*. Quer nos parecer, então, que Simmel exerceu uma influência marcante na formação filosófica do jovem Lukács. Disto decorre, por exemplo, a idealização do passado grego – como veremos mais à frente – ou mesmo a visão de um mundo capitalista totalmente destruído e problemático. O que a princípio pode incomodar negativamente neste método adotado por Simmel, e também por Lukács, é justamente esta concepção de um passado orgânico, fechado e perfeito. Sem ainda entrarmos na discussão acerca da idealização em si, podemos neste momento apontar ao menos a origem deste pensamento. Assim sugere Lichtheim (1973, 14):

Dilthey e Simmel representavam uma reação contra o positivismo das ciências naturais, mas também contra a escola de Marburgo, que negava a possibilidade de qualquer conhecimento da verdadeira natureza da realidade. A exemplo de seu contemporâneo francês Henri Bergson cujo *L'Évolution Créatrice* (1907) exerceu acentuada influência sobre Simmel, tinham eles chegado à crença de que as essências reais eram cognoscíveis por meio de um ato de intuição intelectual. (...) O que a “ciência do espírito” de Dilthey representava era algo basicamente distinto da metodologia racionalista, pela qual as ciências naturais e sociais “explicavam” o mundo em termos causais. Em sua opinião, a tarefa do historiador resume-se numa compreensão “hermenêutica” do passado, através de um ato de recuperação imaginativa dos pensamentos de outros homens.

Deste modo também se pode entender, em princípio, a projeção de um determinado passado configurada por Lukács em *A Teoria do Romance*: como uma espécie de reação ao positivismo, na qual a comprovação empírica pode ser substituída pela intuição intelectual¹⁵. É essa forma de conceber um determinado segmento social que será condenada pelo Lukács maduro, o marxista, que não concebe, de forma alguma, a sociologia como uma disciplina autônoma, que possa ser levada em consideração se separada da economia política e da própria realidade econômica. O desapego à realidade histórica, que só mais tarde Lukács

¹⁵ Esta reação contra o positivismo pode ser percebida de forma mais clara em Dilthey: “O método de Dilthey originara-se a princípio da psicologia, circunstância que induziu Windelband, em 1894, a fazer uma advertência contra o perigo de confundir a busca naturalista de leis gerais com a análise verdadeiramente histórica do evento singular e único (...). Desse modo, Dilthey acabou por chegar à categoria de significação (*Bedeutung*) que o capacitou a postular uma relação objetiva entre dados particulares (por exemplo, obras de arte) e a história do espírito humano. (...) Essa maneira de ver tinha um importante corolário: todas as manifestações individuais eram consideradas pertencentes a um todo ordenado e estruturado, ao passo que o positivismo das ciências naturais tendia a considerá-las como exemplificações de uma regra geral.” (LICHTHEIM, 1970, p. 15)

reconhece como ponto negativo de suas primeiras obras, é, portanto, um primeiro aspecto polêmico de sua obra de juventude.

Assim como Marcos Nobre defende uma divisão dentro da fase marxista de Lukács, parece também haver uma diferença entre as obras de sua juventude. As primeiras, como até aqui vimos, apresentam uma visão que, segundo Lichtheim (1970), configura-se como uma interpretação singular do neokantismo. Lukács tende por aplicar em seus estudos os métodos apresentados por Dilthey e Simmel, que pregavam uma forma de ciência oposta ao racionalismo científico. Desta forma, é imperativo perceber nas obras primeiras de Lukács, assim como sugere o próprio autor no prefácio já citado, um determinado afastamento da realidade, no sentido de haver, na verdade, a elevação de especulações ao estatuto de verdades absolutas. Já em *A Teoria do Romance* percebemos a visão de um segundo Lukács: o hegeliano.

A Teoria do Romance sugere a compreensão dos movimentos históricos, ou seja, a apreensão da verdadeira natureza da realidade. O que Lukács assume a partir de 1914, segundo Lichtheim (1970, p. 24), é um compromisso com a verdade de determinadas proposições acerca da natureza do mundo e do destino do homem. Verdades estas que, para Lukács, eram absolutas, objetivas e não-empíricas. A validade destas verdades não era garantida pela ciência, assim como o seria no positivismo, e muito menos pela irracionalidade – como, aliás, aparentava ser no método utilizado por Simmel –, mas sim pela compreensão desta “verdadeira natureza da realidade” (LICHTHEIM, 1970, p. 24). Deste modo, em *A Teoria do Romance*, busca-se a percepção do movimento do espírito histórico a partir das formas literárias em que ele possa ser apresentado.

Nesta obra, renegada em 1962 pelo próprio autor, observamos ainda este tal poder de idealização ao qual nos referimos quando fizemos alusão às primeiras obras do filósofo húngaro. O mundo grego é concebido como fechado, perfeito e inatingível. É o mundo em que a subjetividade e o *mundo lá fora* são, por fim, uma só coisa homogênea e indissociável. Ao evocar, em seu texto, o mundo grego das epopeias homéricas, o tom do discurso torna-se sublime e lírico, resultado de um idealismo confessadamente exacerbado. Em contrapartida, Lukács nos apresenta o mundo do romance como aquele desencantado, deslocado e frio. Essa visão do mundo moderno é, em parte, acentuada pela crise da civilização burguesa do início do século XX, que atinge seu ponto culminante com a deflagração da Primeira Guerra Mundial. Este momento histórico se configura, para Lukács, como um momento de crise,

também, para o “eu”, ou seja, o indivíduo encontra-se em tensão com a realidade objetiva do mundo. Esta crise a que é submetido o indivíduo é o que caracteriza justamente o herói problemático. Para chegar a esta conclusão, Lukács utiliza-se de alguns conceitos hegelianos, como é o caso das primeira e segunda naturezas.

Se na epopeia a primeira natureza, aquela que se configura com a subjetividade do personagem, está em total sintonia com a segunda natureza, o mundo objetivo, no caso do romance estas duas naturezas são inconciliáveis. Ou seja, o mundo das relações objetivas não se apresenta mais como receptor das intenções de uma interioridade. Portanto, a realidade, que antes era abarcada pela forma da epopeia, agora somente pode ser configurada a partir do romance, pois aquela forma é capaz de apreender em si um mundo fechado como o foi o grego, enquanto esta, como uma forma em permanente formulação, tenta abarcar todo o caos deste mundo abandonado pelos deuses. É a captação deste movimento histórico da realidade sugerido por Lukács que caracteriza *A Teoria do Romance* como uma obra estritamente hegeliana. Assim sugere Tertulian (2008, p.36):

Tal historicização das categorias estéticas fundamentais representa uma tentativa notável de ressurreição do hegelianismo, em nossa época, e a ligação estabelecida por Lukács entre a existência de uma categoria estética e o devir histórico (mais orgânico do que em Hegel) constitui uma das contribuições mais originais de *A Teoria do Romance* para as ciências do espírito.

Essa crise por que passou Lukács em seu espírito somente tem fim com a Revolução Russa. No ano de 1917, após anos de estudo em Heidelberg, o jovem filósofo retorna para a Hungria e, no fim de 1918, adere ao partido comunista húngaro. Em 1919, como membro do comitê central, participa ativamente da revolução húngara, alternando entre os cargos de comissário político do Exército Vermelho Húngaro e de comissário do povo na Instrução Pública da República da Hungria – e após a revolução atua ainda como militante clandestino. Em 1923 publica, como foi dito, sua primeira obra reconhecidamente marxista, *História e Consciência de Classe*, em 1923, embora, como comenta Tertulian, o húngaro ainda houvesse, a partir do momento em que aderiu ao partido comunista, de percorrer um caminho relativamente longo antes de chegar a assimilar e a aprofundar a teoria de Marx até suas últimas consequências.

Começamos, então, por discutir a visão de Lukács acerca da cultura grega, para que posteriormente possamos discutir a configuração do movimento histórico-filosófico das formas. Na próxima seção, traçaremos o percurso da epopeia ao romance, passando pelo

drama, mas sem ainda discutir a tipologia romanesca. Iniciemos por explicar o que o filósofo húngaro entendia por cultura fechada.

2.2 A TRAJETÓRIA DAS FORMAS

2.2.1 As Culturas Fechadas

“Afortunados os tempos para os quais o céu estrelado é o mapa dos caminhos transitáveis e a serem transitados, e cujos rumos a luz das estrelas ilumina” (LUKÁCS, 2009, p. 25), assim tem início o primeiro ensaio do livro *A Teoria do Romance*, intitulado “Culturas Fechadas”, o qual versa sobre as particularidades da grande épica. O texto é, sobretudo, o início de uma explicação sobre a evolução das formas literárias, período que compreende, na visão lukacsiana, da epopeia até o romance.

Neste primeiro ensaio, o estudioso húngaro procura estabelecer características concretas da grande épica, sendo a principal destas o seu aspecto fechado. Este aspecto pode ser lido – para fim de melhor pensar o conceito – como algo próximo à perfeição, ou até mesmo aquilo que é contrário ao caos. Desta aparente perfeição é que surgem os personagens épicos aproblemáticos, ou seja, compostos de uma interioridade sem conflitos e seguros de um sucesso apontado pelos céus. Aliás, é desta segurança que podemos partir para explicar melhor o pensamento de Lukács neste momento.

Como vimos no início desta explanação, o texto lukacsiano parece, em certa medida, poeticamente denso, o que nos causa uma estranheza incomum em se tratando de leituras teóricas. Para que possamos de fato entender a mensagem embutida nesta verdadeira armadura de plumas composta pelo húngaro, é preciso um maior empenho no que diz respeito ao poder de abstração. Esta primeira afirmação do autor nos parece ser o cerne de todo o seu pensamento acerca da grande épica: “afortunados os tempos para os quais o céu estrelado é o mapa dos caminhos transitáveis e a serem transitados” (LUKÁCS, 2009, p. 25). Ora, isto não significa outra coisa a não ser a constatação do papel dos deuses, na grande épica, na condição de verdadeiros guias que conduziam a humanidade aos seus próprios interesses, manipulando homens como marionetes de carne num teatro mais amplo que o próprio mundo. O céu

estrelado a que se refere Lukács diz respeito ao mundo transcendental vivenciado pelo mundo épico, um mundo habitado por deuses que, ontologicamente, são superiores aos humanos.

A autonomia do sujeito épico, neste sentido, nada mais é do que uma aparência de autonomia, uma vez que o destino é algo teatralmente erguido por sobre o caminho que trilha o herói. Afirma Lukács (2009, p. 25) que nesta cultura fechada da épica “o mundo é vasto, e no entanto é como a própria casa, pois o fogo que arde na alma é da mesma essência que as estrelas”, para enfatizar a ideia de unicidade/homogeneidade entre o sujeito e a transcendência. Ora, se o fogo de que se compõe a alma do homem terreno é da mesma substância que a luz que compõe as estrelas – aquilo que é transcendente e imanente ao mesmo tempo –, isto quer dizer, sobretudo, que a união entre o particular e o mais vasto é tão forte, tão intensa e permanente, que o que se vê de particular é, na verdade, a vastidão de todos, e esta, por sua vez, veste-se completamente do particular. A casa é o mundo, e o mundo é a casa.

A grande épica apresenta, neste sentido, um vasto mundo de certezas e de perigos apenas aparentes. O homem tem o seu caminho desenhado por uma divindade que, superior, tem a inequívoca pretensão de guiar o sujeito pelo caminho desejado por ela. As aventuras dos homens são as aventuras dos deuses. Não existe, portanto, na grande épica, um personagem que apresente em si grande alteridade ou autenticidade. O interior dos personagens é uma casa onde reside, sem ser percebido, o próprio deus. É pensando neste sentido que o húngaro propõe que

“ao sair em busca de aventuras e vencê-las, a alma desconhece o real tormento da procura e o real perigo da descoberta, e jamais põe a si mesmo em jogo; ela ainda não sabe que pode perder-se e nunca imagina que terá de buscar-se. Essa é a era da epopeia.” (LUKÁCS, 2005, p. 26).

Ora, o herói épico, neste sentido, não apresenta problemas em sua interioridade porque a natureza externa, ou seja, o mundo objetivo, não lhe impõe nenhum desafio. Isto nos leva a pensar no mundo épico como um grande teatro, em que os sujeitos figuram como atores inconscientes de estar desempenhando um papel, compondo uma imensa peça dirigida pelos deuses. Os homens, segundo Lukács, não apresentam, em suas almas, dúvidas que os façam refletir sobre a própria existência. O mundo fechado acarreta a tranquilidade da alma:

Quando a alma ainda não conhece em si mesmo nenhum abismo que a possa atrair à queda ou a impelir a alturas ínvias, quando a divindade que preside o mundo e distribui as dádivas desconhecidas e injustas do destino posta-se junto aos homens, incompreendida mas conhecida, como o pai diante do filho pequeno, então toda ação é somente um traje bem-talhado da alma.” (LUKÁCS, 2005, p. 26).

Esta falta de abismos interiores, de dúvidas, de reflexões, é o que torna o mundo perfeito no sentido de ser repleto de garantias e certezas; mundo em que o auxílio do deus é algo indiscutível e determinante. Este mundo da grande épica, esta cultura fechada, portanto, configura-se como um mundo homogêneo em que a alma e as coisas não diferem em sua essência. Isto porque o homem não se acha sozinho, como detentor único de uma determinada substancialidade, porque tudo com o que ele mantém relação é composto também desta substância. O mundo, então, vasto como se pode imaginar, torna-se tão particular como a própria casa, assim como vimos inicialmente. Diferente do mundo moderno apreendido pelo romance, na grande épica não há motivações para que o sujeito jogue-se abismo interior adentro, ou que se lance no mundo com motivações de reconfigurar sua realidade, isto porque tanto o interior como o exterior são compostos, como já foi dito, de uma mesma substância, e esta substância parece ser algo que unifica o mundo de tal forma que o personagem não pode ser outra coisa senão aproblemático. Estes são alguns limites propostos por Lukács com respeito à relação histórica entre epopeia e romance.

“Tais fronteiras encerram necessariamente um mundo perfeito e acabado” (LUKÁCS, 2005, p. 30). Lukács, então, passa a estabelecer o mundo épico como um círculo que concentra a perfeição e a homogeneidade, de modo que tudo que nele existe está impregnado de aproblematicidade. Isto quer dizer, que mesmo na existência de vários perigos e ameaças, mesmo que o mundo lance obstáculos sobre a vida dos homens e retire deles suas existências, o homem em si jamais será confundido. Sua alma, por assim dizer, estará sempre em paz, sem abismos. Isto porque, afirma Lukács, este círculo fechado da grande épica é menor do que o nosso, “eis por que jamais seríamos capazes de nos imaginar nele com vida” (LUKÁCS, 2009, p. 30).

O que caracteriza o nosso mundo romanesco, portanto, é o caos. “O círculo cuja completude constitui a essência transcendental de suas vidas rompeu-se para nós; não podemos mais respirar num mundo fechado” (LUKÁCS, 2009, p. 30). O que nos difere, sobretudo, do mundo grego é o nosso mundo fragmentado que já não aceita mais uma realidade homogênea como a vivenciada pela epopeia. O personagem que assimila

passivamente o mundo objetivo e segue por ele sem nenhum tipo de reflexão ou ímpeto de transformação já não cabe neste mundo, que se tornou vasto por demais e totalmente alheio aos poderes divinos. A essencialidade das coisas e dos seres começa, portanto, a diferir, e as duas naturezas, a saber, a interioridade e o mundo objetivo, passam a ser determinantes na composição do personagem moderno, porque este passa a ser o conflito emblemático de sua configuração. Se antes o sujeito sentia-se familiar em todos os lugares, a regra, agora, é sentir-se estranho até mesmo em sua própria casa.

2.2.2 O movimento histórico-filosófico das formas

No capítulo “O problema da filosofia histórica das formas”, da *Teoria do Romance*, Lukács explica de que forma ocorre o movimento histórico resultante da mudança das orientações transcendentais. O primeiro aspecto que nos pode chamar a atenção diz respeito à maneira como é adjetivada a dialética deste movimento de transformação. Primeiro, vejamos como se inicia o capítulo:

Essa transmutação dos pontos de orientação transcendentais submete as formas artísticas a uma dialética histórico-filosófica, que terá porém resultados diversos para cada forma, de acordo com a pátria apriorística dos gêneros específicos. (LUKÁCS, 2009, p. 36)

O termo *histórico-filosófica*, que caracteriza a dialética a que as formas artísticas são submetidas, revela, neste contexto, uma noção fundamental para a tese levantada e defendida por Lukács no decorrer desta obra. Ora, não apenas a realidade de determinado período difere com relação a outro, mas também suas ideias e, por conseguinte, suas expressões intelectuais. Isto quer dizer que, para o húngaro, as variadas realidades distribuídas por todo o percurso histórico da humanidade somente podem ser apreendidas a partir de determinadas expressões das ideias humanas. Muda-se a realidade, mudam-se as ideias e suas expressões. A importância deste termo, portanto, é a de esclarecer que as produções artísticas não surgem desligadas da realidade empírica dos homens, mas, pelo contrário, estão inteiramente ligadas e até mesmo condicionadas por ela.

Lukács quer deixar claro que as formas de arte podem sofrer, durante o percurso histórico, alterações formais que não chegam a ferir o objetivo da configuração, no sentido de mudanças singulares sob o estatuto de condicionamento. Assim o é, por exemplo, com a forma romance: a gênese de sua estilização é condicionada por um momento histórico-filosófico de um mundo desencantado, mundo este que somente o romance pode tentar abranger em sua totalidade; essa tentativa de apreensão da totalidade também o fora realizada pela epopeia anteriormente. Desta forma, no percurso da história, é compreensível que à mesma intenção artística, como, por exemplo, a tentativa de apreensão da totalidade do mundo, correspondam formas de arte diferentes, como a epopeia e o romance. É mister, então, perceber que a alteração destas formas não respondem a uma intencionalidade individual ou subjetiva, mas antes atendem a uma urgência histórica que provém do contexto. Assim esclarece Lukács (2009, p. 37):

Essa não é uma alteração de mentalidade criadora de gêneros; tais alterações já se haviam tornado evidentes na evolução grega, quando por exemplo a problematização do herói e do destino trouxe à luz o drama não trágico¹⁶ de Eurípedes. Vigora então uma perfeita correspondência entre a carência apriorística, o sofrimento metafísico do sujeito, que impelem à criação, e o *locus* eterno e preestabelecido da forma, em que se dá a configuração consumada.

A alteração dos gêneros, portanto, resulta desta necessidade histórica que entra em consonância com a ausência da condição transcendental do indivíduo, juntamente à forma preestabelecida. A grande novidade levantada neste momento é a impossibilidade da existência da epopeia no nosso mundo burguês. Isto quer dizer que as condições históricas para a configuração do gênero estão de todo rompidas, pois a realidade a que estamos submetidos é bastante diferente daquela idealizada por Lukács com relação ao mundo grego. Se o mundo da epopeia homérica abrigava uma realidade em que os deuses tomavam pelas mãos os homens e, protetores, mostravam-lhes todos os caminhos percorráveis, o mundo do romance é, antes de tudo, a expressão de um abandono transcendental.

O mundo burguês surge finalmente como um mundo desencantado, onde as instituições criadas pelo próprio homem apresentam-se como monumentos frios e petrificados, alheias às aspirações do puro individualismo do homem. A epopeia constitui-se

¹⁶ “Numa obra não publicada de Lukács, que traz o título Sobre a estética da “história romanesca”, cogita-se, no entanto, a possibilidade de um drama não trágico, concebido sob o signo do poder irracional. Segundo ele, “a característica mais essencial e universal da ação da ‘história romanesca’ é a sua irracionalidade e (quase podemos acrescentar: aparente) falta de sentido. Pois a racionalidade, quando é realmente profunda e consequente [...] tem de impelir tudo até o extremo, até os últimos limites, até a morte e a tragédia”. [Posfácio do tradutor] (LUKÁCS, 2009, p. 212)

como uma forma incompatível com o mundo burguês, uma vez que somente alcança a representação de um mundo fechado, perfeito em si, cujos personagens não apresentam subjetividades problemáticas, no sentido de serem motivados a tomar decisões das quais dependam seu destino e sua existência. Somente o romance surge como forma habitável ao homem problemático destes novos tempos. A noção de mundo desencantado já havia sido discutida por Weber (2015, p. 13), em *A ciência como vocação*. Vejamos:

Tentemos, antes de mais, ver claramente que é que significa, do ponto de vista prático, esta racionalização intelectualista através da ciência e da técnica cientificamente orientada. Significa, porventura, que hoje cada um dos que estão nesta sala tem um conhecimento das suas próprias condições de vida mais amplo do que um índio ou um hotentote? Dificilmente. Excepto se for um físico, nenhum de nós, ao viajar de comboio, fará ideia alguma de como ele se move. Aliás, também não precisa de saber. Basta-lhe “contar” com o comportamento do comboio e orientar assim a sua própria conduta; mas não sabe como fazer comboios que funcionem. O selvagem sabe incomparavelmente mais acerca dos seus utensílios. (...) Quer isto dizer: o desencantamento do mundo. Diferentemente do selvagem, para o qual tais poderes existem, já não temos de recorrer a meios mágicos para controlar ou invocar os espíritos. Isso consegue-se graças aos meios técnicos e ao cálculo. Tal é, essencialmente, o significado da intelectualização.¹⁷

É exatamente esta a noção que percebemos ter Lukács ao se referir ao mundo desencantado que somente pode ser apreensível pelo romance. Este desabrigo transcendental, ao qual também, de certa forma, remete-se Weber, é o ápice a que chega o processo de individuação do personagem, cuja autonomia na epopeia é nula e que somente na tragédia apresenta indícios de existência concreta. A segunda natureza, neste contexto, atua não mais como um receptáculo solícito das intenções subjetivas, mas como uma massa densa que por sobre as interioridades deposita o peso de sua existência, pondo em prova a autenticidade dos sujeitos. O gérmen deste herói problemático parece estar já na tragédia, forma que, segundo Lukács (2009, p. 41), já “põe em cena seus heróis como homens vivos”, e cujo heroísmo se conquista a partir da elevação do homem acima da grande massa de nulidade que o circunda. A busca por esta elevação, que não é necessária na épica, uma vez que o ser é elevado naturalmente, já nos parece ser o indício da expressão de uma individualidade que atinge o ápice nos nossos tempos. Tomemos a título de exemplo a tragédia *Antígona*, de Sófocles.

¹⁷ Neste momento, vale lembrar o contexto histórico da Europa no ano de 1919. Alguns dos principais acontecimentos que influenciaram nesta visão desencantada do mundo foram: a rendição da Alemanha na Primeira Guerra Mundial, assinando o Tratado de Versalhes, que obrigava os alemães a arcarem com todos os danos da Grande Guerra; também neste ano, devido o fim da Guerra, iniciou-se o período de maior inflação da história alemã; neste mesmo ano tem início o nazismo.

Ora, Antígona não se distingue ontologicamente dos outros cidadãos de Tebas. É, por excelência, humana. O grande conflito que já se pode perceber na personagem diz respeito a uma questão de transgressão do poder do Estado. Vale lembrar que, dentro da lógica interna da obra, existem ao menos dois poderes: o terreno e o transcendental. Creonte é aquele que detém o poder sobre os habitantes da cidade, e ao determinar que o corpo de Polínice não pode ser sepultado, pelo fato de este ter afrontado a cidade, o príncipe desperta a ira de Antígona, irmã do guerreiro ultrajado. Entretanto, mesmo acometida por ira profunda, à filha de Jocasta cabe apenas a aceitação das ordens de seu governante. Ao menos é isto que se espera, em princípio. A personagem, no entanto, declina desta domesticada passividade e decide sepultar o irmão, dando a ele as honras merecidas.

Antígona assume todos os riscos que sua ação pode acarretar, e leva adiante o seu plano. Esta atitude retrata um indício de alteridade do personagem, na medida em que sua ação, motivada pelo Estado, é levada a cabo, sem que haja receio acerca da Fortuna. A filha de Édipo reage contra o poder do Estado, e desafia a tirania de Creonte. Tudo isso faz Antígona sem que o ato lhe seja revelado como destino a ser percorrido, ou seja, sem que um deus a ampare e a aconselhe ou a encoraje. A decisão tomada é racionalmente projetada, e a alma da personagem propõe-se a resolver o grande conflito por ela percebido. Afinal, para Antígona, se nenhum deus falou acerca de ultrajes aos corpos daqueles que se mostram rebeldes, não deveria ela aceitar tal ordem de um terreno similar a ela.

Antígona despreza, talvez por conta do ímpeto de heroísmo, a posição social de Creonte, que se encontra no topo da estrutura da sociedade. O lugar ocupado pela infeliz não a privilegia de nenhum modo, a começar por ser mulher. Assim como afirma Creonte, nenhuma mulher o dominará, pois, independente de sua posição social, o príncipe exerceria poder sobre Antígona por ser homem, porque, assim como o mesmo deixa claro em seu discurso, o contexto interno da obra é marcado por um patriarcalismo poderoso. Desse modo, o que percebemos agora é não apenas a transgressão de Antígona no que diz respeito ao poder do Estado, mas à própria lógica patriarcalista de sua época. Mesmo ciente de todos os perigos da empreitada, Antígona difere da irmã Ismênia – esta que prefere apenas acatar as ordens de Creonte, enquanto guarda segredo sobre o ato de Antígona –, e age em prol de sua meta.

O que decorre da ação desta personagem após o alcance da meta – como seu suicídio ou o de seu prometido Hémon – já não é de nosso interesse por ora. No entanto, esperamos que este breve comentário tenha sido suficiente para exemplificar o tal princípio de alteridade

ao qual nos referimos ao retomar determinado ponto do ensaio de Lukács. Vale salientar, por fim, ainda se tratando da tragédia de Sófocles, a solidão dos personagens, que já se encontram até certo ponto desamparados pelos deuses. No entanto, há de se lembrar, por exemplo, a ajuda providencial de Tirésias, o cego que alerta Creonte sobre os perigos que este estava correndo ao se negar a sepultar o corpo de Polínice. O suporte transcendental, desta forma, ainda se mostra presente, entretanto não do mesmo modo como é configurado na epopeia. A tragédia não apresenta um mundo abandonado pelos deuses, mas também já não reproduz a totalidade de uma cultura fechada, como o faz o épico. A própria introspecção do personagem – que não fica às claras em cena, mas subentendesse como gênese de sua ação – é já um ponto de partida para pensarmos neste aparente abandono. Basta perceber que em Sófocles, por exemplo, os personagens não são meros fantoches a serviço das mãos celestiais. Essa mudança, assim como prega Lukács, não se dá por meio de uma mente individual, mas, pelo contrário, é fruto de um dado contexto social, do qual seria imprescindível a lembrança neste momento.

O século V a.C., período em que foram produzidas as tragédias gregas, foi marcado por alguns combates importantes, como as Guerras Médicas (490-479 a.C.) e a Guerra do Peloponeso (431-417 a.C.). Nesse período, Péricles aprimora a democracia ateniense, e empreende belas obras na cidade-Estado, despertando logo a inquietação de outras cidades-Estados, que visavam destruir a hegemonia ateniense. Disto resulta, por exemplo, a Guerra do Peloponeso, que, a partir de um efeito implosivo, transforma a Grécia num frágil e indefeso território para a invasão do rei Felipe II da Macedônia, já por volta dos anos 340 a.C.. O homem grego, portanto, longe da idealização de Lukács com relação à epopeia, tinha um mundo não exatamente tranquilo, na medida em que o próprio contexto histórico dava conta de mudanças as mais diversas e, enquanto segunda natureza, já não se mostrava tão em equilíbrio quanto nos “tempos afortunados”.

Na tragédia, defende Lukács, os homens encontram-se à mesma distância da essência e, por isso, aparentam-se uns com os outros; ao passo que se compreendem mutuamente e guardam entre si uma confiança também mútua. Mas a essência, o suporte universal, somente é capaz de revelar-se posteriormente a uma disputa com a própria vida. O personagem do drama grego é, sobretudo, solitário, e junto com a sua solidão carrega um conflito que serve como pressuposto de sua existência, pressuposto este que se configura como força determinante do seu ser. Assim é que, na tragédia, o personagem “terá de se unir somente por

seu próprio fio ao destino por ela [a essência] engendrado” (LUKÁCS, 2009, p. 43). Esta solidão da alma do novo herói acarreta aspectos polêmicos, pois a essencialidade configura-se, neste contexto, como algo latente. Se a épica apreende o mundo grego fechado em que os personagens agem independentemente de qualquer problematidade, porque já têm o destino traçado, a tragédia apreende um mundo grego mais humano, em que a individualidade, ainda que num grau baixo em relação ao romance, já desponta como um indício de autenticidade do sujeito. Existe, portanto, uma importante diferença ontológica entre a epopeia e o drama grego, pois “a grande épica dá forma à totalidade extensiva da vida, o drama à totalidade intensiva da essencialidade” (LUKÁCS, 2009, p. 44). Ou seja, enquanto a épica representa o herói que, amparado, age sem precisar se preocupar em refletir sobre o destino ou sobre o mundo, a tragédia já representa um herói complexo, cuja subjetividade já não se encontra em equilíbrio com o mundo exterior. Esta constatação é importante para que possamos apontar o drama grego como início de um movimento histórico que chegará, mais à frente, ao romance.

Este ponto de vista acerca da individualidade na tragédia é retomado por Pierre Vernat (1999), em seu ensaio “Esboços da vontade na tragédia grega”. Assim como Lukács, Vernant não concebe o herói da tragédia como um agente autônomo. Isto quer dizer que todo livre arbítrio que parece já ocorrer no drama grego é tão somente uma encenação de livre arbítrio. A noção de vontade, tal como pensamos atualmente diz respeito não apenas às realizações no plano empírico de nosso convívio, mas tem relação também com a autonomia de nossos atos, e o entendimento de que somos responsáveis pelas próprias ações e pelo que delas resultam. A vontade, assim, configurada a título de categoria, é necessária para entendermos, de fato, o tipo de herói retratado na tragédia grega, uma vez que esta noção supracitada não parece ser a mesma aplicada ao drama grego. Para começar a pensar o herói trágico, Vernant inicia por definir justamente a vontade:

A vontade, com efeito, se apresenta como esse poder – que não admite divisão – de dizer sim ou de dizer não, de aquiescer ou de recusar. Esse poder se manifesta em particular no ato da decisão. Desde que o indivíduo se empenha numa opção, que se decide, qualquer que seja o plano em que se situe sua resolução, ele se constitui a si próprio como agente, isto é, como sujeito responsável e autônomo que se manifesta em atos e por atos que lhe são imputáveis. (VERNANT, 1999, p. 26)

A vontade, primeiramente, é caracterizada como um poder. Este poder é o que permite ao homem moderno, na visão de Vernant, a capacidade de escolher o próprio caminho, o desenho de sua realidade empírica. Este conceito de vontade traz consigo uma carga de

independência, ou seja, o homem que tem vontade executa esse poder de forma independente. As decisões são, portanto, configuradoras da vontade no plano empírico da existência. Ao executar seu poder de vontade a partir de uma decidida escolha, o homem passa a ser um agente, e com isto passa a ter responsabilidade pelos seus atos. O grande questionamento que propõe Vernant neste ensaio é sobre a vontade do herói trágico. Afinal, dificilmente é possível se pensar este herói sem toda transcendentalidade que, de forma tão evidente, se manifesta na literatura grega – seja na epopeia, seja na tragédia. Se pudermos retomar a tragédia *Antígona* neste instante, pensemos, por exemplo, acerca do personagem Creonte. Ora, revestido de todo poder de que desfrutava, ele manda executar Antígona por esta ter desrespeitado as suas ordens, embora aos olhos dos deuses nenhuma falta tivera sido cometida. Creonte, então, decide pela condenação com vistas à manutenção da ordem em sua cidade, além de almejar retirar deste castigo um exemplo de seu poder para expor aos seus governados. Esta decisão, no entanto, será revogada por força dos deuses, cujas decisões se fazem conhecer pela boca do profeta Tirésias. Esta escolha divina coage o poderoso Creonte, que, tarde, reconhece o peso que foi a decisão errada que tomou. Pensemos esta trajetória em dois momentos diferentes.

Creonte, no primeiro momento, deixa claro que nenhuma mulher ou divindade será capaz de determinar suas decisões. Sua escolha, desta forma, configura-se como um poder sendo executado, poder este que ignora qualquer forma de impedimento. Assim como deixa claro o coro referindo-se a Creonte: “a ti compete impor a lei que te convier, tanto aos vivos, como aos mortos” (2005, p. 16). Vale salientar, portanto, a posição social de Creonte, que assume o trono de Tebas e tem de, por função, manter a ordem e a felicidade de sua cidade. Entretanto, a vontade de Creonte parece mesmo ultrapassar os desígnios de sua função. Em seu discurso aos cidadãos para comunicar sobre a decisão de não dar a Polínice as honras fúnebres, o rei afirma: “Que Júpiter, que tudo vê, saiba que não me calarei, se vir a ruína, e não o bem-estar de nosso povo; e jamais considerarei meu amigo quem for um inimigo de meu país. Obedecendo a estes princípios é que desejo promover a felicidade de Tebas” (2005, p. 15). Podemos, então, destacar ao menos duas motivações desta decisão: uma social e outra pessoal. De certo modo, temos nesta ação de Creonte o interno e o externo cooperando para um mesmo fim, pois ao passo que é de sua própria vontade o ultraje do cadáver de Polínice, é também seu dever, portanto uma obrigação impelida pelo Estado, executar tal ação. No entanto, ao reconhecer a maldição que cai sobre si, Creonte não julga ser ele mesmo o culpado por toda a desgraça, mas atribui a Hades a sua triste Fortuna. Desse modo, embora aparentemente haja vontade por parte do rei, externada pela sua decisão, a responsabilidade da

ação – cuja gênese se dá, *a priori*, no íntimo do herói – não recai sobre o próprio agente, mas sobre uma divindade. Isto nos faz subentender a mesma noção de Destino que está presente na epopeia. Ora, os deuses são os verdadeiros agentes do mundo grego simbolicamente representado. Eles são as entidades que possuem, de fato, o poder de decisão e execução da mesma. A tragédia ainda não larga mão desta ligação transcendental. Isto fica mais claro se pensarmos no segundo momento destacado anteriormente.

Quando alertado por Tirésias de que o sol jamais surgiria no horizonte sem que Creonte pagasse com a vida de um de seus descendentes, caso a profanação do corpo de Polínice continuasse, o rei volta atrás em sua decisão, e o que antes parecia impossível agora realiza-se facilmente, embora não a contragosto. Neste instante, vale destacar, os dois planos da vontade do rei são confrontados: o pessoal, com a promessa das mortes de seus parentes, e o social, com o levante de outras cidades que já o espreitavam por conta do ultraje concretizado. O destino de Creonte, tecido pelos deuses, o faz tomar esta segunda escolha e é por isso que, como foi citado, a responsabilidade de sua atitude recai sobre os ombros de uma divindade. A tragédia pauta-se, portanto, na concepção religiosa de falta e erro. O grande problema é que as faltas dos heróis já são previstas e configuradas pelos próprios deuses. Enquanto o herói épico tem o seu destino garantido e atrelado ao mundo transcendental, o trágico se vê ainda numa esperança de autonomia, muito embora, na realidade, todo esforço não ultrapasse os limites de uma simulação de alteridade.

Aparentemente, a vontade de Agamêmnon é mesmo de sacrificar sua filha, pois disso depende o sucesso da empreitada de seu exército. Esta concepção de vontade parece-nos estranha e incompatível com o nosso espírito moderno. Desta forma, Agamêmnon, em Eurípedes, parece querer antecipar-se ao destino traçado pelos deuses, uma vez que sua interioridade e a obrigação de cunho social se fundem, configurando uma cumplicidade não forçosa. Escreve Vernant (1999, p. 45): “no espírito do rei canta o coro: ‘deu-se uma mudança, sacrílega, impura: está pronta para ousar tudo, sua resolução está tomada... Ele ousou tornar-se o sacrificador de sua filha para ajudar uma frota a retomar uma mulher, abrir o mar aos navios’”; vale salientar, portanto, que a necessidade do sacrifício é comunicada por Calcas, mas não de forma imperativa. O oráculo informa que, se Agamêmnon quiser de volta os ventos, será preciso pagá-los com o sangue de sua própria filha. A configuração do oráculo pressupõe uma segunda escolha – a saber: a recusa –, a qual, no entanto, não é preferida pelo rei. Isto pode ser lido como uma forma de acatar a vontade da deusa, ou como a realização de

um desejo íntimo – não exatamente o de matar a filha, mas o de ir à guerra –, aproveitando-se dos desígnios divinos. Nos dois casos vistos, tanto em Creonte como em Agamêmnon, os personagens aparentam possuir o poder da vontade, ou seja, suas decisões têm uma configuração em parte autônoma, no sentido de assemelharem-se a um poder estritamente individual. No entanto, em ambos os casos a presença divina se impõe como determinante e ditatorial, embora sempre se configure aparentemente como uma opção. Em resumo, pode-se dizer que as ações as quais são realizadas na tragédia grega são, por fim, a dos deuses; muito embora a ação dos personagens seja marcada por um princípio de autenticidade.

O herói da tragédia se vê sempre dentro de um jogo entre a sua espontaneidade íntima e o destino prefixado pelos deuses. E, muito embora haja a prevalência deste segundo aspecto, não se pode negar que, em relação ao herói épico, o trágico já apresenta traços psicológicos mais fortes, no sentido de demonstrar um início de alteridade, ainda que ao fim de toda tragédia sobressaia sempre os desígnios divinos. Destarte, talvez não seja ainda a vontade uma constituinte da ação trágica, mas ao menos a possibilidade de agir errônea ou acertadamente no meio de seu destino último já petrificado. Para concluir este pensamento acerca da tragédia grega, vejamos alguns questionamentos levantados por Vernant e respondidos pelo mesmo:

Em que medida o protagonista do drama, exemplar por suas proezas como por suas provações, dotado de um temperamento ‘heroico’ que o empenha integralmente naquilo que empreende, em que medida ele é verdadeiramente a fonte de seus atos? Mesmo quando o vemos, em cena, deliberar sobre opções que lhe são oferecidas, pesar o pró e o contra, tomar a iniciativa do que faz, agir na linha reta de seu caráter para penetrar sempre mais profundamente no caminho que escolheu, suportar as consequências e assumir a responsabilidade de suas decisões, seus atos não têm seu fundamento e sua origem em algo que não é ele próprio? (1999, p. 49)

[...] Aparecendo em dois níveis, decisão e responsabilidade se revestem, na tragédia, de um caráter ambíguo, enigmático: apresentam-se como questões que permanecem incessantemente abertas por não admitirem uma resposta fixa e unívoca. Também o agente trágico aparece dilacerado entre duas direções contrárias: ora *aítios*, causa responsável de seus atos enquanto eles exprimem seu caráter de homem; ora simples brinquedo nas mãos dos deuses, vítima de um destino que pode prender-se a ele como um *daímon*. (1999, p. 51)

O grande paradoxo que apresenta o drama grego, deste modo, é que, enquanto o personagem demonstra já traços de natureza humana, autônoma, e por isso se opõe às divindades, a ação trágica depende, também, de que estes dois planos configurem-se como inseparáveis. Isto fica mais claro se pensarmos no que foi discutido acerca do personagem

Agamêmnon, por exemplo, cujas aspirações coincidem com a vontade da deusa Ártemis. Entretanto, como a tragédia é fruto de um determinado momento histórico-filosófico, como temos sustentado segundo Lukács, este esboço de vontade do herói trágico mostra sobretudo as limitações e a vagueza que possui esta categoria da forma como é representada artisticamente naquele contexto grego. Completa Vernant: “porque sua ação se inscreve numa ordem temporal sobre a qual ele [o agente da tragédia] não tem atuação e, porque tudo sofre passivamente, seus atos escapam a ele, o ultrapassam” (1999, p. 51). A ação de sofrer passivamente a que se refere Vernant nos remete à incapacidade de o herói trágico realizar suas decisões, ou seja, a impossibilidade que reveste a sua solidão. O personagem do drama grego sofre de uma solidão aparente e somente quando a divindade, que acompanha todo o esboço de vontade do herói, “afirma-se após uma disputa hierárquica com a vida” (LUKÁCS, 2009, p. 42), ou seja, quando por fim os deuses mostram-se como única solução possível após ter o personagem vagado pelo vazio de sua interioridade, é que a tragédia chega ao seu fim. Retornando a Lukács, talvez possamos começar a pensar a categoria da solidão, tendo em vista que esta será determinante no movimento histórico-filosófico das formas. Assim supõe Lukács (2009, p. 43): “mas a solidão é algo paradoxalmente dramático: ela é a verdadeira essência do trágico, pois a alma que se fez a si mesma destino pode ter irmãos nas estrelas, mas jamais parceiros”.

A solidão a que nos referimos, enquanto aspecto constituinte da ação, diz respeito ao desamparo transcendental. Na tragédia o personagem começa a tecer o fio de seu próprio rumo, aparentemente sozinho. O que ocorre, neste sentido, é que o herói trágico, diferente do épico, antes de atingir o desfecho petrificado de seu destino, caminha em direção a este com suas próprias pernas; o herói épico é conduzido até este terminal que há muito já havia sido dado. Contudo, vale lembrar mais uma vez que o nó entre alma e essência ainda não está de todo rompido no drama grego, pois o que podemos entender ainda como alteridade, revela-se como um esboço de vontade. A solidão, neste caso, existe na medida em que percebemos o distanciamento gradual entre alma e essência, entre vida e essencialidade. Se na epopeia o homem depara-se com uma divindade que o ampara e o ajuda a percorrer todos os caminhos, se nela o herói percebe-se em casa em todos os lugares porque o fogo que arde nele é da mesma essência que a das estrelas, na tragédia o homem já não possui esta identificação com o transcendente que, embora possa se mostrar próximo jamais figura como amparo. Embora o destino já esteja projetado e definido, o herói trágico percorre ainda um caminho mais difícil que o dos grandes heróis homéricos, porque se volta para a própria interioridade e passa a

reconhecer não a totalidade extensiva da vida, mas a totalidade intensiva da essencialidade. A ausência da solidão na grande épica, de quem as estrelas revelam-se parceiras, confere aos personagens a privação de suas subjetividades, posto que o plano da ação é o que melhor corresponde às necessidades de um mundo onde os destinos já estão há muito traçados; o princípio de solidão humana que cintila já na tragédia traduz-se numa necessidade de o personagem encarar seus próprios conflitos em meio ao desamparo que até então se apresenta, embora saiba que nas estrelas possua irmãos, mas não necessariamente parceiros.

O que a tragédia grega simbolicamente apresenta, para Lukács, é o resultado de um movimento histórico-filosófico por que passa o mundo grego. O mundo apreendido pelo drama grego difere daquele apreendido pela grande épica. Assim explica Lukács (2009, p. 44):

Eis por que, quando a existência perdeu sua totalidade espontaneamente integrada e presente aos sentidos, o drama pôde não obstante encontrar em seu apriorismo formal um mundo talvez problemático, mas ainda assim de tudo conter e fechado em si mesmo.

Para efeito de melhor compreensão, destacamos primeiramente, nesta citação, a expressão “a existência perdeu sua totalidade espontaneamente integrada”. Ora, a existência, o plano da realidade pragmática do mundo, perdeu, para Lukács, a homogeneidade que espontaneamente possuía. Aqui fica aparente a idealização da qual mais acima falávamos. No entanto, sem entrar no mérito da validade desta idealização, vale observar o método utilizado por Lukács, que coloca a forma artística como um desdobramento do contexto real de uma dada época. Para o húngaro, a forma não é a própria realidade, mas é aquilo – e não outra coisa – que do mundo palpável resulta. A forma é, em última instância, a única expressão passível de abarcar uma tal realidade. Assim é que a grande épica corresponde a um período em que os homens se encontravam em total harmonia com as divindades; a tragédia, apesar de ainda mostrar-se símbolo de uma sociedade amparada transcendentemente, assiste à construção de um contexto em que o homem ganha traços de protagonismo.

Em segundo lugar, podemos destacar a expressão “talvez problemático”, que nos remete diretamente ao que mais à frente Lukács falará sobre o herói romanesco. Ora, aqui fica mais claro o impasse que encontra o autor sobre o aspecto ontológico de cada forma. Como percebemos, pelo menos dois aspectos constituintes da ação do personagem diferem em suas configurações no que diz respeito à épica e à tragédia. A partir do que expomos acerca da

categoria da vontade segundo Vernant, podemos discutir também acerca do aspecto da solidão que, assim como a vontade, na epopeia, não parece ser imprescindível para a ação do personagem, porque este está sempre guiado e acompanhado pelas divindades. O drama grego apresenta a solidão como forma de o homem descobrir-se como protagonista da vida, no entanto esbarra nos limites histórico-filosóficos impostos pela existência. A tragédia coloca-se no plano histórico não como forma sucessora da epopeia, mas como a única forma possível para um determinado tempo posterior ao das epopeias. Isto quer dizer que epopeia e tragédia não são encaixadas numa linha evolutiva, mas num movimento progressivo do espírito histórico, e que diferem, sobretudo, no que se refere ao *principium stilisationis* de cada forma. O que estamos, no entanto, nos esforçando para evidenciar é que das interpretações de Lukács acerca da epopeia e da tragédia é que resultam sua visão acerca do romance moderno.

Antes de chegar à concepção de epopeia de nosso tempo, Lukács comenta acerca de outras formas que durante o transcorrer da história foram produzidas. A primeira destas formas que merece destaque é aquela que é ainda uma epopeia mas não apreende mais a cultura fechada do mundo grego. Podemos citar ao menos três exemplos: *A Eneida*, *A Divina Comédia* e *Os Lusíadas*. A distinção que Lukács procura estabelecer entre estas formas e as homéricas é de fundamental importância para o bom entendimento do método que ele utiliza para articular seu pensamento em *A Teoria do Romance*.

Para Lukács, *A Eneida*, embora estruturada em forma de epopeia clássica, é tão somente uma configuração nostálgica. O húngaro afirma que “os heróis de Virgílio vivem uma fria e comedida existência de sombra, alimentados pelo sangue de um belo fervor que se sacrificou para evocar o que se perdeu para sempre (...)” (LUKÁCS, 2009, p. 47). Em termos gerais, quer nos parecer que os personagens virgilianos buscam esta equiparação aos homéricos, não apenas do ponto de vista da ação, mas também em algo que os ultrapassa: a representação simbólica de um mundo fechado. Este algo que se perdeu para sempre é a própria cultura fechada, o mundo grego como idealizado por Lukács, para o qual não se pode mais voltar, ou melhor, um mundo cujas condições empíricas já não podem mais ser experimentadas pela nossa existência. A tentativa de Virgílio, sob este ponto de vista, é a do retorno a este antigo mundo tão perfeito, à homogeneidade entre alma e mundo. No entanto, seus heróis são frios na medida em que se configuram como tímidos estrangeiros numa terra desconhecida e forçadamente apresentada. Comedidos no sentido de não poderem

experimentalizar a totalidade extensiva da vida, uma vez que existem apenas como sombras de um tempo que somente de forma nostálgica agora pode ser experimentalizado.

Certamente que da epopeia até o romance não há um salto brusco. A obra que se configura como período de transição, para Lukács, entre estas duas formas, é *A Divina Comédia*. Sobre Dante, afirma Lukács: “a imanência do sentido à vida é, para o mundo de Dante, atual e presente, mas no além: ela é a perfeita imanência do transcendente” (LUKÁCS, 2009, p. 58). De um modo geral, a *Divina Comédia* apreende a própria transcendentalidade. Ou melhor, a pátria apriorística de Dante não pode ser outra senão o mundo transcendental, para onde todas as vidas caminham e onde todas as vidas já são esperadas desde a eternidade. A forma épica de Dante, segundo a concepção de Lukács, já é mais lírica que a de Homero. Isto porque o lirismo do modo como é concebido nesta constatação diz respeito ao *voltar-se para si*, o movimento de autorreflexão do personagem. Até por isso Lukács atribui aos cantos desta obra de Dante a classificação de baladas¹⁸, um gênero muito mais propenso ao lirismo do que a epopeia homérica. Afirma o húngaro sobre a *Divina Comédia*: “cada unidade parcial conserva sua própria vida lírica, uma categoria que a antiga epopeia não conheceu nem podia conhecer”. Este princípio de lirismo, que já se mostrava a título de esboço na tragédia, é reflexo também do cristianismo, que em cuja base apresenta o princípio do livre arbítrio. E muito embora já haja este movimento de *voltar-se para si* dos personagens, a ligação que os mesmos possuem com a própria transcendência é algo visível e determinante. O grande problema que aponta Lukács para a classificação de a *Divina Comédia* como epopeia é ainda a totalidade do mundo que se mostra fragmentária e por isso mesmo sempre almejada. O aspecto que não faz dela um romance é ainda a sua ligação com o transcendente, o amparo divino, ainda que diferente do da epopeia homérica. Assim, Dante configura aquilo que é e não é, ao mesmo tempo, epopeia e romance¹⁹.

Caso diferente, por exemplo, ocorre com *Os Lusíadas*, embora poucas referências sejam feitas a esta obra dentro da *Teoria do Romance*. Uma que podemos destacar diz respeito a aspectos negativos para a configuração de uma epopeia: “o esquecimento da escravidão nos belos jogos de uma fantasia alforriada ou na serena fuga rumo a ilhas

¹⁸ Segundo o tradutor da *Teoria do Romance* José Marcos Macedo, “o termo ‘balada’, na obra do jovem Lukács, sempre pende para o lado da epopeia, como se o gênero fosse parte integrante de uma unidade épica maior, da qual ele é capaz de figurar como fragmento”. (LUKÁCS, 2009, p. 58)

¹⁹ Lukács chega a denominar a *Divina Comédia* por “edifício dantesco”, destacando seu aspecto vertical. Esta verticalidade, por sua vez, é o que aponta para a soterologia cristã que, baseada na ideia da salvação do homem, é o que atesta a ligação, na obra, entre o homem e o transcendente.

afortunadas, não localizáveis no mapa-múndi dos vínculos triviais, jamais poderá levar à grande épica” (LUKÁCS, 2009, p. 58). O que Lukács critica, a nosso entender, é justamente o caráter idealista empreendido por Camões em *Os Lusíadas* no que se refere à identidade portuguesa. Mesmo demonstrando ânimo em se inserir na tradição da grande épica²⁰, Camões esbarra justamente na impossibilidade de abarcar a única realidade apreensível pela épica homérica. Portanto, mesmo que na obra sejam cantados, de forma sublime e poética, somente os grandes feitos, aqueles cujo heroísmo serve de metonímia para o caráter de um povo, esquecendo-se – maliciosamente – de todo passado opressor, colonialista, deste mesmo povo, a obra não atingirá a grande épica. Isto porque a grande épica, aquela que abarca a totalidade fechada da vida, não corresponde meramente a uma forma em que se possam despejar os mais diversos conteúdos. Assim como *A Eneida*, *Os Lusíadas* busca um heroísmo que já não encontra respaldo na vivência empírica do mundo. São sobretudo nostálgicas, estas formas épicas pós-homéricas.

O grande problema, portanto, destas obras citadas parece ser a não correspondência entre forma e momento histórico-filosófico. O mundo grego não retorna, e junto com ele foi embora a possibilidade de uma forma que apreenda a totalidade do mundo, pois o mundo enquanto uma cultura fechada, uma esfera perfeita, só existiu em determinada época do passado. Nesta época, a vida e a essência não se distinguiam, e essa homogeneidade entre o terreno e o transcendental, com o passar do tempo, com o advento da filosofia e da religião, passou a ser desfeita lentamente. Assim é que passamos primeiro pela tragédia, num momento em que a democracia ganha força, e com ela a alteridade dos indivíduos; depois, o mundo já consciente da filosofia e da religião, abarcado por Dante em toda sua essência, mas que, se por um lado tem como resultado um sujeito muito mais consciente de sua individualidade e de seu livre arbítrio, por outro este mesmo sujeito é ainda ligado à transcendentalidade, e nela percebe ainda o aspecto do amparo. Somente quando a primeira natureza, que é a interioridade do homem, e a segunda natureza, que é o mundo exterior e suas instituições, tornam-se antípodas e totalmente heterogêneas, o romance nasce. E nasce como a única forma capaz de simbolizar a busca por esta totalidade sempre almejada, mas nunca conseguida.

²⁰ Que sirva de exemplo a esta constatação a terceira estrofe do Canto I da obra: “Cessem do sábio Grego e do Troiano/ As navegações grandes que fizeram;/ Cale-se de Alexandro e de Trajano/ A fama das vitórias que tiveram;/ Que eu canto o peito ilustre Lusitano,/ A quem Neptuno e Marte obedeceram./ Cesse tudo o que a Musa antiga canta,/ Que outro valor mais alto se alevanta”.

2.3 A TIPOLOGIA ROMANESCA

A forma do romance é aquela que melhor apreende a busca do homem moderno em abarcar a totalidade do mundo desencantado²¹. Deste modo, o romance simboliza não a própria totalidade, que para Lukács existe apenas na cultura grega, mas a procura, a saga do herói em busca da descoberta desta totalidade, desta reconciliação entre vida e essência. A força motriz do romance, portanto, é a própria disparidade entre *eu* e *mundo*, entre o *interior* e o *exterior*. Assim bem define Tertulian (2008, p. 109):

Quando o autor da *Teoria do Romance* diz que o mundo moderno sofre da “ausência da ideia” (*Ideenverlassenheit*), só faz traduzir, em termos fichtianos e hegelianos, a irremediável tensão de sua própria consciência. Nela se afrontam a objetividade morta do mundo exterior, aquele que, por hipótese, foi abandonado pela Ideia e pela interioridade pura da alma, exilada, sem saída possível, em seu próprio vagar. A irreparável cisão entre a interioridade e a exterioridade constitui o *leitmotiv* da *Teoria do Romance*.

O romance, então, constrói-se a partir desta inadequação irresoluta, a qual o autor representa a partir da busca do personagem por uma determinada meta. O grande problema é que este personagem já nasce derrotado, ou seja, esta busca configura-se no âmbito da estrutura narrativa como uma ironia determinante: o herói busca algo impossível de alcançar. Esta busca, seguindo o método de Lukács, é o resultado de uma determinada realidade. Em outras palavras, a forma do romance é um desdobramento da alma do escritor, uma expressão da tensão que ele vive interiormente num determinado contexto histórico. Desta forma, podemos pensar esta inadequação de duas formas. Vejamos o que afirma Gouveia (2008, p. 114):

O romancista, por livre que seja, tem que se dobrar às imposições da realidade. Usando de suas criaturas para a derrota, o romancista é mais vaidoso que os deuses, tendo consciência plena de sua perversão: ironia que não existe na epopeia. Ao mesmo tempo, a perversão consciente do criador tem um limite: o romancista não consegue fazer sua criatura triunfar sobre o real. Assim, o herói se condena ao fracasso ou se resignando à realidade, procurando compreendê-la e agindo dentro dela, ou lutando cegamente por uma causa perdida. Assim, a ironia, presente na impotência do personagem, figura para Lukács como o novo deus do mundo.

²¹ Vale salientar que esta busca pode ser colocada em xeque principalmente quando pensamos em obras como *Ulisses*, de Joyce. O século XX parece criar uma nova categoria a este respeito: a não-busca. Isto poderá ser melhor discutido no terceiro capítulo deste trabalho.

É justamente desta tensão e desta forma de lidar com a própria realidade que Lukács percebe diferentes tipos de personagens. Na *Teoria do Romance*, esta tipologia divide-se em três categorias. O princípio do desequilíbrio que caracteriza estes tipos foi apontado por Gouveia na citação acima: “o herói se condena ao fracasso ou resignado à realidade (...), ou lutando cegamente por uma causa perdida”. Neste sentido, o modo como é configurada esta ironia estrutural, é o ponto de partida para entender a tipologia romanesca construída pelo húngaro. Daqui em diante tentaremos sintetizar, de forma concisa, os três tipos estabelecidos por Lukács.

2.3.1 O idealismo abstrato

Assim define claramente Lukács (2009, p. 100) este primeiro tipo de personagem: “o demonismo do estreitamento da alma é o demonismo do idealismo abstrato”. Ou seja, na relação entre as duas naturezas que compõe a força motriz do romance, uma se sobrepõe à outra. Neste primeiro caso, Lukács afirma que a segunda natureza é aquela que se torna soberana, no sentido de exercer uma pressão tamanha sobre a primeira natureza, que a faz quase que desaparecer. Assim, a interioridade do personagem, sua subjetividade, é, de certa forma, suprimida em detrimento do mundo exterior que forçosamente se eleva como natureza principal – algo que claramente podemos perceber com relação aos personagens de *Cidade de Deus*. Com o alargado volume da segunda natureza, o mundo, as instituições criadas pelo homem, o ossuário de naturezas mortas, tornam-se, sobretudo, um receptáculo em que não cabe a autenticidade do herói.

Com o apequenamento da expressão de sua subjetividade, o personagem deste tipo de romance é caracterizado justamente a partir de sua falta de problemática interna. Luta-se, cegamente, por uma causa perdida – retomando a expressão cunhada por Gouveia, supracitado. Em certa medida, o herói do idealismo abstrato não experimenta distâncias como realidade, na medida em que, diferentemente dos heróis homéricos, não tem a certeza de seu triunfo, dado o devido abandono transcendental. Isto quer dizer que para este herói moderno por ora caracterizado, o mundo em que ele age pode tornar-se mais estreito do que é na realidade. O herói épico, por outro lado, possuía como guia uma divindade, e sabia, portanto, que aquele mesmo guia poderia uma dia vir a faltar. No entanto, o equilíbrio do personagem

se dava a partir do momento em que ele reconhecia sua submissão, mas sempre triunfava ao final, guiado pelo deus. Mesmo fraco, o herói atingia sua meta, porque estava guiado pelas divindades. Isto não ocorre com o herói romanesco, pois no mundo desencantado as distâncias são percorríveis solitariamente, e o objetivo sempre será o fruto inexistente de uma busca real. Assim como para o herói épico o mundo era grande, porque grande também era sua alma, para o herói romanesco o mundo pode ser estreito, assim como a sua alma.

O estreitamento da alma do herói é fruto não do triunfo da segunda natureza sobre ela, mas da obsessão demoníaca do personagem por uma ideia existente, ou seja, é a busca irrevogável por um fragmento de realidade que será sempre almejado, mas nunca apreendido. A procura desta “realidade posta como única e corriqueira” (LUKÁCS, 2009, p. 101) faz com que o conteúdo e a intensidade deste modo de agir reforcem e ampliem a distância entre a realidade imaginada e a realidade efetiva. É pensando nesta contradição entre pensamento e ação que Lukács (2009, p. 101) conclui:

A natureza descontínuo-heterogênea do romance alcança aqui seu ponto culminante: as esferas da alma e dos atos, psicologia e ação, não possuem absolutamente mais nada em comum.

A alma, neste contexto, como uma manifestação da psicologia do herói, é algo que repousa seguramente, a salvo de qualquer perigo, pois está enclausurada num mundo seguro, e deste modo é impossível que ela vivencie algo. Ora, isto porque a alma sossega inabalável na existência aparentemente transcendente que atingiu, posto que a problemática é ausente, e, portanto, nada fará com que ela, a alma, se ponha em movimento, nem mesmo os combates vividos pelo herói em busca da realização da própria alma no mundo exterior. É deste modo que cada impulso da alma tem de se transformar numa ação *fora*. Neste sentido é que “a absoluta ausência de problemática internamente vivida transforma a alma em pura atividade” (LUKÁCS, 2009, p. 102). É por isto que o herói do idealismo abstrato torna-se, na verdade, um aventureiro. Porque sua vida, livre de qualquer problemática interna, transforma-se num constante suceder de aventuras, uma vez que sua alma repousa segura e inabalavelmente em um mundo transcendente. O trivial para este homem é a própria aproblematicidade interna de sua existência, posto que lhe falta toda a sorte de contemplação interna e o pendor para *voltar-se para si*. O mundo escolhido por este personagem aventureiro configura-se, ao mesmo tempo, como real e idealizado, na medida em que está cheio de vida, mas também do reflexo de uma realidade petrificada idealizada pela sua alma. Disto decorre a realização de uma ação

espontânea, porque o mundo está repleto de vida, mas também idealista, porque o mesmo mundo apresenta também uma aparência de vida. A primazia do mundo real se impõe e com isso a simples aparência de vida, que é reflexo da convenção morta das ideias, é frustrada. Assim é que a segunda natureza tem o seu triunfo sobre a primeira natureza do herói.

É a partir desta constatação que Lukács percebe o caráter demoníaco deste tipo de personagem. Ora, o caráter demoníaco se dá na medida em que, diferente do caráter divino, o destino do personagem é configurado de modo a não ter salvação, resolução positiva. O demonismo se dá justamente a partir da ausência dos deuses, pois o desamparo divino é o sinônimo da falha. Isto porque na épica homérica a alma encontrava uma correspondência no mundo, diferente da era do romance, em que a busca da interioridade do herói por sua realização no mundo é a própria matriz para a configuração da forma. A ação do herói é demoníaca na medida em que se constitui como uma cega obsessão fadada ao fracasso. Tertulian comenta muito bem a tensão por que passa o herói problemático. Vejamos o que o autor afirma para, posteriormente, comentar acerca do exemplo prototípico do herói do idealismo abstrato.

A dissolução da epopeia e o aparecimento do romance são explicados por uma modificação na “topografia transcendental do espírito”. Os tempos modernos viram o desaparecimento da “totalidade espontânea do ser”, o aprofundamento da falha entre a contextura das relações sociais objetivas (o Estado, a família, a profissão etc., em suma, a “segunda natureza”) e as aspirações morais da “alma”. O prosaísmo burguês estabeleceu seu império onipresente. O indivíduo vaga continuamente à procura da “pátria transcendental” perdida, mas encontra por toda parte um “mundo da convenção” cada vez mais plano e mais prosaico. (...) A grandeza de uma obra como o *Dom Quixote*, a mistura de sublime e de grotesco da figura do herói são devidas ao elo incorruptível com a pátria transcendental da “ideia” (a moral cavaleiresca e o ideal amoroso dos trovadores) no momento da grande confrontação com o novo mundo triunfante da prosa e do bom senso. (TERTULIAN, 2008, p. 114)

Não à toa Lukács elege *Dom Quixote* como personagem representativo do idealismo abstrato. Neste romance, a falha entre primeira e segunda natureza – que é tão necessária à forma romanesca – aparece como categoria preponderante. No personagem podemos perceber claramente o que mais acima foi apresentado: a incompatibilidade entre o mundo real e o idealizado. Ao contrário de um personagem épico, Dom Quixote não encontra o mundo como um receptáculo convidativo às suas aspirações. A sua “pátria transcendental” é o mundo medieval perdido para sempre, e sua nostalgia, enquanto falta de problemática interna, posto que já se apresenta como uma questão resolvida, transforma-se no motor de suas ações, que

por sua vez estão fadadas ao fracasso. Deste modo, o demonismo do idealismo abstrato apresenta-se como o estreitamento da alma, na medida em que o personagem almeja viver uma realidade que ele próprio imagina, mas que é totalmente suprimida pela realidade do mundo. O surgimento de *Dom Quixote* como símbolo desta tensão, para Lukács, foi mais do que um acaso:

É mais que um acaso histórico que o Dom Quixote tenha sido concebido como paródia aos romances de cavalaria, e sua relação com eles é mais do que ensaística. O romance de cavalaria sucumbiu ao destino de toda épica que quis manter e perpetuar uma forma puramente a partir do formal, depois de as condições transcendentais de sua existência já estarem condenadas pela dialética histórico-filosófica. (LUKÁCS, 2009, p. 104)

O romance de cavalaria, segundo Lukács, eram grandes contos de fadas em que a transcendência não era captada. Esta ausência acrescentava à configuração simbólica da obra a alternativa da bidimensionalidade, em que homem e divindade se viam em lados opostos. Se na épica o homem e o deus, a partir do “império da categoria puramente humana da vida” (LUKÁCS, 2009, p. 105), eram vistos como puros seres humanos, nos romances de cavalaria, segundo Lukács, havia uma oposição entre homem e divindade, de modo que o primeiro tornava-se puramente superficial. Diferentemente da épica homérica, o homem reconhecia-se enquanto homem apenas, e sabia que acima dele, ontologicamente, havia uma divindade. Como se perdeu esta relação transcendental, a superfície antes misteriosa transforma-se, agora, em algo banalmente superficial. Isto quer dizer que não há mais espaço para o que não é conhecido ou alheio ao próprio homem. A solidão, da forma como é construída em *Dom Quixote*, ou seja, o abandono do Deus, é o produto de uma “época em que o deus do cristianismo começa a deixar o mundo” (LUKÁCS, 2009, p.106). Junto a esta ausência, está o mundo cada vez mais prosaico, mais moroso. A interioridade do personagem passa a ser o único lugar de onde ele pode retirar o sentido das coisas, e sendo assim o herói se vê ainda perdido, confuso, desorientado. “É o período do demonismo à solta, o período da grande confusão de valores num sistema axiológico ainda em vigência” (LUKÁCS, 2009, p. 107); Cervantes foi aquele que conseguiu simbolicamente resolver todas as dissonâncias e tensões de seu tempo: o mais puro heroísmo torna-se grotesco, e a mais firme fé, loucura. Isto é o resultado de um mundo que interrompeu os caminhos que o levavam à pátria transcendental.

Destaca-se, neste sentido, *Dom Quixote* como a “primeira grande batalha da interioridade contra a infâmia prosaica da vida exterior” (LUKÁCS, 2009, p. 107). Batalha

esta que é vencida pela segunda natureza – a vida exterior. Tendo em vista este embate entre primeira e segunda naturezas, Lukács aponta para a possibilidade de duas formas de heróis do idealismo abstrato. A saber:

Os homens grotescamente configurados ou são rebaixados à comicidade inofensiva ou o estreitamento de sua alma, sua concentração aniquiladora de todo o resto sobre um ponto de existência, que no entanto nada mais tem a ver com o mundo das ideias, tem de levá-los ao puro demonismo e fazer deles, ainda que tratados humoristicamente, representantes do mau princípio ou da pura ausência de ideias.

O humorístico, no sentido que Lukács emprega, diz respeito ao “exagero distorcido de certos aspectos convencionais” (LUKÁCS, 2009, p. 113). Assim o é, por exemplo, *Dom Quixote*, que enquanto paródia exagera no modo de configurar um romance de cavalaria. O que decorre deste tom humorístico são os homens grotescamente configurados. Este aspecto geral ou transforma o personagem num sujeito abaixo de nós, para que possamos rir dele, ou o coloca simplesmente como um agente que carrega consigo a mais pura ausência de ideias. Pensando neste segundo aspecto é que podemos lembrar, neste momento, dos personagens de *Cidade de Deus*.

De fato, os personagens do romance de Lins agem muito mais do que pensam. No entanto, esta constatação por si não contribui o bastante para a leitura da obra. É preciso pensar sobre os motivos que acarretam este curioso aspecto. Ora, o tempo já é, em si, um elemento importante na narrativa, uma vez que ele se configura como um predador. Explicando melhor: os personagens mantêm-se vivos para o amanhã; o *imediatamente após* é o tempo almejado pelos moradores da Cidade de Deus. Este caráter de urgência já sequestra qualquer possibilidade de elaborar planos a longo prazo. Os problemas que vivem interiormente os personagens não vivem mais do que um dia, porque a necessidade imposta pela engrenagem burguesa, a de pagar para viver, reinicia-se, renova-se todos os dias. A realidade ideal que repousa encolerizada na interioridade dos personagens, não encontra espaço para ser vivenciada na segunda natureza duramente petrificada da neofavela. Os bichos-soltos passam a ser representantes do mau princípio e também da pura ausência de ideias, na medida em que apenas agem cegamente em busca da superação da dura realidade em que se encontram. O mundo de Cidade de Deus é de tal modo claustrofóbico que o exagerado estreitamento das subjetividades, produto de um esmagamento, parece ser o próprio triunfo da segunda natureza, sem que haja ao menos um projeto de superação por parte dos personagens.

Deste modo, não é o grotesco que resulta no humorístico, no cômico, que podemos perceber em *Cidade de Deus*, mas aquele que resulta na pura ausência de ideias. O mundo triunfante, a natureza esmagadora, assume, portanto, papel de protagonista, pois somente nela todas as ações são possíveis. A falta de problemática diz respeito à incapacidade de projeção de uma meta autêntica, no sentido de não se conseguir traçar um plano que leve até ela, se a mesma vier a existir. A subjetividade torna-se de tal forma tão estreita que existe apenas como fraca aparência. O que resta, então, às ideias, é transformarem-se em ações. Por isso que, de modo geral, pode-se dizer que o herói do idealismo abstrato é aquele que mais age do que pensa. E, assim como existe este demonismo em que a segunda natureza esmagadoramente se coloca acima da primeira, existe também um outro tipo, em que alma do personagem reconhece-se maior que o próprio mundo. A este tipo Lukács denominou o romantismo da desilusão.

2.3.2 Romantismo da desilusão

Antes mesmo de discutir estes tipos de heróis, Lukács já anunciava, no capítulo “O problema da filosofia histórica das formas”, o princípio de estilização dos mesmos. Vejamos:

“(...) quando a essência é incapaz, por isso, de erguer um palco trágico com os troncos abatidos na floresta da vida, mas tem ou de despertar para uma breve existência de chama no fogo em que ardem todos os restos mortos de uma vida em ruínas, ou, em áspera recusa a todo esse caos, voltar as costas e refugiar-se na esfera abstrata da mais pura essencialidade.” (LUKÁCS, 2009, p. 39)

Agora, que já discutimos brevemente acerca do herói do idealismo abstrato, podemos perceber com mais clareza esta citação. Este primeiro tipo se caracteriza por ser uma breve chama no fogo que arde a vida em ruínas, ou seja, uma princípio de ânimo frente a uma segunda natureza morta e petrificada. O aspecto da ação fica assim mais claramente entendido a partir deste princípio. O segundo tipo é aquele que Lukács categoriza, neste trecho, a partir de duas expressões fundamentais: “voltar as costas”; “refugiar-se”. Estas são expressões fundamentais para entender o herói do romantismo da desilusão.

Vale salientar que a teoria de Lukács pauta-se numa sucessão histórico-filosófica das formas. Assim, é possível entender este segundo tipo de romance como sucessor do primeiro,

na medida em que as condições de configuração, ou seja, o *a priori* histórico-filosófico, divergem entre si. O idealismo abstrato configura-se numa época em que o Deus do cristianismo está deixando o mundo, isto é, num período em que a religião começa a ser contestada e torna-se heterogênea, com o período da Reforma Protestante; em que a igreja perde seu monopólio com a ascensão da burguesia; mas que também se torna cada vez mais antropocêntrica, principalmente a partir das ideias do Humanismo; além disso, é neste período que a burguesia passa a dividir com a igreja o poderio da época. O Deus deste tempo, já não é o mesmo do mundo de Dante, mas um Deus muito mais fragmentado e apartado. Este é um momento de total adaptação, no sentido de que o homem, aparentemente mais distanciado do transcendente, precisa se encontrar; o sujeito, que ainda se deixava guiar mesmo que parcamente pelos desígnios de uma divindade, agora encontra-se sozinho, desamparado. No mundo do romantismo da desilusão o homem reconhece a supremacia da segunda natureza, a ponto de voltar-se cada vez mais para si, uma vez que o embate com o mundo exterior já parece improdutivo. O período histórico que compreende o aparecimento do romance do romantismo da desilusão refere-se à época da Revolução Industrial, período de ascensão da burguesia. Primeiro vejamos o que comenta Tertulian (2008, p. 115) sobre esta linha sucessiva:

Na sucessão histórico-filosófica proposta por Lukács, o tipo de “interioridade combativa” dos romances governados pelo princípio do “idealismo abstrato” seria progressivamente substituído pelo tipo de interioridade resignada dos romances da *desilusão*. A vitória do convencional e do prosaísmo “desprovidos de ideias” se torna de tal modo sufocante que o isolamento na pura interioridade da alma aparece, cada vez mais, como a única solução possível. A *Educação sentimental*, de Flaubert, é apresentada como a mais acabada expressão do novo tipo de romance, o da desilusão e da renúncia.

Esta mudança, que se dá de forma progressiva, é produto de uma mudança, também, histórico-filosófica. Com a ascensão burguesa, as instituições criadas pelos próprios homens, mais que nunca, tornam-se frias e petrificadas. A relação entre primeira e segunda naturezas torna-se, então, mais tensa, pois o homem abandonado pelos deuses sente pesar sobre ele, sobre sua interioridade, um mundo cada vez mais alheio, mais impenetrável. Tudo, por toda parte, torna-se convencional, trivial, e a *vida lá fora* aparenta-se a uma sombra que consome cada vez mais o princípio de chama do sujeito. Se assim pudermos sugerir, passa a existir, neste período, o perigo da reificação, da transformação do homem em coisa, em segunda natureza. A única escapatória do personagem, neste sentido, é o total isolamento na sua

própria interioridade; é o recolher-se, voltar-se para si num ato de desistência. A renúncia à luta torna-se imperativa na medida em que o mundo torna-se cada vez menos um receptáculo das aspirações dos homens. É sobre esta realidade ardil que o personagem se vê desiludido, e desiste de agir, ainda que seja como uma pequena faísca, no ossuário das ruínas da vida. Vale salientar que, além da ascensão burguesa, o período histórico-filosófico apreendido pelo romance da desilusão, segunda metade do século XIX, já apresenta uma visão mais racionalista do homem devido à influência do Iluminismo. Então, não apenas a supremacia do mundo patrocinava o *voltar-se para si*, mas o próprio homem percebera, enfim, a autossuficiência de sua subjetividade. Assim começa Lukács (2009, p. 118) a distinção entre os dois tipos de romance:

Para a estrutura psíquica do idealismo abstrato, era característica uma atividade desmedida e em nada obstruída rumo ao mundo exterior, enquanto aqui existe mais uma tendência à passividade – a tendência de esquivar-se de lutas e conflitos externos, e não acolhê-los, a tendência de liquidar na alma tudo quanto se reporta à própria alma.

De forma geral, podemos caracterizar o herói do romantismo da desilusão como aquele que mais pensa do que age, ao contrário do personagem do idealismo abstrato. Enquanto este se lançava ao mundo em busca de transformar em ação o seu idealismo, aquele simplesmente nega-se a agir no mundo petrificado que se encontra *lá fora*. Com a heterogeneidade do cristianismo consolidada, a ascensão da burguesia e a autonomia da razão, o homem reconhece a autossuficiência de sua subjetividade, muito embora a segunda natureza esteja ainda mais forte, mais dura e impenetrável. É nesse momento que o sujeito recolhe-se em sua interioridade e, de certa forma, atesta também a improdutividade da ação. O mundo passa a perder sentido para a alma, porque se torna cada vez mais convencional. A segunda natureza, do modo como se configura no romantismo da desilusão, atinge a plenitude de seu conceito: é o puro mundo das convenções. Não se pode encontrar nenhuma relação entre mundo e alma, porque tudo é tão integrado à segunda natureza e ao mesmo tempo tão convencional que não existe qualquer possibilidade de identificação entre este mundo e a subjetividade do herói, que neste segundo tipo configura-se como o lugar mais seguro para existir. Outra diferença é imposta, neste sentido, entre o idealismo abstrato e o romantismo da desilusão:

(...) a profissão perde toda importância para o destino intrínseco do homem isolado, assim como o casamento, a família e a classe, para o destino de suas relações mútuas. Dom Quixote seria impensável sem a sua filiação à cavalaria, e o seu amor, sem a convenção trovadoresca da adoração; (LUKÁCS, 2009, p. 119)

É muito mais solitário, deste modo, o herói do romantismo da desilusão. Sua recusa por agir no mundo, o distanciamento que o mesmo impõe com relação a todas as instituições em torno de si, tudo isto denuncia sua convicção sobre a intensificação do alheamento ao mundo, posto que este, tão convencional, tão aparentado a uma coisa estanque, oferece-lhe, também, o perigo de engoli-lo e transformá-lo em coisa. O herói do romantismo da desilusão já nasce consciente de que a segunda natureza é, em si, invencível. É impossível penetrá-la e modificá-la, consolidada como está. Esse caráter de desistência é, no entanto, um ato heroico, na medida em que representa a única possibilidade de se defender da massa concreta do mundo. Assim completa Lukács (2009, p. 119):

(...) a elevação da interioridade a um mundo totalmente independente não é um mero fato psicológico, mas um juízo de valor decisivo sobre a realidade: essa autossuficiência da subjetividade é o seu mais desesperado gesto de defesa, a renúncia de toda a luta por sua realização no mundo exterior – uma luta encarada já *a priori* como inútil e somente como humilhação.

A renúncia não é meramente uma coerção, mas uma escolha consciente diante das (im)possibilidades. A problemática interna existe a partir do momento em que o herói reconhece a total fraqueza de suas ações como elementos de mudança no mundo. O herói do idealismo abstrato não tem consciência deste problema, e por isso a realidade ideal converte-se em ação. Aqui, não existe uma idealização, mas antes o reconhecimento de uma dada realidade, o que acarreta a desilusão do homem diante do que o cerca. É neste sentido que podemos falar sobre a ampliação da primeira natureza, com relação ao que anteriormente era simbolicamente representado pelo idealismo abstrato. Se neste o estreitamento da subjetividade se dava de modo a torná-la quase nula, no romantismo da desilusão a interioridade do sujeito é o centro da configuração, embora não possa ser convertida em ação. O herói é racional, consciente da pequenez e da fraqueza diante da convencionalidade do mundo. Toda possibilidade de autonomia é aniquilada pelo mundo exterior e, por isso, também é destruída qualquer forma de agir em direção à concretude deste objetivo autêntico. A narrativa que serve de modelo para o romance da desilusão, segundo Lukács, é a obra *Educação Sentimental*, de Gustave Flaubert, publicada em 1869. Vejamos:

(...) nela [na obra *Educação Sentimental*] não se faz nenhuma tentativa de superar a desintegração da realidade exterior em partes fragmentárias, carcomidas e heterogêneas por meio de algum processo de unificação, nem de substituir o nexo ausente e a densidade sensível pela pintura lírica dos estados de ânimo: duros, quebradiços e isolados, os fragmentos avulsos da realidade postam-se enfileirados. E o personagem central não é dotado de importância, quer pela limitação do número de pessoas e a rigorosa convergência da composição sobre o centro, quer pelo destaque de sua personalidade que sobressai aos demais: a vida interior do herói é tão fragmentária quanto o seu mudo circundante, e a sua interioridade não possui poder patético algum, seja lírico ou sardônico, que possa contrapor-se a essa insignificância.

O romance de Flaubert narra a trajetória de Frédéric Moreau, um jovem que passa a viver da herança de um tio e apaixona-se por uma mulher mais velha, a senhora Arnoux. A trama, que se passa durante a Revolução de 1848²², também chamada de Primavera dos Povos, focaliza bem a problemática interior do personagem, que se vê perdidamente atraído por uma mulher casada e, na busca pela concretude deste amor, passa por casamentos e traições. O protagonista não difere dos outros personagens senão pelo foco dado pelo narrador. Isto é, as ações de Frédéric não são atreladas a um objetivo maior de interferir num bem comum, de modificar inteiramente a realidade que vive. Sua subjetividade é esmigalhada a partir de problemas como as obrigações sociais, os desejos não permitidos e a manutenção do capital. Diferente de Dom Quixote, Moreau não age impensadamente em busca da concretude de uma meta projetada de forma ideal, imaginativa. O mundo das convencionalidades é o principal empecilho para a consumação do romance entre Frédéric e a senhora Arnoux. Não há, neste caso, nenhuma ação por parte do protagonista no empenho de mudar radicalmente esta realidade concreta, que está, na verdade, morta e já imutável. Segundo Lukács, como vimos, nem mesmo o caráter lírico e sardônico, ou seja, os aspectos mais poéticos do *voltar-se para si* e o tom zombeteiro da interioridade do personagem, conseguem se contrapor à insignificância do mundo externo. Disto concluímos que a renúncia à luta contra a segunda natureza nada mais é que uma escolha forçada que se faz diante do mundo das convenções cada vez mais petrificado e decadente. A autossuficiência da subjetividade é uma característica do herói desiludido, mas não confere a ele nenhum poder sobre a segunda natureza. Assim como em *Dom Quixote*, o mundo é a massa concreta sobre a existência dos homens. A diferença é que agora a esfera da interioridade, para o personagem,

²² Sobre o fato histórico (que ficou conhecido como a Primavera dos Povos), conferir: HOBBSAWM, Eric J. A primavera dos povos. In: **A Era do Capital 1848-1875**. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2009. p. 25-42.

é maior que a do mundo exterior, muito embora o resultado da tensão entre uma e outra se mantenha o mesmo.

Em *Cidade de Deus* o tipo de herói do romantismo da desilusão não tem espaço. Isto porque, como já apontamos, as subjetividades dos personagens são extremamente vazias e convencionalizadas. A inserção destes personagens na esfera capitalista, no lugar em que se encontram, os impulsiona à busca pela obtenção do dinheiro, seja para a sobrevivência, seja para a ascensão do *status*. O mundo da Cidade de Deus é o mundo da ação por excelência, é onde o pensamento sequer se revela como forma de protesto, de renúncia. Os personagens têm a ideia fixa da ascensão financeira e o modo como esta ideia se concretiza é, impensadamente, a própria concretude do fracasso.

O tipo de personagem que mais próximo chega de resolver esta tensão entre as duas naturezas, é aquele que surge como uma exceção dentro deste pessimismo proposto por Lukács: o herói da maturidade viril. Este apresentaria uma possível reconciliação entre o ideal e a realidade concreta, entre a interioridade e o mundo exterior. Assim, teríamos finalmente aquele herói que não viraria as costas à realidade, mas, pelo contrário, consciente da força e densidade desta, buscaria nela possibilidades de concretizar as suas aspirações. Este é o terceiro tipo de romance estudado por Lukács.

2.3.3 A maturidade viril

Nicolas Tertulian (2008, p. 115) assim comenta acerca deste terceiro tipo de romance:

Uma única exceção luminosa nesse quadro de um pessimismo desesperado: o *Wilhelm Meister*, de Goethe. O destino do herói goethiano era considerado uma singular ultrapassagem da antinomia entre o herói, pertencendo ao “idealismo abstrato”, e a fuga romântica na pura interioridade.

Em certa medida, o herói da maturidade viril é aquele que vivencia o ideal conciliando esta vivência com a realidade concreta. O pessimismo desesperado a que se refere o autor, com relação aos postulados lukacsianos, diz respeito aos dois aspectos do pensamento do húngaro que se encontram latentes na *Teoria do Romance*: a total condenação da realidade

existente e a esperança inequívoca por uma regeneração desta mesma realidade – uma utopia, portanto. Estes dois aspectos refletiam-se justamente nos dois tipos de romance apontados por Lukács antes de comentar sobre o da maturidade viril. O romantismo da desilusão é aquele que representa a desistência com relação ao mundo real; já o idealismo abstrato é aquele que simboliza a crença na concretude das utopias. Entre estes dois aspectos, que se contradizem, existe, talvez, uma resolução. O herói da maturidade viril, portanto, é aquele que é, mas não é, ao mesmo tempo, tanto do idealismo abstrato, como do romantismo da desilusão. Para melhor entender esta afirmação, vejamos o que conclui Lukács (2009, p. 139):

De um lado, portanto, essa interioridade é um idealismo mais amplo e que se tornou com isso mais brando, mais flexível e mais concreto e, de outro, uma expansão da alma que quer gozar a vida agindo, intervindo na realidade, e não contemplativamente. Assim, essa interioridade situa-se a meio caminho entre idealismo e Romantismo, e ao tentar em si uma síntese e superação de ambos, é rejeitada por ambos como transigência.

Isto quer dizer que, uma vez sendo o idealismo deste tipo de romance mais amplo que o do idealismo abstrato, e que diferente do romantismo da desilusão não se configura de forma passiva, contemplativa, renunciante, a maturidade viril apresenta os aspectos destes dois tipos que lhe servem como base, entretanto os mesmos aspectos são ultrapassados, do ponto de vista da intensidade. O herói da maturidade viril, ainda que idealista, não se nega a buscar interferir na realidade do mundo exterior. Este herói é aquele cujo ideal determina-lhe as ações; ações estas que têm como objetivo encontrar nas estruturas do mundo externo uma correspondência para o mais íntimo da alma do personagem. É a partir disto que Lukács afirma que neste tipo de romance há a superação da solidão, ao menos como postulado, pois, na medida em que os homens buscam a satisfação do “mais recôndito da alma” (LUKÁCS, 2009, p. 139), constroem uma espécie de comunidade, ainda que íntima; desenvolvem uma capacidade de cooperação no que respeita ao essencial. Assim, este tom de comunidade não se pauta nas meras vinculações sociais, como ocorria nas epopeias, e nem se dá a partir de uma experiência mística, mas como algo novo, como afirma Lukács (2009, p. 139):

[essa comunidade é] um lapidar-se e habituar-se mútuos de personalidades antes solitárias e obstinadamente confinadas em si mesmas, o fruto de uma resignação rica e enriquecedora, o coroamento de um processo educativo, uma maturidade alcançada e conquistada. O conteúdo dessa maturidade é um ideal da humanidade livre, que concebe e afirma todas as estruturas da vida social como formas necessárias da comunidade humana, mas ao mesmo tempo vislumbra nelas apenas o pretexto para efetivar essa substância essencial da vida, apropriando-se assim não

em seu rígido ser-para-si jurídico-estatal, mas antes como instrumentos necessários de objetivos que as excedem.

Destacamos de início a expressão “lapidar-se e habituar-se”. Ora, estes dois preceitos são de fundamental importância para o entendimento deste tipo de herói. Isto porque a maturidade viril diz respeito, em certa medida, ao produto final de uma reconciliação almejada tanto pelo idealismo abstrato como pelo romantismo da desilusão. Esta reconciliação configura-se como o equilíbrio atingido entre ação e pensamento, que somente pode ser efetuado após o personagem habituar-se a esta segunda natureza das convencionalidades, o mundo morto das objetivações. O herói, neste caso, é aquele que compreende, como se olhasse de fora da situação, toda a engrenagem que possibilita a existência irremediável do mundo exterior. E tendo esta compreensão, ele busca dar forma aos seus ideais dentro das possibilidades impostas pelo mundo, de modo que a concretude de suas aspirações força levemente a homogeneidade do mundo. Assim é que o personagem reconhece esta natureza dura como a única em que seus ideais poderão se realizar. No entanto, o caminho que leva a esta realização não é algo facilmente transitável, de maneira que ao herói é reservado o destino do aprendiz:

Chamou-se essa forma de romance de educação. Com acerto, pois a sua ação tem de ser um processo consciente, conduzido e direcionado por um determinado objetivo: o desenvolvimento de qualidades humanas que jamais floresceriam sem uma tal intervenção ativa de homens e felizes acasos; pois o que se alcança desse modo é algo por si próprio edificante e encorajador aos demais, por si próprio um meio de educação. (LUKÁCS, 2009, p. 141)

A busca por esta reconciliação a partir do reconhecimento de que o mundo exterior e a interioridade, as ideias, podem entrar em um determinado consenso é o que caracteriza o romance de formação. O personagem prototípico da maturidade viril é Wilhelm Meister, do romance homônimo de Goethe publicado no fim do século XVIII. O personagem, neste caso, filho de pais de considerável poder econômico, busca sua ascensão moral e espiritual através da arte. No entanto, somente consegue esta ascensão com o apoio da Sociedade da Torre, uma comunidade utópica que o observa há tempos, e que dizia que Meister, quando conduzido a tal sociedade, já estaria maduro o suficiente para seguir a vida sozinho, já que nos anos que se passaram o jovem teve o auxílio de alguns membros desta comunidade, enviados para ajudá-lo em decisões. Ora, a narrativa mostra a construção do caráter do herói, de modo que o

mesmo, sem negar-se a ir em busca deste crescimento e adaptação ao mundo, consegue inteirar-se à natureza exterior e nela viver.

Em *Cidade de Deus*, por outro lado, não conseguimos enxergar um personagem que pertença a este tipo de romance. Da forma como colocamos ao explicar o romantismo da desilusão, os personagens do romance de Lins são completamente vazios de problemáticos, no sentido de que a urgência de seus problemas caracteriza-os como desejos forçados, o que não necessariamente se constituem como ações que levam à educação do personagem. Se Wilhelm Meister lança-se ao mundo em busca de seu crescimento espiritual e moral, os personagens de *Cidade de Deus* lançam-se, como que obrigados, numa única expectativa de sobrevivência. O herói não pensa em como modificar o mundo, ou modificar a si mesmo, mas em como manter-se vivo. Nesse sentido, todo o universo de *Cidade de Deus* aproxima-se muito mais de um contexto animalesco que humano. A busca por uma ascensão espiritual e principalmente moral está longe das aspirações dos bicho-soltos.

Este panorama até o momento apresentado servirá como base para as discussões do terceiro capítulo deste estudo. Neste, passaremos a analisar o personagem Inferninho, tomando como base o conceito de idealismo abstrato construído por Lukács. Discutiremos, também, alguns aspectos importantes da *Teoria do Romance* que, ao que nos parece, precisam ser reavaliados no que diz respeito às obras do século XX – e principalmente às do século XXI. Conceitos como os de *meta* e *busca* serão trabalhados tendo em vista a lógica interna do romance de Lins.

CAPÍTULO 3 – INFERNINHO: EDUCAÇÃO, VINGANÇA E DELÍRIO

O primeiro protagonista de *Cidade de Deus* representa o “bandido”, como categoria social, em seus primeiros estágios de evolução. Ou seja, a figura de Inferninho desenha o perfil do “marginal” ainda desligado dos vislumbres do capitalismo massivo e da delirante busca pela acumulação de bens. Encontramos neste primeiro bicho-solto a reunião de algumas características que são superadas por aqueles que, sucessivamente, tomam-lhe o lugar na favela. Podemos dizer, neste sentido, que dos três protagonistas, Inferninho é aquele que mantém seus objetivos mais próximos de uma pretensa subjetividade. Isto quer dizer que seus intentos tendem a ser em busca de algo que supra as suas vontades, mas sem que o seu sucesso influencie negativamente na vida de outras pessoas, à exceção de suas vítimas. Tudo isto podemos observar melhor ao contrapor o personagem citado a Zé Miúdo, que transforma a favela num verdadeiro campo de guerra para conseguir atingir o poder soberano.

No que diz respeito à acumulação de bens, vale aqui um comentário. Ora, obviamente a intenção de Inferninho, assumindo-se como um ladrão, é a de subtrair bens, que não lhe pertencem, de outras pessoas. O importante a ser percebido é que esta conquista de bens está ligada diretamente à sobrevivência do personagem. Interessava a Inferninho a quantidade necessária para que pudesse passar o dia ou a semana em paz. Esse, na verdade, é o interesse demonstrado nos seus primeiros passos narrados como bandido. Uma outra meta, esta maior e a principal, é a de “estourar a boa”, expressão que representa a aposentadoria do bicho-solto, ou seja, um assalto cujo lucro seja tão grande que permita ao malfeitor viver dele, como um salário permanente, uma quantia de dinheiro acumulada para tornar desnecessária a volta do marginal às ruas. Notadamente, esta é uma meta, até certo ponto, utópica. No entanto, esta é a ação/vontade, por parte de Inferninho, que mais se aproxima de uma pretensa vontade de acúmulo de bens. É justamente este aspecto que aparece como diferenciador no que tange à influência dos atos de Inferninho em comparação a Zé Miúdo. Não falamos aqui do acúmulo *per si*, mas das consequências que ele carrega. Neste momento, é importante salientarmos já esta diferença que destaca Inferninho dos outros protagonistas. Vale lembrar, portanto, que determinados aspectos influenciam este aspecto, tais como a vivência familiar do personagem,

a formação dele enquanto marginal e o contexto em que ele está inserido. Essas variantes constituem-se como determinantes para a formação do personagem, pois dizem respeito a sua formação psicológica e social, assim como a meta estabelecida por ele. Pretendemos, sem nos aprofundar muito por enquanto, apresentar cada uma por ora citada.

No que tange à vivência familiar, observamos que Inferninho surge de um meio totalmente degradado, fragmentado. Nenhum de seus familiares demonstra, à época de sua infância, qualquer indício de preocupação ou cuidado com a criança. Tendo como primeira experiência social o seio de uma família destruída, o bicho-solto tende a desacreditar na organização social, no mundo como um lugar onde ele pudesse viver honestamente, de igual para igual com todos. Esta descrença o impulsiona ao crime, além do que o único apoio que o menino encontra são os bandidos dos quais ele se aproxima em sua favela. Esses que, por muito tempo, figuram como heróis para a criança, são as primeiras figuras paternas em que Inferninho se espelha. Daí uma das explicações para o futuro como malfeitor. Isto precisa ser destacado porque, à diferença de Zé Miúdo, Inferninho não teve nenhuma oportunidade de negar um futuro desonesto. Ninguém o ajudou a buscar o caminho do trabalho, da honra. A inclinação à bandidagem, do modo como é descrita no romance, não nos parece ser algo que venha de dentro para fora do personagem, mas o contrário; é, sobretudo, uma formação social, algo como o único caminho a ser percorrido.

Já inserido no mundo do crime, também é importante destacarmos a evolução/formação de Inferninho dentro da bandidagem. O bicho-solto que começa por assaltar caminhões de gás e termina por duelar com o detetive mais temido da favela, empunhando um fuzil, passa por algumas situações que o obrigam a evoluir no mundo obscuro da marginalidade. Como dissemos anteriormente, o acúmulo exagerado de bens não era o objetivo de Inferninho. Em princípio, os assaltos serviam como soluções diárias, além do que existia uma motivação social pensada pelo personagem: assaltava porque era negro, pobre e a sociedade não dava o espaço que ele merecia. Inferninho, por conta de sua destreza e inteligência, assume a liderança dos assaltos que faz em trio, junto a Tutuca e Martelo – estes que, como veremos, de modo alegórico podem representar a dualidade psicológica do personagem analisado. Durante o tempo em que está inserido no trio ternura, Inferninho parece influenciado por seus comparsas e os seus objetivos, de tão pequeno alcance, são sempre os mesmos – a saber: recolher o bastante para a sobrevivência diária. Somente ao se juntar a Ferroada, depois do fim do trio ternura, é que Inferninho evolui em termos de

crueledade e objetivos. O clima de guerra, ainda que menos assustador se comparado ao instaurado à época de Zé Miúdo e Mané Galinha, já supõe um novo nível de crueldade e seriedade no bicho-solto. O bandido que antes recolhia trocados e correntes de ouro, agora anda pela favela ostentando um fuzil e distribuindo medo por onde passa. No entanto, há de se notar que existe uma motivação pessoal, nesse caso, que nada tem a ver com o enriquecimento financeiro do marginal e nem mesmo com a busca pela soberania na favela, diferente do que ocorre com Zé Miúdo.

Em terceira instância, é preciso que falemos sobre o contexto em que o bandido vive. O que o bicho-solto realiza dentro da narrativa é, também, aquilo a que ele está apto. Ou seja, o meio em que vive não permite, por exemplo, que o mesmo vislumbre, como Zé Miúdo, a ascensão no tráfico de drogas; em parte porque o tráfico de drogas se restringia apenas ao da maconha que, de certa forma, já não trazia tanto lucro por ser um produto já estabelecido no mercado marginal. A cocaína, novidade que se apresentava na década subsequente, foi o que impulsionou as vendas e fez crescer sangrentamente o tráfico na região. Inferninho não nos parece ter a visão empreendedora de Zé Miúdo – este aconselhado por Pardalzinho. Neste sentido, é preciso analisar se o tráfico de drogas, ao contrário do que se possa pensar, não apresentava maneiras de se estabelecer como grande potência ou, simplesmente, não havia encontrado ainda algum protagonista que o tirasse da categoria de potencial e o levasse à tona. Observar que o tráfico de drogas não existia à época como fator determinante na vida dos bandidos é algo primário, importante, na verdade, observar as razões pelas quais ele ainda não saía da potencialidade. O que podemos levantar como hipótese a esta altura é que Inferninho, por não ter a ambição de Zé Miúdo, não conseguiu protagonizar a ascensão da cocaína e isto tem a ver com a meta estabelecida pelo personagem. Porém, há de se pensar também em outro aspecto importante. Afinal, será que havia condições práticas para essa empresa? Ora, vale lembrar que a época em que Inferninho vive é aquela, dentre as narradas no romance, mais romântica, no sentido de ser a mais marcada pela busca por uma vida normal. É nesta época que existem os bailes, as paqueras, as festas protagonizadas por Passistinha, o bandido mais gente fina do morro, as rodas de samba, a infância com o seu último apego à infantilidade, a busca pela conquista amorosa, o vislumbre de estourar a boa. Nesta época, os bandidos estão armados com revólveres calibre 38 e assaltam por pouco dinheiro, correntes de ouro, relógios; a crueldade ainda não faz parte dos bichos-soltos, nem tão pouco eles têm acesso ao armamento pesado da terceira parte do romance. A evolução do mal se dá aos poucos. A maconha, neste início, ainda é a droga mais acessível e, vale salientar, a mais

famosa, porque conta com uma fama que vem também do exterior, de Hollywood, dos grandes filmes, dos festivais de música. A cocaína vem como grande novidade, e espera apenas um protagonista que a erga como novo deus na favela.

Esperamos discorrer sobre estes três aspectos daqui em diante, relacionando-os com os pensamentos de Lukács, no que diz respeito ao idealismo abstrato e à noção de meta estabelecida pelo herói.

3.1 EDUCAÇÃO

Para darmos início, de fato, à análise do personagem *Inferninho*, é preciso que retomemos um dos principais aspectos da teoria proposta por Lukács. Sem que compreendamos esta particularidade do idealismo abstrato, não conseguiremos avançar com êxito na compreensão do próprio personagem. Ao iniciar a argumentação acerca do citado tipo de personagem, Lukács (2009, p. 100) afirma:

A problemática que determina a estrutura desse tipo de herói consiste, pois, numa total falta de problemática interna e, como consequência dessa falta, na completa ausência de senso transcendental de espaço, da capacidade de experimentar distâncias como realidades. (...) De fato, esse estreitamento da alma é sua obsessão demoníaca pela ideia existente, pela realidade posta como única e corriqueira.

O primeiro impacto com o qual nos deparamos é a aparente antítese que se constrói na primeira frase da citação: a problemática consiste na total falta de problemática. Ora, como pensar então que haja, no personagem, um aspecto problemático, na medida em que nele mesmo não existe uma problemática? Embora pareça contraditório este pensamento é a essência do personagem do idealismo abstrato. Os problemas não existem para ele porque já estão todos solucionados. Vale lembrar que esta solução não necessariamente quer significar um final positivo. Pensemos por ora no herói prototípico citado por Lukács na composição deste tipo de romance.

Dom Quixote tem a meta, a ideia fixa, de retornar à Idade Média, época das grandiosas novelas de cavalaria. Aquela realidade, pare ele, existe e é tão concreta e palpável quanto o

seu próprio corpo, quer dizer, em sua concepção não há como duvidar de que esteja realmente vivendo as histórias medievais em que os cavaleiros serviam às damas e demonstravam toda sua bravura e coragem. Alonso Quijano não apenas idealiza, mas constrói uma realidade irrevogável, tangível na medida em que estrutura sua forma de falar, agir, pensar e até mesmo sonhar. Várias são as tentativas de outros personagens em busca de convencê-lo sobre a realidade das coisas, mas de nada servem tais esforços, porque a Idade Média, para Dom Quixote, não é outra senão aquela em que ele vive. Se observamos aos risos a loucura do personagem, refletimos também sobre a forma como se constrói esta crença que, de tão forte, passa a contagiar outros personagens, a exemplo de seu fiel escudeiro Sancho Pança.

Quando a problemática existe e já não pode ser resolvida, porque é certa, concreta e imutável, isto quer dizer que é como se não houvesse problemática, posto que não cabe, neste sentido, ao personagem a tentativa de elaborar soluções a fim de derrogar a realidade tal como é compreendida. Desta forma, assim é que a meta de Dom Quixote não se pauta numa tentativa, em verdade, de levar todos de volta à Idade Média, pois em sua mentalidade perturbada o personagem acredita indiscutivelmente que já vive aquela época e que, portanto, todos aqueles que o acompanham são partícipes também deste período.

Mas, como pensar, então, esta ideia de problemática resolvida em *Cidade de Deus*? Ora, entre *Dom Quixote* e o romance de Lins existem quase quatro séculos de produção literária. Esta produção tende a acompanhar as sociedades, constituindo-se, cada uma, como expressões de um determinado olhar sobre algum aspecto em especial da vida prática e tangível da sociedade. É compreensível, então, que os problemas e as metas passem por alterações significativas, assim como a própria humanidade tem passado. A literatura mais moderna, por estar inserida num contexto em que o capital ganhou *status* de protagonista, tende a apresentar personagens mais preocupados com a própria sobrevivência, bem como com a manutenção do patamar de vida. Podemos citar alguns exemplos de romances brasileiros – como *Senhora*, de José de Alencar, *O Cortiço*, de Aluísio Azevedo, e *Os Ratos*, de Dyonélio Machado – que recorrem a esta temática e que apresentam personagens envolvidos em tramas que objetivam quase sempre o enriquecimento ou o pagamento de dívidas, ou seja, algo que gire em torno do dinheiro. Obviamente isto não constitui uma regra dentro da produção literária, mas pode ser apontada como uma tendência. Pensando nisto, podemos chegar à conclusão de que *Cidade de Deus* não se distancia muito do proposto por essas obras. Os personagens de Lins têm como ideia fixa o enriquecimento, não importando

os meios que levem a isto. A busca pela fortuna transforma os homens em máquinas, autômatos programados para extrair dinheiro daqueles que trabalham. Além disto, existe também um certo rancor contra uma elite branca idealizada que surge – a idealização – justamente da problemática resolvida, ou seja, da ideia irrevogável de que existe um grupo privilegiado na sociedade brasileira, e este grupo é constituído massivamente por ricos brancos, que, segundo os marginalizados da favela, tendem a humilhar os negros e a trata-los como “otários”. Também *Inferninho* tem este pensamento e é a partir de sua infância que poderemos perceber como se constrói esta problemática já resolvida, ponto de partida para que entendamos a construção de um personagem do idealismo abstrato numa obra da literatura contemporânea.

Para entender o personagem em sua completude, no que compete ao seu idealismo abstrato, é preciso que consigamos entendê-lo, portanto, desde sua origem. A estrutura familiar é o primeiro contato que o sujeito tem com a noção de organização social e, sendo desta forma, é mister que percebamos como se deu, na vida de *Inferninho*, esta primeira experiência. Para isso, citaremos aqui dois parágrafos em que o narrador resume a origem do primeiro protagonista de sua narrativa. Vejamos:

Lá no São Carlos, *Inferninho* desde criança vivia nas rodas de bandidos, gostava de ouvir as histórias de assalto, roubo e assassinato. Podia passar distante dos bichos-soltos, mas mesmo assim fazia questão de cumprimenta-los. Nunca lhes negava favores, fazia questão de matar aula para ajudar a rapaziada que botava pra frente: limpava as armas; endolava a maconha; às vezes, comprava o querosene da limpeza dos revólveres com seu próprio dinheiro para subir no conceito com os bandidos. Quando ganhasse mais corpo, arrumaria um berro para ficar rico no asfalto, mas enquanto fosse criança continuaria a roubar os trocados do pai, ele não perceberia mesmo, estava sempre ligado de goró. Sua mãe era que não marcava toca com dinheiro, aquela ali era esperta mesmo. Gostava de sua mãe, mesmo ela sendo uma piranha fofqueira e palavruda. A felicidade, a segurança que sentiu quando Charrão lhe pediu para entocar um revólver em sua casa, cresceu muito mais depois que Charrão foi assassinado. Aquele ferro bonitão ficou para ele de mão beijada. Tratava do três oitão como quem cuida da solução de todos os problemas. Panaceia desvairada cuidada com querosene e a ânsia de rebentar a boa.

Depois que a avó morreu, *Inferninho* resolveu que não andaria mais duro. Trabalhar que nem escravo, jamais; sem essa de ficar comendo de marmita, receber ordens dos branquelos, ficar sempre com o serviço pesado sem chance de subir na vida, acordar cedão pra pegar no batente e ganhar merreca. Na verdade a morte da avó serviu somente de atenuante para seguir o caminho no qual seus pés já tinham dado os primeiros passos, porque, mesmo se a vó não morresse assassinada, seguiria o caminho que para ele significava não se submeter à escravidão. Não, não seria otário de obra – deixava essa atividade, de bom grado, para os paraibas que chegavam aqui morrendo de sede. No terceiro assalto teve de trocar tiro com a polícia, mas deu a sorte de sair ileso; sentiu vontade de se arrebeitar na obra com os

sedentos, mas que nada, bandido que é bom dá sorte. Um dia, ganharia a boa. (LINS, 2002, p. 43)

A partir deste relato, podemos chegar a algumas conclusões a respeito do personagem analisado. Primeiramente, devemos destacar o meio em que estava inserida a criança, uma vez que desde pequeno era no meio dos bandidos da favela que ele convivia. As figuras que, portanto, se constituíam como modelos para o garoto eram exatamente aquelas que ele iria se tornar. Este contato prematuro com o mundo da marginalidade é decisivo para a formação de Inferninho. As histórias que ouvia eram as de roubos e assassinatos, e os malfeitores figuravam-lhe semelhantes aos contadores de história lembrado por Benjamim, por exemplo, que, não por acaso, são aqueles muitas vezes responsáveis por começar a inserir na personalidade das crianças lições de moral e ética. Não seria, portanto, nenhum exagero afirmar que os bichos-soltos foram, para Inferninho, a primeira referência de sucesso e trabalho. Ou melhor, tendo em vista a formação de sua família, degradada, a criminalidade narrada pelas bocas dos próprios protagonistas certamente tornaram-se, também, a primeira ideia de meta a ser atingida, caminho a ser seguido.

Como vimos, a criança não tinha em casa nenhum apoio. Podemos perceber tal situação sob duas perspectivas diferentes. Primeiramente, o pai que se embebedava com frequência e, ébrio em estado permanente, não tinha condições de acompanhar o crescimento do filho, uma vez que sequer notava os pequenos furtos que sofria pelas mãos do menino. A figura do pai, naturalmente, sobretudo na época em que se vive a trama do romance, é de extrema importância para a sustentação da família, não apenas em termos financeiros, mas também éticos e morais. Estudos como o de Gomes e Resende (2004, p. 119) nos fazem lembrar de um Brasil em que o pai, assegurado pela cultura, estava sempre um passo à frente da família em todos os aspectos. Dizem que

em período recente de nossa história, o homem encontrava dificuldades para separar sua individualidade das funções de pai. Manteve-se protegido no silêncio, comprometedor de toda possibilidade de diálogo com a família, especialmente com os filhos. Foi sempre apoiado pela cultura que, sendo patriarcal, reservou-lhe lugar acima da trama doméstica constituída, sobretudo pela mulher e pela criança.

O homem, pai, participava da família, mas como um líder e, desta forma, encaminhava à sua vontade as ações daqueles a quem ele estava hierarquicamente superior. A figura do pai, podemos dizer, era aquela em que, por dever, o filho devia se espelhar. A ausência do pai, portanto, significa um espaço vazio para refletir, uma lacuna onde cabe o primeiro gesto de autoridade, sucesso e certeza. Certamente que Inferninho poderia, também, seguir os passos

do pai e enveredar pela bebida, largando mão, por exemplo, da vida de bandido. Entretanto, a figura do marginal, um herói às avessas, talvez tenha lhe parecido mais atraente, principalmente por toda aventura que significava os assaltos aos olhos de uma criança. A relação entre pai e filho, quando o pai assume o topo da hierarquia, é ameaçada justamente por esta distância que os separa²³. Conseguir quebrar este suposto silêncio já é uma tarefa difícil. No entanto, no caso estudado, o pai não apenas não assumiu esta condição hipotética, como também tendeu a não se constituir sequer como uma figura familiar, não encontrando qualquer modo de influenciar positivamente na vida de seus parentes.

Depois, a mãe, figura à qual ele devotava mais apreço, não nos parece, da forma como é descrita, um exemplo a ser seguido e nem sequer parece esboçar algum esforço no que diz respeito a educar o filho à sua maneira. Se à época a mulher ainda encontrava-se socialmente submissa ao homem, na estrutura familiar descrita pelo narrador esta situação já não se concretiza, uma vez que o pretense pilar da organização não desempenha o seu papel. A partir deste descuido do pai toda a família é comprometida, ou seja, nenhum dos membros parece desempenhar o papel previsto dentro da disposição parental. Se o pai não é aquele que ordena e estrutura, como um autêntico líder patriarcal, a mãe, por sua vez, também não é aquela mulher submissa, à espera das ordens e dos desígnios de seu sustentante. Pelo contrário, a mãe de Inferninho já aponta para a figura da mulher independente que estaria por vir no Brasil. O termo “piranha” utilizado pelo narrador nos remete à prostituição e, entendendo desta forma, é necessário percebermos que a geratriz do bicho-solto não se restringia a esperar o dinheiro vindo do marido, como mais tarde na narrativa se esclarece. Essa inquietação e até mesmo ousadia que são marcas dos ideais feministas concorrem para a emancipação feminina no seio familiar, levando a uma transgressão que representa, nesta obra, a transição de um momento patriarcal para o momento da família mais democrática, cujo poder, em todos os sentidos, está descentralizado da figura do pai. As implicações desta emancipação – a qual, ainda que positiva, tem no caso estudado um detalhe negativo: a prostituição –, sobre a formação psicológica de Inferninho podem ser mais importantes do que se nota em princípio.

Ora, se a criança não observa em seu pai um exemplo a ser seguido, mas nos bandidos ao seu redor, há obviamente uma carência de modelos. Pode-se supor que antes de encarar os marginais como heróis aos quais queria tornar-se idênticos, Inferninho teve como pretensa figura modelar a mãe. De certa forma, a prostituta tornou-se a figura de mais força dentro do seio familiar justamente por demonstrar este princípio de emancipação, ainda que por meios

²³ Cf.: BENCZIK, Edyleine Bellini Peroni. A importância da figura paterna para o desenvolvimento infantil. Revista Psicopedagogia 2011. 28 (85), 67-75.

obscuros para a época. O filho tinha, portanto, uma imagem de independência e força à qual seguir, entretanto esta figura era feminina e neste ponto devemos atentar para um aspecto bastante forte à época: o machismo. Evidente que num período do tempo em que o patriarcalismo ainda existia fortemente, a figura do homem ganhava destaque independentemente de sua função social ou profissão. No caso estudado, por exemplo, percebe-se que ao escolher os ladrões como modelos, o filho prefere seguir o que realizou os homens bandidos a seguir a mulher promíscua da época.

O terceiro membro da família, seu irmão Ari, mais velho que Inferninho, não se tornou marginal. O aspecto que o desestabilizou na vida foi a sua sexualidade. É de conhecimento geral que o homossexualismo não era aceito na sociedade brasileira nas décadas em que se desenrola a narrativa, preconceito este que se estende até os dias atuais. Sendo desta forma, tornar-se um sujeito social produtivo e realizar dentro da comunidade todos os seus desejos igualmente às outras pessoas era, para os gays, uma tarefa das mais difíceis. Além do que, para a família, ter um membro homossexual era motivo de vergonha. Mais à frente, no romance, notamos uma cena em que Inferninho, mesmo adulto, teme que as pessoas da Cidade de Deus descubram que o travesti Ana Rubro Negro – nome que assume Ari anos mais tarde à decisão de se tornar-se travesti – é, na verdade, o seu irmão. O irmão do bicho-solto chega a pensar que “se não fosse bicha, o irmão moraria com eles” (LINS, 2012, p. 44), tamanha a pressão que sofria. Esta cena é determinante para apreendermos na medida exata o quanto de machismo e preconceito existia à época com relação aos homossexuais. Não podemos, portanto, considerar que Ari tenha, assim como Inferninho, escolhido percorrer um destino fora das leis. Entretanto, para a mentalidade da época, Ari também ia de encontro ao estabelecido como normalidade e, ainda mais, transgredia os pressupostos da moralidade e da ética.

Olhando, no entanto, com um enfoque contemporâneo, percebemos agora que, mesmo aparentemente desfigurada, desestruturada, a família de Inferninho apresentava esboços de modelos cuja autonomia mostrava-se, dentro das possibilidades, algo forte embora latente. Se levamos em consideração que a mãe de Inferninho, assim como seu irmão, transgrediu as normas estabelecidas à época, de modo que suas atitudes podem ser interpretadas como ações originais, quer dizer, atitudes que fogem à normalidade determinada, estabelecemos que a criança possuía, em casa, apesar do que se pensa em início, dois modelos de autonomia a serem seguidos. Mais uma vez retornamos a pensar o porquê de, apesar destes exemplos, Inferninho ter seguido a vida de marginal.

Mais uma vez a explicação é o pensamento machista e ligado à virilidade da época. Se no primeiro caso, como enfatizamos, o bicho-solto preferiu a seguir a vida dos malfeitores a pensar na autonomia da mãe, que fugia das históricas garras do patriarcalismo, agora concluímos que Inferninho também prefere seguir a vida dos marginais a ter que perceber como Ari transgrede o esperado e trabalha para se manter. O fato mais importante a ser percebido é que os dois modelos que, em potencial, Inferninho poderia seguir, da família, estão ligados à figura feminina, e não segui-los – ou seja, transgredir a normalidade e conquistar seu próprio dinheiro sem a ajuda do crime – parece ser algo sintomático da época.

Como que incentivado pelo destino, Inferninho herda de Charrão um revólver trinta e oito. E se a criança estava inclinado a seguir a carreira de bandido, agora, com este estímulo da fortuna, a certeza de que a carreira de bicho-solto o esperava era ainda maior. Efetivamente, observa-se um desamparo, ao menos da forma como descreve o narrador, no que respeita à criação do menino. Se naturalmente, incentivado pelos ditames da época, Inferninho não reconheceria aquelas duas figuras familiares ligadas ao feminino como modelos a serem seguidos, não houve por parte destes modelos sequer um projeto de vontade, qualquer esforço que sugerisse uma ajuda para o menino. Sobrou, deste modo, a Inferninho a busca pelo caminho do crime, como os seus heróis de até então. Entretanto, há um outro aspecto que influenciou na escolha. Este tem se destacado na atual produção literária brasileira.

Inferninho deixa claro que “trabalhar que nem escravo, jamais”. Ora, é preciso destrinchar um pouco a ideia por trás desta expressão do personagem. É perceptível que a frase já começa por renegar o que, transgressivamente, fazem a mãe e o irmão de Inferninho. Mas não apenas isso, porque no contexto em que é produzido o enunciado, trabalhar significa mais do que exercer uma profissão a fim de receber um salário, uma vez que para o personagem e para os demais bichos-soltos da narrativa, este verbo é sinônimo de “ser explorado”. Sob a ideia do trabalho está a noção de exploração do trabalho braçal, aproveitamento do suor do outro. Para os marginais, aquele que se submete à exploração da elite branca é um “otário”; esta é uma norma de conhecimento geral no mundo de *Cidade de Deus*. Além da relação “patrão x empregado”, existem dois aspectos mais fortes que permeiam este vínculo: a étnico e o financeiro.

Os sujeitos sociais definidos como patrão e empregado na lógica de *Cidade de Deus* são estereotipados como brancos ricos, de um lado, e negros pobres, de outro. Um dos grande motivadores para o crescimento da criminalidade, segundo as falas dos personagens do

romance, é esta noção de que o trabalho acaba por ser uma servidão em que o empregado trabalha muito para ganhar pouco, recebendo o pequeno salário das mãos de alguém que não se importa com a situação psicológica ou física de seu contratado. Existe na mentalidade dos bicho-soltos, uma imagem bastante negativa acerca dos empresários e homens ricos. Comumente se percebe que a visão que os marginais têm deles é a de homens que cresceram financeiramente por meio da escravidão descarada de negros e nordestinos. É certo que não se pode acreditar totalmente num pensamento parcial e tendencioso daqueles que preferem arrancar dos próprios “otários” o pouco que eles possuem, mas esta ideia de exploração também não pode ser completamente revogada.

Em *Cidade de Deus* esse rancor é uma herança, senão uma manifestação mesmo, do brutalismo, termo cunhado por Alfredo Bosi ao classificar o estilo literário produzido a partir da década de 1960 no Brasil, com destaque para a produção fonsequiana. Assim comenta Schollhamer (2011, p. 27) acerca deste termo:

(...) o brutalismo caracterizava-se, tematicamente, pelas descrições e recriações da violência social entre bandidos, prostitutas, policiais corruptos e mendigos. Seu universo preferencial era o da realidade marginal, por onde perambulava o delinquente da grande cidade, mas também revelava a dimensão mais sombria e cínica da alta sociedade. Sem abrir mão do compromisso literário, Fonseca criou um estilo próprio – enxuto, direto, comunicativo –, voltado para o submundo carioca, apropriando-se não apenas de suas histórias e tragédias, mas, também, de uma linguagem coloquial que resultava inovadora pelo seu particular “realismo cruel”.

É importante perceber, portanto, o caráter fundacional da obra de Rubem Fonseca no que tange a esta tipificação da literatura. O brutalismo acaba por ser não apenas a expressão de um realismo cruel, mas o ajuntamento de vários aspectos que não se restringem, apenas, à linguagem. A partir deste comentário citado é fácil conseguir perceber a narrativa de Lins como uma expressão deste tipo nomeado por Bosi, principalmente se fizermos um breve exercício de comparação. Tomemos como exemplos os personagens *Inferninho* e o *coбрador*.

Em “*O cobrador*”, Rubem Fonseca constrói um personagem cruel na medida em que utiliza a mais fina ironia ao praticar seus atos violentos contra a sociedade. O seu alvo, no entanto, reduz-se à elite branca, ou seja, àqueles que possuem mais poder e dinheiro. O cobrador, como é chamado pelo narrador, tem como objetivo cobrar tudo que lhe devem. Esta dívida, a saber, é composta de várias coisas, entre elas “comida, buceta, cobertor, sapato, casa, automóvel, relógio, dentes” (FONSECA, 1979). Muito embora este elenco citado sugira um certo desprezo por parte do personagem, apesar de se constituir como expressão de sua ironia, vale perceber que os elementos citados cobrem desde aquilo mais banal para o homem,

como a comida e o sapato, até o, até certo ponto, supérfluo, como o automóvel e o relógio. O cobrador, portanto, assim como *Inferninho*, demonstra um rancor contra a sociedade branca, elitizada, constituída no imaginário que compartilham por pessoas extremamente rasas do ponto de vista humanitário e que tendem a massacrar os mais pobres para, a partir do trabalho deles, enriquecerem ainda mais. A imagem construída com respeito aos ricos, neste sentido, é a de escravocratas modernos contra os quais se deve lutar incessantemente, a fim de recuperar ou mesmo estabelecer pela primeira vez a igualdade entre eles e os pobres. Freitas (2012, p.74), em estudo sobre a escrita de Fonseca assim classifica a motivação do cobrador:

(...) encontramos as justificativas apresentadas pelo protagonista para as suas ações, estando estas fundamentadas na consciência de sua marginalização social. Essa marginalidade, portanto, é promovida pelo conjunto de privilegiados pertencentes a uma determinada elite econômica, a princípio entendida como sendo de âmbito estritamente nacional, mas, posteriormente, considerada segundo uma abrangência de âmbito mundial.

Este rancor, que nos parece ser o mesmo entre os dois personagens, é motivado, portanto, pela consciência da marginalização social, que, por sua vez, é estimulada por uma série de regalias e concessões vivenciadas a uma elite em sua maioria branca ou assim idealizada. Vale ressaltar que a construção destes personagens entra em consenso com o pensamento contemporâneo brasileiro e sua abertura para o que se chama de “politicamente correto”, na medida em que se passa a dar voz aos marginalizados e passa-se, como consequência, a ouvi-los. Esta revolta é baseada na busca por um pagamento de dívida, a qual é construída por uma espécie de consciente coletivo marginal, resultando numa estereotipização da classe alta brasileira.

Ao contrário de *Inferninho*, não se conhece a origem do cobrador. O que se sabe dele é exatamente aquilo que é narrado. O que se pode dizer é que enquanto *Inferninho* não apresenta nenhum traço amoroso com relação à sua família, exceto por sua esposa, o cobrador, à revelia do que possa se supor a partir de suas ações, demonstra carinho para com uma senhora de quem cuida e amor por Ana, a quem chama de Ana Palindrômica. O primeiro personagem nos dá a certeza de sua rispidez e neutralidade e frialdade diante das relações humanas, uma vez que desde cedo recebera poucas demonstrações de carinho e a certeza de que ser macho o salvaria do mundo hostil foi sua única guia. *Inferninho* despreza o mundo não apenas pela riqueza dos outros, mas também por uma carência de afagos. O cobrador, por sua vez, possui um mau instinto, uma crueldade que poderíamos comparar à de Zé Miúdo, mas não a de *Inferninho*. Não se pode dizer que o irmão de Ana Rubro Negro é um sujeito

mau, mas sim que se tornou mau. Neste contexto de *Inferninho*, pode-se dizer que o ódio à elite é algo que se herda e que se abraça como único caminho a ser seguido.

Para os personagens em questão, não se leva em consideração os meios pelos quais os ricos atingiram sua fortuna. É eliminada de vez a suposição de que a riqueza pode também ser construída a partir do trabalho honesto. Deste modo, os ricos passam a ser entendidos como meros exploradores, faltando apenas o emprego do vocábulo. Esta imagem parece ser algo irrevogável e é pensando nisto que precisamos retornar àquele pensamento lucaksiano citado no início deste capítulo.

3.2 VINGANÇA

Ora, é fácil compreender que, desde a infância, *Inferninho* tem uma idealização acerca de uma determinada elite financeira da sociedade. Não pode ser detectada nenhuma indicação no pensamento ou mesmo nas ações do personagem que aponte para uma reflexão a respeito da veracidade ou não de tal pensamento. A idealização é, portanto, algo concreto, que não se dissolve e que apenas se reforça com o passar dos anos. Esta revolta apresentada por *Inferninho* com respeito a uma certeza irrevogável está pautada inicialmente em um preconceito secular: o racial.

A primeira relação que devemos destacar é aquela que existe entre o branco e o negro na sociedade brasileira. Esta relação está diretamente relacionada à que havia entre o senhor e o escravo. O Brasil, até 1888, assumia a escravidão como algo legal. No entanto, como se sabe, as consequências deste longo período de escravatura deixaram como herança outras relações de poder ainda baseadas na pretensa supremacia da etnia branca sobre a negra. Desta forma é que, infelizmente, ainda se liga a figura do homem branco à riqueza e a do negro, à da pobreza; que se caracteriza como bem sucedido profissionalmente o branco, e como marginal, o negro. Para Fitzgibbon, que analisa a primeira parte do romance de Lins, este preconceito que estrutura, a princípio, o rancor vivenciado não apenas por *Inferninho*, mas por todos os bichos-soltos da Cidade de Deus, é uma maneira de camuflar o caráter que distingue o Bem do Mal. Vejamos:

A presença do ressentimento a ser identificada na obra provém, a princípio, do argumento apresentado por Friedrich Nietzsche em *On the Genealogy of Morals*, em que seu paradigma reside na relação entre o escravo e o seu senhor. Para Nietzsche estaria na inferioridade da moralidade do primeiro, a mola propulsora para o estabelecimento de uma vingança contra o indivíduo superior, estimulada pela insatisfação e pelo desejo de retaliação do elemento ressentido. O ressentimento nietzscheano é visto como uma forma de reconhecimento e conscientização da inferioridade de classes, assim como um mecanismo inibidor do verdadeiro caráter que distinguirá o Bem e o Mal. Quando identificado em seu estado *puro*, tal ressentimento acaba não permitindo que o indivíduo discriminado sobrepuja o desprezo e a abjeção que experimenta, procurando assim formas diversas de extravasamento, as quais procurarão justificar, em determinado momento, a ascensão da violência dos personagens de *Cidade de Deus* que se viram presos a um preconceito secular. (FITZGIBBON, 2009, p. 130)

O que acontece em *Cidade de Deus* ainda é um eco da relação entre escravo e senhor, como sequelas de uma extrema desigualdade não resolvida. Ainda que se pense numa sociedade livre, com relação à da época da escravidão, não se pode deixar de pensar que o período em que se narra a história de Inferninho situa-se há não mais que cem anos do fim da escravidão no Brasil. O reconhecimento forçado desta inferioridade humana assimilada por parte dos negros é o que os impulsionou a buscar a justiça. A justiça, neste sentido, é antes de tudo a igualdade de direitos e deveres mas não se pode especificar, neste caso, os meios pelos quais se poderá chegar a esta igualdade. A busca por esta justiça, o que em tese é uma virtude, só pode ser concretizada, no dado contexto, por meio de ações não virtuosas, quer dizer, através da força e de pressões psicológicas. O que está por trás desta relação, como algo que a estrutura, são as concepções de “bem” e “mal”. O bem está para o branco como o mal está para negro. Esta é a mesma forma de pensar que se utiliza, por exemplo, no conceito de metáfora conceitual, estruturado por Lakoff e Johnson (2002)²⁴: existe uma certeza compartilhada pelo imaginário coletivo que estrutura a nossa forma de falar. Por isso, quando o brasileiro quer atribuir a uma determinada situação o caráter de complicada, difícil, diz-se dela que está preta. O adjetivo utilizado, pertencente ao campo semântico de “negro”, está diretamente ligado ao conceito de mal, ruim. De mesmo modo, quando nos encontramos numa situação difícil e, de repente, tudo torna-se fácil devido a alguma ideia inesperada, diz-

²⁴ “A metáfora é, para a maioria das pessoas, um recurso de imaginação poética e um ornamento retórico – é mais uma questão de linguagem ordinária. Mais do que isso, a metáfora é usualmente vista como uma característica restrita à linguagem, uma questão mais de palavra do que de pensamento ou ação. (...) Nós descobrimos, ao contrário, que a metáfora está infiltrada na vida cotidiana, não somente na linguagem, mas também no pensamento e na ação. Nosso sistema conceptual ordinário, em termos do qual não só pensamos mas também agimos, é fundamentalmente metafórico por natureza.” (LAKOFF; JOHNSON, 2002, p. 45)

se nesta situação que tudo se esclareceu. Assim, utilizamos o ato de clarear para descrever o positivo densenrolar das situações, a solução em si. “Clarear”, embranquecer, está ligado ao bem, ao bom, ao positivo. Esta concepção está enraizada no nosso subconsciente e, por isso, nos parece já um quadro irrevogável, do qual não se pode escapar.

Já na obra citada por Fitzgibbon, Nietzsche (1998, p. 12) desenvolve um raciocínio acerca das concepções de “bom” e “mal”, a partir da etimologia das palavras:

A indicação do caminho certo me foi dada pela seguinte questão: que significam exatamente, do ponto de vista etimológico, as designações para "bom" cunhadas pelas diversas línguas? Descobri então que todas elas remetem à mesma transformação conceitual - que, em toda parte, "nobre", "aristocrático", no sentido social, é o conceito básico a partir do qual necessariamente se desenvolveu "bom", no sentido de "espiritualmente nobre", "aristocrático", de "espiritualmente bem-nascido", "espiritualmente privilegiado": um desenvolvimento que sempre corre paralelo àquele outro que faz "plebeu", "comum", "baixo" transmutar-se finalmente em "ruim". O exemplo mais eloquente deste último é o próprio termo alemão schlecht [ruim], o qual é idêntico a schlicht [simples] - confira-se schlechtweg, schlechterdings [ambos "simplesmente"] - e originalmente designava o homem simples, comum, ainda sem olhar depreciativo, apenas em oposição ao nobre.

Assim é que, segundo a concepção de Nietzsche, o “bem” está, desde sua etimologia, ligado à parte mais elevada da figura econômica composta pela sociedade. Deste modo, subentende-se que o seu oposto, o “mal”, seja referência para aquilo que está na parte de baixo da mesma configuração – o oposto de nobre, aristocrático. Essa é a base de pensamento dicotômica que até hoje estrutura nossa forma de pensar e agir, como nos mostra, por exemplo, a teoria da metáfora conceitual. O raciocínio, como uma forma automatizada de estruturar a subjetividade, constrói-se com base em informações já consolidadas durante a convivência social. É deste modo que a certeza sobre o que representa o bem e o mal se concretiza. Lembrando a citação de Fitzgibbon, lembremos de sua remissão à relação entre senhor e escravo, apontada por Nietzsche, segundo a autora, como ponto de partida para o ressentimento racial.

Obviamente que temos nesta relação o germen de toda a revolta e preconceito racial vivida atualmente e em qualquer período da humanidade. Embora se atribua ao capitalismo a culpa pelo alastramento do preconceito racial e, por conseguinte, o rancor sentido pelas vítimas, há de se lembrar que mesmo nas narrativas bíblicas existiam escravos, não necessariamente negros. O fato é que esta relação entre senhor e escravo, entre dono e empregado, nos parece ser algo que, infelizmente, é mais recorrente do que possamos nos dar conta. Por ter esta carga histórica tão grande, a relação ganha um status não de possibilidade,

mas de certeza. Ou seja, não se pode encarar a relação entre dono e escravo como algo que pode acontecer, ou que tem potencial para acontecer, encara-se a relação como algo que certamente, ou melhor, de maneira indiscutível, vai acontecer. A certeza, deste modo, de que haverá sempre o domínio do que faz parte do bem (o que é nobre, mais rico) sobre o que faz parte do mal (o que se encontra na plebe, o mais pobre) é algo tão forte e cristalizado que pensar em algo que reverta este quadro parece ser um esforço até mesmo inútil. A não ser que se pense, é certo, numa solução que fuja às convenções sociais, às leis. Isto porque a justiça tal qual a conhecemos, em sua forma legislada, foi elaborada pelos bons, pelos homens que detém o poder e, sendo assim. Ao menos é esta a visão que temos a partir do comportamento dos personagens de *Cidade de Deus*. Este ressentimento racial que se sente é, de fato, arraigado a um passado escravocrata, de domínio dos ricos e brancos; uma herança que se recebeu e contra a qual se começou a reagir, mesmo que com a criação das próprias leis, dos próprios credos e das próprias certezas, como veremos mais à frente. Este aspecto fica mais evidente se atentarmos ao segundo parágrafo do trecho da obra citado.

“Trabalhar que nem escravo, jamais”, assim é aberto o segundo parágrafo. O próprio narrador, que demonstra uma proximidade em relação à consciência do personagem, resgata o passado ao qual estávamos nos referindo. Para Inferninho, existe a certeza de que trabalhar dentro daquilo estabelecido pela sociedade, ou seja, cumprindo todos os deveres que deve cumprir um trabalhador registrado, é tão somente entregar-se ao chicote e às vontades de uma elite branca, preguiçosa e soberba. Trabalhar é, sobretudo, “receber ordem dos branquelos”, é acatar todo e qualquer imperativo dirigido a si, sem nenhuma possibilidade de questionamento. Além de tudo isto, existe a certeza da impossibilidade de “subir na vida”, expressão que em termos menos coloquiais quer significar a promoção profissional para cargos mais altos e, portanto, com maior salário. Tudo isto funciona como um argumento sólido e negativo contra os bichos-soltos, pois eles se renegam a tornar-se “escravos”, uma vez que têm a possibilidade de fugir a este destino – algo que acontecia de forma muito mais difícil com os escravos.

Neste contexto, somente os “paraíbas”, termo usado para designar os nordestinos que iam tentar a sorte no sudeste do país, eram aqueles que encaravam a labuta sem nenhum tipo de ressentimento. Para os bicho-soltos, era por isso que além de “paraíba”, esses cidadãos mereciam a alcunha de “otários”, porque enfrentavam de bom grado os ditames dos patrões. Uma hipótese que podemos levantar a respeito disto é a de que para os nordestinos não havia o ressentimento racial, que é de fato toda fonte de ódio dos bichos-soltos com relação aos

mais ricos. Se pudermos separar em dois grupos estes dois tipos de personagens, notaremos que eles pertencem ao mesmo nível econômico, à pobreza, embora um seja propenso ao trabalho legalizado, e outro à marginalidade. O que difere, então os dois, ou melhor, o que os levam aos seus destinos, no que diz respeito à forma de ganhar dinheiro, é a maneira como interpretam as relações. O nordestino, por não ter tido um passado de exploração tão acentuado e ríspido quanto o dos negros, ainda tenta, por meio do trabalho, o objetivo de “subir na vida”. O negro, por ter tido o seu passado de exploração e evidentemente ser aquele, dos dois, que mais sofreu, encara a relação ainda como algo assimétrico em que sempre um lado, o do mais rico, vai pesar mais do que o outro, o seu. Esta certeza irrevogável, concreta, faz com que não exista problematidade para os bichos-soltos. Ou seja, não contra o que lutar, se não há nenhum modo de vencer. O preconceito racial, o destrato, a exploração é algo tão certo para os bandidos – certo não no sentido oposto ao de errado, mas no sentido de insolúvel – que eles não objetivam a igualdade étnica, mas possuir a mesma riqueza de seus inimigos, igualá-los e, quem sabe, reverter os polos da exploração, a exemplo de Inferninho.

Desta forma, retornando ao que diz Lukács acerca da problematidade deste herói, podemos agora esclarecer a sua aparente falta de problematidade. É previsível que, em princípio, se pense nos problemas da vida prática encarados pelo personagem no cotidiano como constituintes de uma problemática maior. Afinal, como não ter uma problematidade intensificada a partir do momento em que a sobrevivência passa a ser um dos objetivos de vida? Como não ter uma problematidade veemente quando a pobreza maltrata o sujeito de tal forma que o impele a fugir às leis? Mas devemos entender que esta problematidade a que se refere Lukács não diz respeito apenas aos elementos práticos do dia-a-dia, mas a algo que esteja no nível subjetivo do personagem e que, em certa medida, tenha proporção coletiva. A Idade Média, para Dom Quixote, está sendo internamente vivenciada, e isto é uma realidade para ele. Esta problematidade, que aparentemente não existe justamente por ser uma certeza, é algo que afeta diretamente o coletivo, na medida em que os outros personagens também são inseridos no contexto medieval, sob a ótica do protagonista de Cervantes. Em *Cidade de Deus*, o problema que permite o desdobramento de todos os outros é o da desigualdade entre as etnias, classes e grupos. Pela visão dos personagens, este desequilíbrio é algo irreversível e, portanto/o, uma certeza irrevogável. A partir do momento em que a possibilidade de uma solução parece estar longe, o problema torna-se algo cada vez maior.

A aparente falta de problematidade é o que garante ao personagem a ação em busca da meta que estabelece. Se em Cervantes, Dom Quixote sai pelo mundo em busca de tornar-se

cavaleiro, em Cidade de Deus, Inferninho age em prol de “estourar a boa”, ou seja, conseguir uma boa quantia de dinheiro que lhe garanta a boa vivência sem que seja preciso um emprego legal. Para Inferninho, a certeza de que, por ser negro e pobre, não conseguirá um emprego digno, que lhe traga honra, é tão grande porque é pensada desde a infância. Não existe, por parte do personagem, nenhuma reflexão acerca de soluções que possam ser tomadas para equilibrar esta relação entre patrão e empregado, entre branco e negro, rico e pobre, senão aquela que foge às leis. Mas há de se atentar para uma outra característica importante nesta escolha.

Ora, a figura do bandido é, também, no círculo de amizades em que cresceu Inferninho, a figura do grande herói. Além de figurarem como contadores de história, os marginais são aqueles que vivem bem, sem esforço e são respeitados. No contexto citado, são também os únicos heróis capazes de promoverem a revolta tal e qual é arquitetada, fora das convenções legais. Existe sempre o pensamento de vingança por trás da formação de um bandido na Cidade de Deus, porque esta herança é algo de que não se escapa de forma alguma. É a base de todo anti-heroísmo no romance. A figura deste herói, que tem os valores diferenciados no que respeita aos valores éticos de um herói convencional, é aquela a qual se espelhará e, por vezes, aquela em que se fiará boa parte da população da favela. Se o mundo tem as suas regras e leis, a Cidade de Deus parece ser um mundo à parte.

E certeza das implicações da relação entre patrão e empregado inclui, também, a segurança de que ser pobre é uma espécie de condenação. Inferninho tende a não se tornar um trabalhador legal, também, porque em sua consciência este destino não tem nenhuma outra via senão a da estagnação na pobreza. A impossibilidade de tornar-se rico honestamente não por incapacidade, mas por uma regra social – assim como é sentida a situação – é o que o faz reforçar a ideia de que tornar-se marginal é a melhor das saídas.

O homem que, dentro de si, possui uma concepção fechada acerca da realidade, possui também uma falta de ímpeto em alterá-la – isto já foi posto. É justamente por conta desta falta da possibilidade de um melhoramento que o personagem busca as aventuras, no idealismo abstrato. Assim afirma Lukács (2009, p. 102):

A absoluta ausência de uma problemática internamente vivida transforma a alma em pura atividade. Como ela repousa intocada por todos em sua existência essencial, cada um de seus impulsos tem de ser uma ação voltada para fora. A vida de semelhante homem, portanto, tem de tornar-se uma série ininterrupta de aventuras escolhidas por ele próprio. Ele se lança sobre elas, pois para ele a vida só pode ser o mesmo que fazer frente a aventuras. A concentração aproblemática de sua interioridade, tida por ele como a essência mediana e trivial do mundo, obriga-o a

convertê-la em ações; quanto a esse aspecto de sua alma, falta-lhe todo tipo de contemplação, todo pendor e toda aptidão para uma atividade voltada para dentro.

Além desta problematidade fechada, que não possui, aparentemente, possibilidade de solução, o personagem Inferninho nos apresenta uma motivação íntima para a escolha que faz em sua vida de bicho-solto. Esta, na verdade, é a que o dá a certeza de todas as suas irrevogáveis certezas. Observemos esta passagem do romance em que o narrador resume o que até agora observamos acerca da família do personagem e nos acrescenta o fato que o levou a decidir de uma vez por todas pelo caminho do crime:

Inferninho nada falou. Alguma coisa o fez lembrar-se de sua família: o pai, aquele merda, vivia embriagado nas ladeiras do morro do São Carlos; a mãe era puta da zona, e o irmão, viado. A mãe piranha até que passava, era conhecida por sua personalidade forte, não levava desaforo para casa, tinha palavra e era respeitada no Estácio. O pai também não era o seu maior problema, porque, quando sóbrio, as crianças não riscavam seu rosto de giz, não lhe roubavam os sapatos, e, apesar disso tudo, ele era bom de briga e ritmista da escola de samba. Mas o irmão... era muita sacanagem... Ter um irmão viado foi uma grande desgraça em sua vida. Imaginava o Ari chupando o pau dos paraíbas lá na Zona do Baixo Metrício, dando o cu para a garotada do São Carlos, fazendo troca-troca com marinheiros e gringos na praça Mauá, comendo bunda de bacana nos pulgueiros da Lapa. Não aceitava que seu irmão passasse batom, vestisse roupas de mulher, usasse perucas e sapatos de salto alto. Lembrou-se também daquela safadeza do incêndio, quando aqueles homens chegaram com saco de estopa ensopado de querosene botando fogo nos barracos, dando tiro para todos os lados sem quê nem pra quê. Fora nesse dia que sua vovó rezadeira, a velha Benedita, morrera queimada. Já não podia sair da cama por causa daquela doença que a obrigava a viver deitada. “Se eu não fosse molequinho ainda”, pensava Inferninho, “eu tirava ela lá de dentro a tempo e, quem sabe, ela tava aqui comigo hoje, quem sabe eu era otário de marmita e o caralho, mas ela não tá, morou? Tô aí pra matar e pra morrer.” Um dia após o incêndio, Inferninho foi levado para a casa da patroa de sua tia. Tia Carmen trabalhava no mesmo emprego havia anos. Inferninho ficou morando com a irmã da mãe até o pai construir outro barraco no morro. Ficava entre o tanque e a pia o tempo todo e foi dali que viu, pela porta entreaberta, o homem do televisor dizer que o incêndio foi acidental. Sentiu vontade de matar toda aquela gente branca, que tinha telefone, carro, geladeira, comia boa comida, não morava em barraco sem água e sem privada. Além disso, nenhum dos homens daquela casa tinha cara de viado como o Ari. Pensou em levar tudo da brancalhada, até o televisor mentiroso e o liquidificador colorido. (LINS, 2002, 23)

Podemos comentar esta citação a partir de dois momentos distintos. Primeiro, é importante que se reconheça, agora, a influência da família desestruturada na construção do bicho-solto que, como se viu, careceu de modelos que o guiassem pelo caminho da ética e da moralidade. Desta vez não são citados os grandes bandidos aos quais Inferninho, na infância, devotava toda sua admiração. No entanto, é ressaltada, agora de forma mais contundente, a

grande mancha que representava Ari para a família. O preconceito da época, calcado não apenas na figura do homossexual, mas na feminina, por ser uma realidade absolutamente patriarcal e machista, deixa às claras o quanto o bicho-solto envergonhava-se de seu irmão. Isto também o influencia, de certa forma, na escolha do caminho tomado. Em segundo plano, é interessante notarmos a motivação íntima que levou Inferninho a seguir a vereda do crime.

Ora, além de já haver a ideia insuperável de que o rico impera sobre o pobre, de que o branco está hierarquicamente, em todos os sentidos, acima do negro, houve um fato que despertou a ira de Inferninho e reavivou, nele, o caráter absoluto de sua certeza: quando criança, homens incendiaram, propositalmente, o barraco onde morava sua família. Dias depois, os noticiários afirmaram que o incêndio havia sido acidental. A força do homem branco, que até então, para Inferninho, era uma representação abstrata, agora se manifestou da forma mais cruel possível e de modo duplo. Primeiro, tornou-se real por meio do incêndio, o qual destruiu a única propriedade da família, sem levar em consideração o desamparo vindouro desta atitude. Depois, o poder manifestou-se por meio do discurso e a voz do negro, do pobre, mais esta vez mostrou-se fraca e inútil. O livramento da culpa, a propagação deste apagamento por meio da imprensa, tudo isto é resultado do poderio que dispõe os privilegiados, aqueles que na era do capitalismo possuem as armas. Embora não haja menção por parte do narrador, sabe-se que à época da infância de Inferninho, no morro do São Carlos, operava-se um processo de desapropriação²⁵ e, por isso, uma das interpretações possíveis é a de que estes homens a que se refere o narrador sejam representantes do Estado que, vale salientar, vivia em tempos de ditadura militar. Este, portanto, é mais um aspecto que pode fortalecer a ira de Inferninho que vê no Estado, também, a representação da opressão dos brancos e dos ricos. A morte de sua avó é, de fato, o que o faz desacreditar na vida regrada de trabalhador honesto. Isto não porque ela morreu, apenas, mas principalmente pelo modo como isto aconteceu. A vingança do bicho-solto torna-se mais compreensível, embora não aceitável do ponto de vista da moral estabelecida pelo Estado. Por isto podemos afirmar que existe a certeza insuperável desta relação de poder que pauta toda a obra.

A problemática não é vivida internamente porque já se afigura como algo resolvido, fechado. Internamente, não existe um conflito a ser resolvido pelo personagem; há certezas. Inferninho sabe que o negro terá sempre o lugar do negro; o pobre, também. Esta forma fechada e, até certo ponto, errônea de enxergar a realidade é o que o impossibilita de

²⁵ Cf.: SANTOS, Eladir Fátima Nascimento de. E por falar em FAFERJ... Federação das Associações de Favelas do Estado do Rio de Janeiro (1963 - 1993) - memória e história oral. Dissertação de mestrado. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro. 2009. p. 231.

experimentalizar as distâncias, isto é o mundo, como realidades, ou seja, como ele realmente é. Isto quer dizer que por mais que esta relação de poder citada esteja há muitos anos sendo reforçada, existe sempre uma possibilidade de superação, mesmo que se pense nisso como algo próximo a uma utopia – numa visão mais pessimista. Mesmo assim, esta visão parece não fazer parte da subjetividade de Inferninho. É como se para ele o mundo já estivesse resolvido, sem nenhuma possibilidade de abertura. A luta do personagem não é, afinal, para superar esta descompensada relação de poder, mas para igualar uma ponta à outra. Isto indica que, na verdade, o bicho-solto não procura por justiça, mas por vingança. Este é um dos motivos, também, que explicam a escolha pelo – único – caminho que havia de ser seguido. Inferninho torna-se, na verdade, uma espécie de justiceiro que busca o equilíbrio entre as ações sofridas e aquelas empreendidas por ele, algo que se assemelha, por exemplo, a trajetória do cangaceiro Lampião, forte personagem do discurso sertanejo.

A alma, portanto, assumida por Lukács neste contexto como algo que representa a subjetividade, não pode desenvolver-se internamente, posto que no íntimo do personagem há a mansidão da certeza. A alma tem de converter-se em ação e é nesse sentido que ela se volta para fora, para a realidade. O que justifica este *externar-se* da alma é justamente a falta de busca por uma solução, uma vez que não há problemática. Ou melhor, cabe ao homem buscar, no mundo, aventuras que fortaleçam, em termos de sentido, a *aproblematicidade* de seu interior. Por conta deste movimento da alma, a busca pelas aventuras é que podemos dizer, em termos gerais, que o personagem do idealismo abstrato mais age do que pensa.

Por não encontrar lugar na interioridade, a alma transforma-se em movimento e isto acarreta uma total falta de contemplação por parte do personagem. A problematidade é vivida internamente e, por repousar na subjetividade do herói, não tornar-se um ato reflexivo, parece não existir, ganhando uma aparência imóvel, estante, de forma a figurar como aparentemente inexistente. Ou seja, o herói não possui como característica mais importante o hábito de pensar, raciocinar, ponderar acerca da realidade. Talvez aqui encontremos já uma diferença, no entanto, entre o personagem prototípico desta classificação lukacsiana e Inferninho. Ora, é certo que Dom Quixote lança-se ao mundo sem refletir acerca de uma problemática, uma vez que para ele a realidade em que vive é a própria época medieval. Sua única preocupação é encarar as mais diversas aventuras para poder, enfim, provar à formosa Dulcineia sua bravura e coragem e, assim, conquistá-la. Inferninho, por sua vez, enxerga o mundo como um terreno em que o bicho-solto deve se lançar em busca de algo que lhe sirva como provento para a sobrevivência. O sucesso ou o fracasso das empreitadas de Inferninho

estão diretamente ligados à sua vida, à sua existência. Isto quer dizer que o personagem de *Cidade de Deus* vive submerso num imediatismo que dita as suas ações. Qualquer aventura vivida por ele pode ser a última, porque pode resultar em sua morte. O mal sucesso que não implique necessariamente em seu assassinato, pode resultar num fracasso simplesmente ou numa prisão. Todos estes desfechos negativos têm implicações diretamente ligadas à vida do personagem. Dom Quixote, por outro lado, possui menos perigo em suas jornadas. Primeiramente, porque é o tempo todo acompanhado por um “escudeiro”, Sancho Pança, que, aparentemente lúcido, parece saber remediar as ações do cavaleiro; depois, afora a última surra que leva, nenhum dos inimigos de Dom Quixote tem a intenção de mata-lo, justamente por perceber a situação psicológica do velho fidalgo. Pelo contrário, na maioria das vezes o senhor é tido como louco e as pessoas riem dele, o que resulta num sentimento de piedade. No que concerne a Inferninho, o sentimento de seus inimigos nunca é o de piedade ou de complacência, pelo contrário, eles esperam apenas uma chance para mata-lo, e da forma mais brutal possível. O mundo da Cidade de Deus é muito mais perigoso do que o criado por Dom Quixote. O espanhol não possui o medo real da morte, porque ainda que louco, compreende que existe um regimento a ser seguido, o da cavalaria. Portanto, caso morra, morrerá por bravura. Inferninho não possui a seu favor uma só lei e o medo da morte é o mesmo que sente um bicho quando caçado, com a diferença de que ele é, antes de tudo, também um caçador.

Este pendor às aventuras, à ação é o que diferencia o herói do idealismo abstrato do herói do romantismo da desilusão. Falta ao primeiro o estímulo para o *voltar-se a si*, porque o mundo se lhe afigura trivial e imutável. Em certa medida, podemos elaborar uma aproximação entre este tipo de personagem e o herói épico do modo como este foi caracterizado por Lukács. Ora, se o herói da épica tem a certeza de seu destino e, por isso, não tem necessidade de refletir sobre ele, o herói do idealismo nos parece também ter uma certeza em relação ao seu destino, entretanto, o que os difere drasticamente é o abandono do deus. Isto é, o herói épico é guiado por uma divindade e assegura-se, desta forma, de que o seu destino está sendo vigiado e garantido por uma força maior. O personagem moderno não tem este amparo e, portanto, não possui nenhuma garantia acerca de seu destino. Em *Cidade de Deus*, lembremos do imediatismo ao qual nos referimos há pouco: é este aspecto que mais deixa à amostra a insegurança e solidão dos personagens. Nenhum movimento deles é assegurado por ninguém, porque não possuem proteção transcendental e nem tão pouco conseguem proteger um ao outro de maneira indiscutível. Estar na Cidade de Deus é mais solitário do que estar em Troia, pois o caminho a ser percorrido é mais solitário. Apesar deste ponto que os diferencia, há de

se levar em consideração a falta de problematização de ambos. Este aspecto traz desdobramentos importantes para o personagem. Um deles é a tendência ao coletivismo.

Os heróis gregos são aqueles que lutam não apenas por si, mas para proteger seu povo ou a sua cidade. Eles lutam, mas é como se estivessem junto a eles todo o povoado que representam. Obviamente que o herói moderno não possui este sentido de coletividade em mesmo grau – uma vez que este aspecto é inerente à epopeia, enquanto no romance a sua ocorrência é acidental –, pois o *a priori* histórico é outro, no entanto podemos argumentar algo que aponte para este princípio. Dom Quixote, por exemplo, possui uma meta e vivencia uma realidade que influencia não apenas a sua vida, mas a de todos os seus pares. O retorno à Idade Média, apensar de ser vivenciado efetivamente apenas por ele, engloba todos os cidadãos com quem ele mantém contato. A partir da ótica do narrador, cada personagem novo molda-se a um estereótipo da época medieval, porque é assim que pensa o velho fidalgo. Assim é que Sancho torna-se seu escudeiro e Dulcineia, que sequer existe, a sua dama tão honrada, a princesa de Toboso. Em Cidade de Deus, por outro lado, é mais difícil pensarmos em qualquer sentido de coletividade vivenciado pelos bichos-soltos. Eles parecem, quando mais se passa o tempo, mais egoístas e despreocupados com o outro. Entretanto, podemos reconhecer em Inferninho ainda alguns traços épicos, o que não nos permite que o comparemos a um herói homérico, certamente, mas servirá para demonstrarmos como, em certa medida, a falta de problematização pode gerar traços da mesma natureza entre o herói da epopeia e o herói do idealismo abstrato. Vejamos uma cena do romance de Lins:

Inferninho se posicionou do lado esquerdo do caminhão. Tutuca no lado oposto. Martelo foi à esquina observar uma eventual chegada da polícia. Os transeuntes saíam de fininho; quando ganhavam distância apressavam o passo. Somente as duas velhas que naquele exato momento iriam comprar gás não arredaram o pé. Pareciam plantadas naquele chão tremendo, rezando o Credo.

Os entregadores levantaram as mãos e avisaram que o dinheiro estava com o motorista, que justamente tentava em vão escondê-lo. Inferninho observava. Mandou que se deitasse com os braços estirados, revistou-o, pegou o dinheiro, deu um chute no rosto do trabalhador para ele nunca mais dar uma de esperto.

Martelo anunciou a todos que o gás era por sua conta, não precisavam trazer botijão vazio para trocar pelo cheio. O caminhão ficou vazio em minutos. (LINS, 2002, p. 22)

Inferninho faz parte do Trio Ternura, composto por, além dele, Martelo e Tutuca. Esses são os nomes que aterrorizam a Cidade de Deus no início de sua existência. O relato citado é o primeiro que mostra o trio em ação, assaltando o caminhão que era responsável por levar os botijões de gás até o conjunto. O que se pode perceber como traços característicos

nos personagens, da forma como foram descritos, são a coragem e a crueldade. A coragem é algo que deve imprescindível ao bandido, uma vez que suas ações carregam o perigo da morte. A crueldade, por sua vez, não é um aspecto indiscutivelmente necessário. O uso da maldade nas ações é um atestado da superioridade do poder, ou seja, marca o lugar daquele que é visto como superior em uma determinada situação de poder em que haja contato físico. No trecho escolhido, Inferninho chuta o rosto de um dos homens que trabalhavam com o caminhão de gás, isto porque a vítima havia tentado esconder o dinheiro a todo custo. Na verdade, o que fortalece a crueldade da ação é o termo “trabalhador” empregado pelo narrador, que nos remete à ideia primeira da relação de poder insuperável entre o rico e o pobre, ainda que esta não seja a situação concreta, uma vez que o trabalhador em questão não é necessariamente rico. Toda esta violência, no entanto, decorre do objetivo estabelecido pelo personagem, o qual está a todo momento em busca de “estourar a boa”. Essa ideia fixa acarreta uma progressão da violência, porque somente por meio desta, os bichos-soltos percebem, se pode atingir tal objetivo. No entanto, este não é o aspecto principal a ser observado nesta cena.

A ação empreendida pelo Trio Ternura pode ser classificada como sendo de exceção dentro da narrativa. Primeiro, porque o assalto acontece dentro da Cidade de Deus, e isto viola uma das leis fundamentais do submundo do crime, a de que as ações não podem acontecer no local em que vivem os próprios bandidos, porque isto atrai os policiais para a área. Depois, porque a ação tem um caráter coletivo no sentido de que os bens adquiridos pelos bandidos não servem apenas para eles, mas também para os moradores do conjunto. Há de se ressaltar, no entanto, que esta não é a intenção primordial dos assaltantes, mas algo que acontece inesperadamente.

Desta forma, não se pode afirmar que os personagens do Trio Ternura sejam heróis coletivos, mas se pode, certamente, reconhecer nesta atitude deles traços de uma coletividade. E isto fica mais evidente se pensarmos nas ações empreendidas pelos bichos-soltos no decorrer do romance, pois estas são extremamente marcadas pela individualidade e pela busca da superioridade na relação de poder. Na cena que citamos, os bandidos ainda não possuem a crueldade que anos mais tarde levará Zé Miúdo a construir seu império. Os bandidos da época de Inferninho não têm grandes ambições além da sorte de “estourar a boa”. Não é ainda como se Inferninho tivesse em si qualquer sentimento de compaixão por aqueles que partilham do mesmo território que ele, mas não possui também o desejo verdadeiro de que estes o temam como a um demônio. O Trio Ternura espera com os moradores respeitem, temam mas não

como a ameaças constantes. A violência demonstrada por Inferninho, ao chutar o rosto do trabalhador, é antes de tudo uma validação de seu poderio empreendida em vistas à obtenção de respeito. Cidade de Deus é o mundo em que a violência é a ação por excelência; isso já se torna no início do romance, com o lema “falha a fala, fala a bala”. Se pensarmos neste sentido, a ira de Inferninho que resulta no chute é uma reação à falta de “cumplicidade” do trabalhador em não cumprir com o que ordenou o ladrão e, sendo assim, uma vez falhando a parte que lhe cabia executar, mereceu o castigo, a “bala”, a violência. Inserir-se neste mundo é aceitar a força como único argumento.

Podemos reconhecer esta pretensa coletividade, representada pela distribuição dos botijões de gás, como um ato heroico na medida em que beneficia aqueles que estão, em certa medida, sob a proteção dos bichos-soltos. No contexto do conjunto habitacional, os marginais são respeitados não apenas porque o temor inspira respeito, mas porque eles também servem como protetores, de algum modo. A lei das ruas que protege o território e seus habitantes serve como uma maneira de buscar a paz, ironicamente. E de forma irônica também podemos perceber o ato narrado mais acima, porque se é verdade que existe um tom de coletividade na distribuição dos botijões de gás, também é verdade que as consequências que surgirão a partir deste assalto, que se repete, não são levadas em conta. Ou seja, com a incidência de assaltos aos caminhões encarregados de abastecer o conjunto habitacional com gás a tendência é a de que os proprietários das empresas passem a se recusar a ir realizar as entregas, prejudicando a população. Então, ao mesmo tempo que o ato parece, em certa medida, heroico, mostra-se também terrivelmente egoísta, na medida em que põe em jogo parte importante da vivência dos moradores da Cidade de Deus: o gás para a cozinha.

Este caráter coletivo, reconhecidamente característico do herói épico, aparece nesta obra contemporânea carregado de dualidade e incertezas. Aqui não existe a busca pelo benefício de todos e quando este existe, ainda que como esboço, não sobrevive a uma análise um pouco mais atenta que teste a sua funcionalidade positiva para todos. O que existe, neste caso, não é uma retomada passiva da tradição, mas uma inversão de valores em que o personagem que age, o herói, é posto numa situação inesperada e, portanto, subverte as expectativas. De certo modo, isto reflete a impossibilidade de representação de um mundo homogêneo em que o bem de um ocorre em função do bem de todos. O que extraímos desta ação narrada por Lins acima é a impossibilidade do triunfo do coletivo, porque mesmo que a ação aconteça o seu intuito não é alcançado. Podemos contrapor esta atitude do trio Ternura com a de Príamo, na *Ilíada*, a título de exemplo.

Após a morte de Heitor em batalha, Aquiles recolhe o corpo do príncipe troiano e o leva para sua cabana, como parte da vingança empreendida por conta da morte de seu primo Pátroclo, morto por Heitor de maneira equivocada. Ora, as consequências da atitude do mermidão não se restringiam apenas à retenção do corpo de um príncipe, mas implicava na ruína de Troia, uma vez que a ausência dos rituais fúnebres do herói acarretaria a destruição da cidade pela vontade dos deuses. Sabendo disso, Príamo, pai de Heitor, rei de Troia, atravessa os altos muros de sua cidade e vai até o acampamento grego, diretamente à cabana de Aquiles. Entrando, suplica ao herói que este o devolva o corpo de seu filho para o devido funeral. Para fortalecer sua súplica, o rei beija a mão do assassino de seu filho. Aquiles, comovido, além de devolver o corpo de Heitor acorda um período de trégua entre os dois exércitos, período em que aconteceriam os rituais fúnebres. Com esta atitude corajosa, o velho Príamo salvou sua cidade da ruína, preservando a vida de todos aqueles que ele governa, colocando a sua própria vida em risco. Agora, se opusermos esta atitude à do trio Ternura, teremos em termos de estrutura narrativa algo semelhante: um personagem põe sua vida em risco e com o resultado de sua ação beneficia outros personagens. Entretanto, os graus de importância das ações citadas são enormemente diferentes. Primeiro, a ação dos bichos-soltos é notoriamente impulsiva, ou seja, não existe um plano que resulte no benefício coletivo, mas um impulso, um ato instintivo. Depois, em a ação não existindo, os moradores da Cidade de Deus não correm risco de vida, portanto a atitude dos bandidos não é determinante para o futuro dos habitantes do conjunto. Ainda, se considerarmos o extrato social a que pertencem os personagens notaremos que suas atitudes têm valores distintos e implicações diversas. Além de tudo isto, reconhece-se que enquanto na epopeia grega a ação está pautada sobre o princípio da honra, no romance de Lins a atitude do Trio representa uma total subversão deste princípio. No entanto, há de se pensar de um outro ângulo sobre este último argumento.

Como já vimos ao comentar a infância de Inferninho, dentro do conjunto habitacional a figura do bicho-solto é bem vista e até mesmo admirada como a figura de um herói. Existe por trás deste pensamento a idealização de um homem que tira daqueles que têm em excesso para distribuir entre aqueles que pouco têm. Figuras míticas como Robin Hood são aquelas que motivaram esta idealização, uma vez que nos fazem enxergar o ato de furtar como uma ação passível de representar uma boa conduta, desde que não se concretize como uma injustiça social. Este tipo de herói é aquele que não protege os outros do mal, mas que, de certa forma, pratica o que é mal fazendo com que todos enxerguem como bem. Assim também agem os bandidos da Cidade de Deus, ao menos os mais velhos. Com o passar dos

anos os bichos-soltos vão se tornando mais cruéis e individualistas, e isto também corrompem esta imagem idealizada. Neste sentido é que podemos entender a atitude intuitiva do Trio Ternura, cujo líder era Inferninho, em distribuir os botijões de gás. Afinal, é preciso fazer com que os habitantes do conjunto confiem e respeitem seus heróis, aqueles que estão se sacrificando por eles. Esta ação camufla toda forma de crueldade, ilegalidade e subversão da lei empreendida pelo Trio, e assim os torna protetores daquele povo.

Vale salientar que este caráter coletivo do herói épico está ligado a um outro aspecto importante de sua constituição: sua relação com as divindades. Como vimos, o mundo grego é aquele em que o deus caminha lado a lado com os homens, ou seja, não existe uma cisão completa entre o sujeito e o transcendente, de forma que o destino dos homens está devidamente previsto e comandado pelas divindades. Este amparo pode tornar-se também, em certa medida, algo como uma revolta, como vimos na passagem de Príamo na qual os deuses castigariam a cidade de Troia por conta da ausência dos rituais fúnebres. Desta forma, ao mesmo tempo que os deuses estão próximos para auxiliar, estão mais próximos ainda para castigar, para cumprir suas ameaças e comprovar sua soberania. O herói coletivo é aquele que, em suma, protege o seu povo contra a ação dos deuses, amparado sempre por um outro deus. É como se os homens figurassem como fantoches num imenso teatro. Já no romance contemporâneo este amparo é de todo negado ao homem. Isto é, não existe nenhuma ligação restrita entre o sujeito e qualquer divindade e, neste sentido, assim também não existe a necessidade de defender uma determinada população a que se pertence contra a ameaça de uma outra divindade. Os homens estão sozinhos e esta solidão é, ao mesmo tempo, sua liberdade e prisão. Liberdade porque de uma forma inédita experimentam o pleno livre arbítrio; prisão porque experimentam também pela primeira vez a falta do abrigo transcendental e o medo de percorrer seu destino. Pensando nesta solidão característica do personagem romanesco, escreve Lukács (2009, p. 102) acerca do idealismo abstrato:

Aqui se revela com toda nitidez o caráter não divino, demoníaco dessa obsessão, mas ao mesmo tempo sua semelhança igualmente demoníaca, perturbadora e fascinante com o divino: a alma do herói repousa, fechada e perfeita em si mesma, como uma obra de arte ou uma divindade; mas essa essência só pode exprimir-se no mundo exterior em aventuras inadequadas, que apenas para o enclausuramento maníaco em si mesmo não têm poder de refutação; e seu isolamento, à semelhança de uma obra de arte, separa a alma não somente de cada realidade externa, mas também de todas as regiões na própria alma não aprisionadas pelo demônio. Assim é que o máximo de sentido alcançado em vida torna-se o máximo de ausência de sentido: a sublimidade torna-se loucura, monomania.

O termo “demoníaco” na *Teoria do Romance* não pode ser lido como um adjetivo que atribua ao personagem características do demônio ou que signifique que aquele seja por este guiado. Este termo se usa em oposição à ideia de abrigo transcendental, de amparo divino. O personagem demoníaco é aquele que percorre caminhos solitariamente, entregue à incerteza do destino. O caráter não divino, e portanto demoníaco, da ação do personagem romanesco é justamente este de exercitar a solidão e o livre arbítrio, ter a escolha quase como imposição, uma vez que ela não se configura como possibilidade, mas como única forma de conseguir se manter no mundo. O personagem romanesco do idealismo abstrato tende a entregar-se ao mundo e suas aventuras primeiramente porque está desamparado mas, sobretudo, porque as suas convicções estão petrificadas, como uma ideia fixa que não se desmancha, não se desintegra e não muda de forma. A alma do herói para Lukács, indica aquilo de mais abstrato e, portanto, subjetivo que possui o personagem. Ou seja, suas ideias e convicções formam a sua alma, a qual repousa fechada e perfeita em si, justamente porque não encontra possibilidade de mudanças. No entanto, esta alma exprime-se no mundo exterior, não se tornando de todo enclausurada. Porém, esse externar-se carrega em si algumas consequências, tais como a percepção equívoca do mundo e as ações inadequadas. O primeiro caso diz respeito à forma como o herói passa a enxergar o mundo, como se o mesmo fosse uma matéria imutável, sólida; o segundo, às ações que se concretizam e não condizem com o pensamento do personagem, ações estas decorrentes da forma equivocada como se enxerga o mundo. Para o personagem do idealismo abstrato a realidade é uma projeção, em certa medida, de sua ideia fixa. Assim o é com Dom Quixote, que idealiza e vive, para ele, a Idade Média; assim o é para Inferninho, que idealiza um mundo em que a relação de poder não pode ser subvertida de maneira honrada. O que resulta destas visões são ações totalmente inadequadas: um impunha uma espada e torna-se um cavaleiro dos mais bravos e destemidos; outro, torna-se bandido para poder extrair dos mais ricos, à força, aquilo que, em sua mentalidade, é de todos.

É preciso que destaquemos o período final do trecho citado. Existe nele um paradoxo, uma contradição de ideias que em princípio causa confusão e parece não fazer sentido: “assim é que o máximo de sentido alcançado em vida torna-se o máximo de ausência de sentido (...)”. Esta confusão acontece justamente por conta do emprego da palavra “sentido”, que ora é apresentada em excesso, ora ausente. Pensemos, portanto, “sentido” como um termo mais próximo do verbo “sentir” do que da noção de “faculdade de receber impressões”; ou seja, o termo empregado por Lukács diz respeito à relação entre o personagem e a realidade palpável

e sendo assim entendido o autor afirma que “máximo de sentido”, ou seja o maior contato que ele estabelece com o mundo, a partir de suas ações, é, na verdade, a ausência deste mesmo contato, porque o mundo não é aquele que o sujeito de fato idealiza. Inferninho, por exemplo, idealiza um mundo que o enxerga como inimigo a todo instante, e que o aceita não como cidadão, mas como escravo, escória. Deste pensamento petrificado resulta as suas atitudes que, mesmo sendo o maior grau de contato que ele estabelece com o mundo, não é, na verdade, um contato real, pois não existe contiguidade entre ele e o mundo real, mas entre ele e o mundo que o mesmo idealiza. A realidade do romance não possui o mesmo aspecto sombrio e ardil que o protagonista imagina. Isto fica claro quando pensamos no destino de Marreco, que consegue deixar a vida de bicho-solto e segue a vida religiosa, entregando seu caminho ao protestantismo; verifica-se, também, quando se observa o destino de Laranjinha, que, embora tenha nascido e sido criado no conjunto habitacional, não envereda pelo caminho da criminalidade e consegue se tornar fotógrafo. Isto quer dizer que apesar de tudo que é narrado com respeito a Inferninho nos fazer pensar que existe apenas um caminho para o personagem – o da bandidagem –, a realidade não se constitui de maneira tão bruta e precisa, como um beco sem saída.

O que está por trás, portanto, desta busca por vingança, desta sede por equilibrar as relações de poder que Inferninho demonstra é a própria busca por um protagonismo, por um heroísmo na acepção mais popular do conceito. Inferninho não busca apenas “estourar a boa”, mas visa ser reconhecido como um dos maiores bandidos da Cidade de Deus. Esta sua ganância encontra respaldo não num simples ressentimento, mas no aproveitamento deste ressentimento com vistas à justificativa de seus atos. As suas ações são inadequadas porque são recebidas por um mundo diferente do imaginado. É como se o personagem agisse de olhos fechados, imaginando o mundo à sua própria forma; como se o espaço que percorre fisicamente fosse aquele mesmo de sua própria subjetividade petrificada, imutável. As ações objetivam uma mudança, uma meta, mas isto não acontece porque o mundo percorrido não se adequa aos passos. Na cena que veremos abaixo se torna mais clara a ideia de mundo e a relação que Inferninho estabelece com ela:

Inferninho voltou ao conjunto no começo da noite. Tinha de mandar dinheiro para a mãe, não podia dizer que mandava depois porque não queria que Ari voltasse em Cidade de Deus e, também, pelo pai doente. O bicho-solto entrou na primeira birosca que viu, não tinha tempo para escolher uma parada boa para achacar. Com o revólver de cão para trás ordenou:

- Todo mundo quietinho aí! Vai botando tudo pra fora senão o bicho pega!

Os três homens que bebiam cerveja não obedeceram de imediato. Tentaram conversar com o bandido. Por não ser atendido de pronto, Inferninho acertou em cheio um tapa no rosto do que lhe era mais próximo e ordenou que colocassem os pertences no balcão. Uma velha se agarrou a uma criança pedindo, pelo sangue de Cristo, que ele não fizesse nenhuma desgraça. O assaltante recolheu a fêria do dia da birosca, o dinheiro dos homens, relógios, o cordão de ouro da criança e se retirou sem demonstrar pressa. Caminhava pela rua do Meio com o revólver na mão direita, jogando olhos nas pessoas, biroskas, casas. No caminho assaltava moradores que tomava como bem-arrumados, deu um tiro num rapaz que esboçou reação.

Era bicho-solto necessitado de dinheiro rápido; naquela situação assaltaria qualquer um, em qualquer lugar e hora, porque tinha disposição para encarar quem se metesse a besta, para trocar tiro com a polícia e para o caralho a quatro. Tudo que desejava na vida, um dia conseguiria com as próprias mãos e com muita atitude de sujeito homem, macho até dizer chega. (...). (LINS, 2002, p. 41)

Ressalta-se, sobretudo, nesta cena a visão de Inferninho com respeito à posição que ele deve ocupar na sociedade. Ou seja, o sujeito do sexo masculino idealizado pelo bicho-solto deve preencher alguns requisitos indispensáveis, dos quais o principal é a obtenção do respeito a partir da força bruta. Esta força é vista também como expressão de poder e coragem e, por isso, é a melhor forma de um homem assumir seu posto no mundo. Ser homem neste contexto é também não estabelecer nenhum contato com sujeitos de sexualidades diferentes da sua, o que, neste caso, representa os homossexuais. A preocupação que Inferninho demonstra em ser visto com Ari, seu irmão, mais uma vez salta aos olhos do leitor e reforça o preconceito estabelecido como algo corriqueiro e normal, totalmente dispensável de qualquer tipo de pudor ou cuidado ao ser externalizado. A primeira preocupação de Inferninho é a de recolher dinheiro o bastante para seus pais e, ao mesmo tempo, evitar que Ari o procurasse mais uma vez no conjunto habitacional porque isto representaria uma afronta ao seu perfil de homem por excelência. A motivação parece ser tão intensa que Inferninho mais uma vez quebra uma das principais normas estabelecidas pela bandidagem: a de não assaltar dentro de seu próprio território. Este código tacitamente sabido por todos os bichos-soltos deve ser respeitado para que o ambiente torne-se seguro.

Podemos apontar uma outra característica que marca a composição do personagem: a falta de planejamento. Tomamos este aspecto como um desdobramento do modo como é visto o tempo dentro da narrativa. Este, por sua vez, é concebido como algo que se dilui rapidamente e deve ser aproveitado com o objetivo da obtenção de meios para sobreviver. Desfrutar do tempo em *Cidade de Deus* é buscar meios pelos quais se possa manter vivo: trabalho, assalto, prostituição, drogas. Tudo é urgente e, por isso, não requer planejamento; ou melhor, não pode ser planejado. Não existe espaço para a ponderação na realidade dos bichos-

soltos, a não ser que o assalto seja de grandes proporções e bastante lucrativo, algo próximo do que os marginais entendem por “estourar a boa”. Nesta cena, Inferninho está perturbado pelos motivos já citados e assalta a primeira birosca que encontra. Certamente que este é mais um dos assaltos rotineiros, os quais servem para garantir a sobrevivência ao dia seguinte. O uso da violência torna-se importante também para reforçar seu lugar de homem na sociedade em que está inserida. O narrador esclarece que o bandido “não tinha tempo para escolher uma parada boa”, e isto nos deixa clara a urgência com deveria agir Inferninho para que sua honra fosse preservada. O importante é perceber que todas estas conclusões são baseadas na forma de pensar do personagem e, portanto, são desdobramentos de suas convicções. O mundo tal como imagina Inferninho é aquele em que o homem, o sujeito masculino, atua no centro e em torno do qual tudo orbita. A este homem é garantido este direito, esta posição, não por merecimento apenas, mas por conquista, por luta, pela força do braço e da palavra. O mundo é esta ideia insuperável contra a qual não se luta, mas para a qual, pelo contrário, se propõe a manutenção de alguns de seus aspectos. Enquanto o bicho-solto pretende equilibrar a relação de poder existente entre a figura do rico e a do pobre e, por conseguinte, entre o branco e o negro, busca a manutenção da relação de poder existente entre a figura masculina e a figura feminina. Inferninho, então, escolhe, neste mundo fechado, o que pretende afetar.

O personagem não propõe nenhum tipo de reflexão acerca da condição feminina em relação à do homem. Esta escassez de ponderações desta natureza é baseada na conservação de um discurso que o coloca em uma posição privilegiada e, portanto, não apresenta incômodo para ele. Sua alma não encontra nenhum problema reconhecer-se como centro das relações relacionadas à sexualidade; em contrapartida, as relações hierárquicas de origem social são problemas que a afetam diretamente por apresentarem ao personagem sua posição altamente desprivilegiada. Mais uma vez percebemos que o personagem parte em busca da superação de seus problemas, mas justamente por vê-los insuperáveis é que buscar tornar-se aquilo que odeia, porque melhor lhe convém²⁶. É típico dos personagens buscarem sua ascensão em todos os sentidos. Nesta cena, a ameaça a sua condição de homem, no entanto, foi o que mais o influenciou a agir da forma que agiu.

A virilidade como aspecto determinante para a posição privilegiada do sujeito no contexto do conjunto habitacional é algo tão necessário que a ascensão de Zé Miúdo, anos mais tarde, será marcada pela manifestação de uma crueldade quase diabólica, de proporções ímpares. Em *Cidade de Deus* não existe uma linha que separe a virilidade do crime. O que

²⁶ “Inferninho dizia que ia continuar a meter bronca até estourar a boa para montar um comércio grande com um monte de empregados trabalhando e ele só contando dinheiro, dando as ordens.” (LINS, 2002, p. 78)

está por trás destas manifestações é a figura do homem do modo como ela deve existir. Não se tem a visão do sujeito masculino da época como um indivíduo que goza de mesmo direitos que o sujeito feminino. O homem tem um lugar acima na hierarquia de poder e, dentro desta hierarquia existe também uma gradação que vai do mais pobre até, elevadamente, o mais rico. Deste modo é que podemos esboçar que o mais viril homem negro não será hierarquicamente mais importante que o menos rico homem negro, no entanto será mais respeitado do que qualquer mulher que não possua nenhum aspecto masculino.

No romance de Lins, *Inferninho* é aquele que possui ao mesmo tempo sentimentos bons e crueldade. O que o impulsiona às atitudes que empreende é a sua visão extremamente fechada e deformada da realidade, e muito desta interpretação passa pelo filtro da virilidade, da permanente necessidade de colocar como homem. Arnaud Baubérot, em artigo intitulado “Não se nasce viril, torna-se viril”, parodiando a famosa afirmação de Simone de Beauvoir, elege ao menos cinco grupos a partir dos quais o sujeito, masculino ou feminino, pode sorver a ideia da virilidade. Pensemos nestes cinco grupos da maneira como ocorre com o personagem estudado e qual a influência disto para o idealismo abstrato do mesmo.

O primeiro grupo já foi debatido anteriormente: a família. Sabemos que, diferente de *Zé Miúdo*, por exemplo, *Inferninho* não possui uma estrutura familiar que o encaminhe para a vida de trabalhador. Segundo Baubérot (2013, p. 191), a família é “pioneira, ao mesmo tempo cronologicamente e pela profundidade, do trabalho de socialização que ela opera”, pois “ocupa um lugar central no aprendizado das qualidades e dos papéis destinados a cada sexo”. O que torna curiosa a situação de *Inferninho* é que percebemos a ausência de qualquer determinação familiar no sentido de formação ideológica do sujeito. Existe, na verdade, um abandono. O personagem não apresenta influência direta deste primeiro grupo não apenas na formação de sua virilidade, mas também em sua formação psicológica como um todo. O que ocorre é uma reação, algo como uma formação negativa. *Inferninho* reage ao pai bêbado, à mãe prostituta e ao irmão homossexual. Neste contexto, a sua visão de mundo parece mesmo ser reflexo de uma construção mais ampla, mais forte, que é aquela construída com o passar dos anos por uma sociedade consistente, em que aqueles que estão/estavam no poder, faziam questão de manter-se assim.

O segundo grupo apontado por Baubérot (2013, p. 195) é o bando. Ele explica:

fora da família, o garoto encontra, através do contato com os seus pares, grupos que participam ativamente de sua iniciação viril. No meio popular, os bandos de crianças e adolescentes se constituem pelo duplo pertencimento a uma mesma faixa etária e a um mesmo território – cidade, bairro ou por vezes rua. As meninas, menos livres e

geralmente mobilizadas para ajudarem suas mães nas tarefas domésticas, raramente participam desses grupos.

A meta estabelecida por Inferninho, a de “estourar a boa”, e as ações que precisa empreender para chegar a tal objetivo são inspiradas no bando ao qual ele seguia mas que, diferente do que prega Baubérot, não havia um pertencimento à mesma faixa etária entre o grupo e ele. Isto quer dizer que assim como o aprendizado familiar da virilidade não ocorre diretamente, também não acontece com este segundo grupo, da forma como propõe o autor do artigo. Inferninho não aprende com seus pares, as crianças, mas com os bandidos mais velhos, mais experientes. Encontramos neste grupo o canal que estava faltando até então para entender o modo como surgiu, em princípio, a visão de mundo do personagem. A alma do herói que agora repousa fechada em si, perfeita, imutável, teve seu aprisionamento desde os mais tenros anos da vida, e este enclausuramento não foi executado pela família, diretamente, mas por estes bandidos aos quais o menino Inferninho sempre idolatrara. O mundo real tal como é passou a se tornar não mais o mundo em que vive o bandido, mas aquele que não pode existir. E o mundo que existe, para ele, é aquele em que mais existe quem mais viril puder ser. A conquista da existência se dá a partir da virilidade. Deste modo, até aqui não se comprova exatamente o que Baubérot sugere como linha de aprendizado da virilidade – ao menos não de forma direta.

O terceiro grupo diz respeito aos movimentos de juventude, que são aqueles que “se proliferam entre os anos 1920 e 1950 e cuja garantia religiosa ou política tranquiliza os pais” (BAUBÉROT, 2013, p. 197). Em Inferninho não conseguimos enxergar nenhuma espécie de envolvimento com algum movimento juvenil, seja este religioso, seja político, seja esportivo. O bandido criou-se e cresceu sem nenhuma amarra social, ou seja, sem nada que o ligasse a qualquer estrutura de grupo. Notamos que esta é mesma experiência por que passam os outros bandidos e isto, talvez, seja a justificativa para a alcunha “bicho-solto”. A virilidade do marginal parece não surgir de sua relação com as outras pessoas. Não é algo motivado individualmente, mas uma construção social que se instala subjetivamente no indivíduo como uma programação. O sujeito torna-se viril por obrigação, porque isto é necessário para o desempenho de seu papel e para a garantia de seu lugar na sociedade e no contexto em que se encontra. Inferninho não se restringe à prática de nenhum esporte em especial, à nenhuma religião específica, e muito menos demonstra alguma inclinação política. Entretanto, algumas atitudes revelam ligações despretensiosas com alguns destes aspectos: a fuga do assalto ao carro de gás é marcada por uma cena em que Inferninho surpreende as crianças que jogavam

futebol em um campinho e, roubando-lhes a bola, mostra intimidade com a mesma e a chuta para o alto, atirando em cheio no brinquedo das crianças; em momentos de maior desespero, Inferninho mentaliza sua pomba-gira para pedir proteção. Isto nos faz remeter à ideia de que em algum momento o personagem praticou esporte e que sua crença tende à doutrina umbandista. No entanto, isto não garante qualquer vínculo a algum movimento juvenil. Na verdade, a vida de Inferninho parece singular na medida em que não é formado pela família, não possui vínculo com amigos de sua idade, mas mais velhos, e não participa de qualquer movimento social. A virilidade como parte fundamental de sua formação identitária parece mesmo o resultado de uma ideia maior, ou seja, Inferninho apresenta-se como uma manifestação particular de um pensamento social vigente à época, algo como a representação objetiva, empírica, concreta de um conjunto de ideias pensadas a partir de um lugar social desprivilegiado. O interessante é que numa análise mais atenta, como esta que empreendemos, o personagem parece negar aquilo que se estabeleceu como corriqueiro no que diz respeito à formação ideológica, porém chega ao mesmo resultado esperado por aquele que estabeleceram a naturalidade deste mesmo processo.

O quarto grupo lembrado é o que respeita à escola, o qual “embora mais preocupada em transmitir um conjunto de conhecimentos positivos do que moldar sua virilidade nascente, (...), não deixa de assumir a missão de formar um tipo específico de homem” (BAUBÉROT, 2013, p. 201). Sabe-se que a formação escolar até a década de 80 não abria espaço para as discussões de gênero e o “ensino bancário”, como denomina Paulo Freire, insistia em depositar certezas nos alunos, como se estes fossem realmente recipientes vazios de conhecimento. No entanto, no caso específico analisado, mais uma vez verificamos um caráter negativo na formação viril do personagem. Inferninho sequer frequentou a escola e, por isso, não teve a oportunidade de manter contato com os diversos pensamentos que poderiam mudar ou reforçar a sua forma de enxergar o mundo e a humanidade. O mundo real já lhe veio pronto, fechado e não houve nenhuma intervenção que o fizesse contestar estas certezas. Até aqui, como vimos, apenas o grupo de bandidos na sua infância foi aquele que, de alguma forma, influenciou suas ações. Todavia, esta influência foi apenas um reforço para a sua mentalidade já invadida pelo vislumbre da criminalidade e do heroísmo negativo.

O quinto e último grupo que pode influenciar na formação viril do sujeito é o do trabalho ou do quartel. Bauberót (2013, p. 204) afirma que “para os camponeses e o mundo operário o status de homem está intimamente ligado ao emprego da força no quadro de uma atividade produtiva, assim como ao domínio de um conhecimento que não se adquire na

escola”. Ora, muito embora Inferninho não possua um trabalho reconhecido legalmente e, muito menos, participe de qualquer ação ligada ao exército nacional, é mister que percebamos que, em sua formação, o emprego da força e o domínio do conhecimento marginal à escola são aquilo que o mantém vivo. O que torna o personagem cada vez mais interessante é o fato de que este aspecto seu, sua virilidade, não foi construída de maneira usual, assim como pressupunha Bauberót ao definir o processo de formação do sujeito viril. Isto se optarmos por não pensar o assalto como uma espécie de trabalho, ainda que clandestino. De certa forma, o assalto sendo um exercício que se pratica para gerar renda, pode ser pensado dentro da lógica do bandido como o seu emprego e, sendo assim, talvez forçando um pouco a interpretação mas não de forma absurda, possamos entender que o bicho-solto se insere, também, neste contexto operário a que remete o autor francês. Para o exercício de sua profissão, duas coisas são necessárias, de fato: a força braçal e o entendimento de normas que não se aprendem, de modo algum, na escola. O submundo da criminalidade constitui, até certo ponto, uma nova realidade, moldada de maneira diferente mas semelhante em termos estruturais à realidade social mais ampla a que pertence. Inferninho não possui grau de escolaridade que contemple os conhecimentos da língua materna, da matemática, das ciências, mas possui um conhecimento, apreendido a partir de uma outra forma de escola, que são os responsáveis por mantê-lo vivo. A esperteza do bicho-solto não é inata, mas fruto de vivências. É nesse sentido que quando lembramos Lukács, que afirma que a alma do herói do idealismo abstrato repousa fechada e perfeita em si mesma, estamos pensando numa constituição de realidade do mundo que se pauta numa construção discursiva internalizada pelo sujeito e tornada realidade a partir de sua ótica. Esta construção, a qual se apreende desde a infância, não encontra em Inferninho nenhum tipo de resistência ou tentativa de reflexão – como ocorre, por sinal, com outros personagens, como Laranjinha e Martelo. Existe esta falta de reflexão que nos parece fruto do contexto, mas que também tem a ver com o aspecto viril e sua necessidade de prova a todo instante e, ainda mais, com a busca por vingança empreendida pelo personagem. O pensamento parece já formado e definido, sem necessidade de contestação. Este foi o aprendizado de Inferninho durante a doutrinação marginal de sua vida.

Vejamos um trecho que resume muito da psicologia do bandido e também sua visão acerca da realidade enquanto um mundo fechado, com suas próprias normas e justiça. Aqui Inferninho acabara de assassinar Francisco, cearense que delatara aos policiais o lugar onde morava Martelo. Segundo o nordestino: “(...) o loiro era filho de Deus, o branco Deus criou, o moreno era filho bastardo e o negro o Diabo cagou”. Ter informado à polícia a casa de

Martelo foi sua grande vingança contra os seres daquela “raça de picolé de asfalto”. Abaixo, o posicionamento de Inferninho após assassinar o delator de seu parceiro:

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 para desviar a água do lugar onde iria esticar a esteira. Pensou em Cleide, Martelo e Tutuca; na certa, saberiam pelo jornal sobre o alcaguete. Não iriam aparecer tão cedo. Uma mistura de felicidade e dor rasgava-lhe o peito. Matar sempre lhe trazia de volta à mente os assassinatos que presenciara ao longo da vida. Eram sempre os delatores, os vacilões, aqueles que tinham olho grande nas coisas e nas mulheres dos outros que amanheciam com a boca cheia de formiga. Existiam os que morriam por azar nas mãos da polícia ou num assalto. Sempre ouviu, em rodas de bandido, conversas a respeito de algumas vítimas que reagiam, essas mereciam ganhar chumbo na cara, mas as capazes de entregar tudo sem dar uma de valente... o bicho-solto tinha mais que deixar uma merreca para o otário pegar o ônibus. “Só quem morre mermo são esses mané que fica de vacilação com outros... Não... já vi muito cara maneiro morrer na traição de divisão de roubo, tem uns até que morre por intriga de mulher recalçada, briga de birrosca. Neguinho às vez matava um cara na traição só para pegar fama de brabo.” O fato de ter vivido toda a vida presenciando assassinatos por esse ou aquele motivo aliviava aquela dor que não era dor, pois imaginava se espalhando a notícia de que fora ele o matador do paraíba. Ficaria mais temido pelos outros bandidos, pela rapaziada do conceito, pelos dedos-duros. Gostava de ver o pessoal com medo dele, ria interiormente quando alguém mudava de calçada para evitá-lo ou quando pedia um favor a uma pessoa e as outras se ofereciam para fazê-lo na tentativa de pegar consideração. Um dia seria o bandido mais famoso do lugar. Pensou em ir para a frente do Cabeça de Nós Todo trocar à vera com ele. Mas não... Ia arrumar confusão para o resto da vida. Matar um samango era como assinar a própria sentença de morte. O batalhão vem todo pra rua até matar o culpado. O negócio era ficar na surdina até o outro dia, ainda mais que Belzebu não tinha piado no pedaço, podia estar preparando um bote na encolha. (LINS, 2002, p. 58)

É evidente que o que primeiro chama-nos a atenção neste trecho é o misto de felicidade e dor que sente o bicho-solto em relação à atitude que tomou. O assassinato, para além da crueldade da ação, representa também uma manifestação de poder quase divina, na medida em que o assassino toma para si a responsabilidade de interromper ao mesmo tempo a possibilidade da vida do outro e o seu livre arbítrio para continuar ou não existindo. O malfeitor, por algum motivo, interrompe a vida da vítima e, em tese, isto deveria ser digno de sua felicidade, por representar um objetivo alcançado. No entanto, Inferninho, mesmo com as suas certezas e a sua alma, a sua subjetividade, sua visão de mundo, fechada e perfeita, é acometido por dois sentimentos ao mesmo tempo: felicidade e dor. A felicidade é de fácil compreensão, mas a dor é o que nos leva a uma outra observação: mesmo com a convicção de seus pensamentos, resta ainda em Inferninho algo que o irmana à sociedade real, se assim pudermos definir a sociedade que segue as normas e as leis, aquela que compreende o

submundo do crime. Diferente de Dom Quixote, Inferninho vacila, ainda que minimamente, entre a realidade que constrói e a realidade mesma. Enquanto Dom Quixote apresenta uma convicção concreta de que vive a Idade Média e, apenas em momento de exceção parece estar livre de sua loucura, Inferninho vacila primeiro em seu aspecto mais subjetivo, na seu íntimo, sobre o qual não detém qualquer tipo de poder. A dor que sente não é outra senão a típica dor humana do arrependimento, da culpa. Não há como fugir deste sentimento, ainda que a construção discursiva em torno do personagem seja tão forte a ponto de transformar a sua vida inteira. O mundo ideal de Inferninho é aquele em que o assassinato se constitui como uma forma necessária de justiça. Praticá-la, então, independe de qualidades morais ou éticas. A justiça é algo que apenas precisa existir para que o equilíbrio social seja mantido. No entanto, esta visão simplista não passa ilesa pelo filtro da culpa que o sujeito carrega por viver num contexto predominantemente religioso e político. Isto quer dizer que as noções do mundo real que ele carrega, tais como a do pecado e a do crime, ainda interferem em sua concepção fechada de mundo. Se pensarmos, por exemplo, em Zé Miúdo, já podemos compreender um progresso do idealismo abstrato, na medida em que este personagem não esboça qualquer tipo de remorso ou reflexão acerca de seus atos e, portanto, não contém em si qualquer resquício do mundo real. Ou seja, em Inferninho a crueldade, a ira, é uma construção que vem de fora para dentro, um ímpeto internalizado, criado no mundo e absorvido pela mentalidade, pela psicologia do sujeito; em Zé Miúdo o percurso acontece em duas vias: ocorre também esta absorção de ideias, mas esta é apenas um pretexto para a libertação de toda sua crueldade. Inferninho torna-se bandido. Zé Miúdo parece ter nascido bandido.

O caráter escolástico das rodas de bandido fica acentuado neste trecho citado, pois é a partir das conversas com os marginais, das rodas de bandidos, que Inferninho aprende boa parte das normas para sobreviver no mundo da criminalidade. Este submundo, como chamamos, parece mesmo ser um organismo fechado, com ideias, leis e castigos específicos. Uma das normas, por exemplo, é a de que não se deve delatar os bandidos e, quando isto acontece, o castigo é o pior possível. Se isto ocorre fora do conjunto habitacional, o delator deve ser castigado com uma “surra”, mas se isto ocorre dentro do conjunto, a única pena possível é a morte, porque esta é um das mais sérias faltas contra aqueles que exercitam a criminalidade.

Os únicos trabalhadores que merecem a morte, segundo esta convicção de mundo dos bandidos, são aqueles que não reconhecem de imediato a soberania do bicho-solto e, reagindo, dificultam o assalto. A estes está reservada toda a demonstração de poder e toda a

brutalidade possível. É neste sentido que podemos observar a noção de “ações inadequadas” a que Lukács se refere. Ora, o assassinato em si já é uma atitude repugnada por toda sociedade civilizada, mas quando ocorre de forma a vitimar um trabalhador, como enfatiza o narrador do romance, esta atitude vem carregada de uma total desaprovação social. Ou melhor, numa sociedade em que o sujeito masculino ainda é visto como o centro moral e ético, tal como no contexto de *Cidade de Deus*, a morte de uma mulher por ofensa ao seu marido, por exemplo, ainda é vista como algo aceitável (vide os episódios isolados inseridos na obra); as mortes cuja motivação é a traição no âmbito da amizade, têm sempre a sua justificativa aceita; mas quando se trata de um bicho-solto assassinando um trabalhador, isto parece mais um erro da natureza, no sentido de que se assemelha a uma briga entre espécies diferentes cujo resultado está mais do que previsível. Quando Inferninho assassina o delator, no entanto, não é um trabalhador a quem ele retira a vida, mas a alguém que coloca em risco a aparente calma e tranquilidade do conjunto habitacional. O narrador, por outro lado, insiste em reforçar a característica social que, aos olhos dos populares, é a que mais se destaca: trabalhador. Este movimento proporciona uma ligeira confusão no leitor, a ponto de o mesmo hesitar entre compadecer-se do assassinado ou justificar positivamente a sua morte. Esta dúvida, que na verdade é a dúvida entre alcunhar Inferninho de assassino ou não, é um reflexo da dúvida que possui os seus próprios vizinhos, algo que aconteceu com grandes assassinos da história, como Lampião, por exemplo.

3.3 DELÍRIO

A busca pela fama é outro ponto para o qual convergem as ações de Inferninho e Dom Quixote. No entanto, hão de se observar os caminhos opostos que tomam. *Dom Quixote* é um romance que retrata a figura de um pretenso herói; *Cidade de Deus*, por outro lado, é uma obra que relata a vida de um bandido e que, portanto, se constitui como um herói negativo (do ponto de vista da ética). A fama de Dom Quixote, no contexto em que está inserido, é pretendida com a finalidade de um reconhecimento amplo, de modo que seu nome seja ecoado a todos os cantos e que nele possam reconhecer a figura do maior cavaleiro andante. Fora isto, o senhor de Sancho não possui qualquer intenção maligna, nem nenhuma

necessidade. Por outro lado, Inferninho, inserido num contexto totalmente diferente, vê na fama a oportunidade de assumir de vez o seu anti-heroísmo e com isso tornar-se temido e respeitado. Este respeito pouco tem a ver com o aspirado por Dom Quixote. Pelo contrário, o respeito a que aspira Inferninho muito tem de temor, de opressão, de “manter-se no poder”. Isto quer dizer que cada um procura o objetivo compatível com o mundo que idealiza por meio das armas que pode dispor. Um o busca por meio do heroísmo; outro, por meio do medo. Concluimos com isto que as atitudes de Dom Quixote encaminham-se de modo natural para as metas que estabelece, uma vez que ele sofre, na verdade, de insanidade mental. Inferninho, por outro lado, a todo instante está consciente de suas atitudes, mas encara o seu caminho até sua meta como uma via de mão única, se retorno. Isto quer dizer que existe de um para outro uma diferença substancial entre suas ações, que diz respeito à motivação para elas.

Inferninho, sobrevivente de um organismo fechado dentro do mundo, possui a ideia fixa de “estourar a boa” e para chegar até este dia é necessário que as pessoas do conjunto habitacional o respeitem e o temam. Todavia, este respeito e medo não são simplesmente aspectos decorativos na caminhada do bicho-solto. Eles são condições para a manutenção de sua própria vida. Se a Cidade de Deus pode ser vista como um mundo à parte, um fragmento real do mundo, ela tem a sua própria legislação, a sua própria lógica interna. A partir disso é que pensamos a posição do bandido, e não com olhar de quem observa de fora. O respeito pelo bandido se dá de um para o outro, e evita que haja traições. De modo que, se um bicho-solto tenta contra a vida de seu parceiro com vistas à ganha de mais dinheiro, o mesmo sabe que em caso de fracasso o troco será fatal. Todo movimento neste sentido pode ser o derradeiro. O medo, por outro lado, se dá a partir dos próprios habitantes do conjunto, e ele é o que garante que o bicho-solto não será delatado para a polícia. Até porque, em alguns casos, o bandido também figura como autêntico herói da comunidade, como mostramos no início desta análise. Mas o medo é essencial porque, diferente da amizade, dificulta uma possível traição. O morador do conjunto que delatar um dos bandidos já tem o seu destino certo, assim como o fez Inferninho com relação ao “alcaguete” de Martelo. Estes dois aspectos, o respeito e o medo, pautam-se na mesma característica responsável por boa parte do sofrimento de todos os personagens do romance: a urgência.

Uma das dificuldades de aplicação da teoria lukacsiana ao romance de Lins é justamente a sua aparente incompatibilidade histórica de aplicação. Ou melhor, o húngaro avalia em seu estudo apenas obras que foram escritas até o fim do século XIX. A realidade

contemporânea é totalmente diversa daquela em que as obras analisadas estão inseridas. No entanto, não vemos nisto um obstáculo, mas uma oportunidade de apurar a teoria. Ora, se mundo do idealismo abstrato quixotesco é marcado por aventuras e por uma realidade quase maravilhosa, porque o romance é “a primeira grande batalha da interioridade contra a infâmia prosaica da vida exterior” (LUKÁCS, 2009, p. 107), não podemos dizer que a realidade vivida pelos personagens de *Cidade de Deus* esteja completamente afastada desta ideia. Ou seja, de um certo modo, embora em menor grau, os personagens do romance de Lins também vivenciam experiências que, para a concepção de mundo que carregam, podem ser lidas como verdadeiras aventuras. É neste sentido que podemos aplicar a teoria de Lukács sem que haja uma discrepância exorbitante. Obviamente o limite existe, mas não se constitui como uma impossibilidade. Tudo isto dizemos para afirmar que o caráter da urgência é apenas um dos aspectos da literatura contemporânea incorporado pela obra de Lins. Sem esse aspecto seria impossível pensar a mimese de uma realidade atual.

O mundo torna-se cada vez mais prosaico, no sentido de afastar-se a cada vez mais da lírica que, para Lukács, está ligada à subjetividade. Isto quer dizer que o ato de “voltar-se para si” encontra pouca necessidade de se completar, à medida que torna-se pouco funcional para um mundo cujas ações dominam. Além disto, o mundo é prosaico porque se torna o receptáculo concreto e frio de sujeitos abandonados, entregues ao próprio destino. Torna-se prosaico porque não admite mais o movimento do sujeito que se encarcera em seu próprio pensamento e dele se nutre, e dele retira as suas conclusões. O mundo é o palco dos homens que agem, dos homens que objetivam dentro de uma realidade que não existe. Lukács assim comenta sobre este mundo prosaico e sua relação com o idealismo abstrato:

À medida que o mundo se torna cada vez mais prosaico, à medida que os demônios ativos abandonam a cena dos combates, deixando a uma massa informe a resistência surda contra toda a interioridade, surge o dilema para o estreitamento demoníaco da alma: desistir de toda a relação com o complexo “vida” ou de suas raízes imediatas no verdadeiro mundo das ideias.

(...) O idealismo abstrato perdeu toda a relação com a vida, por mais inadequada que fosse; para sair de sua subjetividade e pôr-se à prova na luta e na ruína lhe foi preciso a pura esfera essencial do drama: para mundo e interioridade, o desencontro de suas ações tornou-se tão grande que só permitiu configurar como totalidade uma realidade dramática organizada e construída expressamente para a sua unificação. (LUKÁCS, 2009, p. 108)

A distinção estabelecida no primeiro parágrafo da citação diz respeito à diferença entre o idealismo abstrato e o romantismo da desilusão, o segundo tipo romanesco discutido por

Lukács em sua teoria. Segundo o húngaro, o idealismo abstrato ocorre com o desligamento do sujeito à vida, no sentido de que a realidade expressamente percorrida por ele não é aquela, de fato, idealizada – isto sob o ponto de vista de quem observa. Retomando o aspecto da urgência, podemos afirmar que ele pode ser lido atualmente como um reforço deste mundo prosaico observado por Lukács anos atrás, no sentido de que a urgência é o que impede os personagens de *Cidade de Deus* de pensar, de refletir acerca de seus propósitos e de suas ações. Se assumimos o mundo prosaico como oposto do lirismo, do subjetivismo, então chegaremos à conclusão de que este caráter urgente da literatura contemporânea é, na verdade, uma configuração prosaica do mundo elevada às suas mais altas circunstâncias.

Em *Inferninho* a urgência existe de forma acentuada, na medida em que a sua vida corre perigo em um grau maior que a dos demais personagens que o cercam. Ao mesmo tempo que o bicho-solto pretende ser temido e respeitado, ele atrai para si uma atenção que o prejudica, de forma que suas ações acabam por acarretar consequências positivas e negativas. Esta ânsia do personagem em ser reconhecido como o maior dos bandidos também está ligada a uma informação importante: a curta vida dos bicho-soltos. Uma das características do organismo fechado do conjunto habitacional é o impossível envelhecimento daqueles que insistem por se inserir à margem das leis, ao passo que, com o passar do tempo, este mesmo grupo começa a se formar cada vez mais cedo, ou seja, cada vez mais jovem. A prova maior disto é o grupo que assassina Zé Miúdo, formado apenas por crianças. É como se este caráter de urgência, tão prosaico, que pouco traz consigo o ato de refletir, estivesse estruturalmente representado no romance a partir da idade dos bandidos. A busca pela fama, que é uma marca do modelo do idealismo abstrato utilizado por Lukács, constrói-se em *Cidade de Deus* não como uma aspiração de imortalidade, no sentido do heroísmo grego, mas antes de tudo por uma necessidade de sobrevivência. Contudo, ainda se pode repensar esta afirmação se observarmos mais uma passagem do romance referente a *Inferninho*:

Poderia sair de pinote do conjunto, mas a dor de ter se acovardado seria perpétua. Berenice iria gostar, mas no fundo, no fundo, o tiraria como medroso. (LINS, 2002, p. 135)

Tomara consciência de que o único espaço físico que lhe pertencia era o seu corpo. Tinha de resguardá-lo, mas se cambasse dali perderia o moral, seria covarde se corresse da raia, se não fosse macho o suficiente para deitar Cabeça de Nós Todo ou morrer trocando com ele. ‘Meu marido morreu trocando!’, diria Berê com orgulho se a morte ocorresse assim! Era o que imaginava erradamente *Inferninho*. (LINS, 2002, p. 140)

Estes momentos citados ocorrem exatamente no momento de tensão instaurado na Cidade de Deus em que Inferninho e Cabeça de Nós Todo, um dos policiais de alta patente responsáveis pela segurança do conjunto, começam a sua querela particular. O narrador conduz de forma bastante consistente a psicologia dos dois envolvidos, de modo a apresentar as razões e os medos de cada um. É somente neste momento, por exemplo, que o leitor toma conhecimento do passado do policial, de sua vida sofrida, como todas as outras do romance. O medo maior de Inferninho, como vimos, é o esquecimento. Ou, na pior das hipóteses, sua eterna lembrança não como bandido, mas como covarde. Na terra em que a honra do sujeito masculino é ainda o centro de todos os esforços, o monumento mais respeitado, se acovardar é a atitude mais desprezível dentre todas que se pode tomar. Se elaborássemos um gráfico que identificasse as piores faltas de um homem na Cidade de Deus, certamente que a covardia estaria ainda acima do ato de delatar. O covarde é aquele que foge do combate proposto e com isso demonstra toda sua fraqueza, qualidade que não condiz com a condição de homem na sociedade em que está inserido. Quando o narrador afirma que em caso de fuga, a dor de ter se acovardado seria perpétua, isto quer dizer que, com toda razão, Inferninho ponderou se realmente a sua atitude proposta, o combate, era algo pelo qual valesse à pena seguir. Como qualquer ser humano, Inferninho indagou sobre o valor de sua vida, ainda que esteja inserido num ambiente em que a vida não possua um valor tão alto.

Há de se distinguir, de certa forma, esta noção de “vida” que carrega consigo o personagem. Ora, o que existe, na verdade, é uma concepção de sobrevivência, no sentido de que para Inferninho, morrer é apenas um acidente, algo que deu errado dentro da escolha que fez para o seu futuro. Ele tem consigo a ideia de que morrer não é em si um problema; mas que as circunstâncias em que a morte ocorre são aquilo que definem não apenas o próprio ato, mas também toda a memória de sua existência. Isto é tão verdadeiro que embora haja ponderação por parte do bicho-solto acerca da necessidade da querela com o policial, isto não ocorre por medo da morte como um desejo egoísta de viver, mas porque sabia, principalmente, que Berenice teria que caminhar sozinha pela vida com a sua partida.

Outro aspecto importante desta ponderação é a identidade do suposto assassino. Se morrer ainda não é em si um problema, morrer pelas mãos de um policial é sinal de honra, na medida em que prova a importância do bandido que, como todo herói, almeja um combate com o seu rival. Nesta briga em que os papéis se invertem e o homem detentor da lei figura como vilão, enquanto o leitor, potencialmente, apegando-se à figura do bandido, a morte é um

resultado certo e a briga ganha tons épicos, a partir do momento em que a enxergamos como uma decisão no caminho dos dois personagens. Algo que chama a atenção nesta cena, no entanto, mais do que este caráter decisivo, é o pensamento de Inferninho que nos faz lembrar a noção de bela morte do herói grego.

Vernant é um dos autores contemporâneos que comentam esta noção do mundo grego. Em suma, o herói homérico encara a o fardo do fim da vida não como algo essencialmente ruim, mas como uma oportunidade de tornar-se imortal. É para ela que efetivamente caminham todos os heróis. Abaixo, um resumo do pensamento do autor em seu texto “A bela morte e o cadáver ultrajado”:

Ao pé das muralhas de Tróia que o viram, desvairado, fugir de Aquiles, Heitor está agora parado. Ele sabe que vai morrer. Atena o enganou; todos os deuses o abandonaram. O destino de morte (*môira*) já se apoderou dele. Mas, se já não pode vencer e sobreviver, depende dele cumprir o que exige, a seus olhos como a de seus pares, sua condição de guerreiro: transformar sua morte em glória imperecível, fazer do lote comum a todas as criaturas sujeitas ao traspasso um bem que lhe seja próprio e cujo brilho seja eternamente seu. “Não, eu não pretendo morrer sem luta e sem glória (*aklêios*) como também sem algum feito cuja narrativa chegue aos homens por vir (*essoménoisi puthesthai*). (VERNANT, 1978, p. 31)

A cena que Vernant usa como objeto de análise no início desse estudo é extraída do canto XXII da *Ilíada*, o qual narra o combate entre Heitor e Aquiles²⁷. Mesmo depois de todas as súplicas por parte de Príamo e Hécuba, Heitor decide lutar com Aquiles. Ao enxergar o Pelida vindo em sua direção, o guerreiro troiano treme e foge. Aquiles dá início à perseguição, a qual dura três dias em torno das muralhas troianas. Há de se salientar nesta cena a intervenção dos deuses: Apolo ajuda Heitor, melhorando consideravelmente sua velocidade, e Atena auxilia Aquiles, ludibriando o príncipe troiano.

Heitor é aquele que compreende que o seu destino já está traçado e que apenas a morte está reservada para o seu caminho. O que o interessa a partir de então é apenas a maneira como será lembrado. Para o príncipe de nada adianta morrer sem glória, uma vez que sendo deste modo, os homens dos tempos que viriam jamais saberiam a sua história e, por isso,

²⁷ “O embate entre Aquiles e Heitor se dá entre os versos 248 e 369, momento de sua morte e do ultraje do seu corpo pelo Pelida. Heitor apela para um pacto com Aquiles, no sentido de o vencedor não ultrajar o corpo do vencido, mas o Pelida rejeita. Com Palas Atena protegendo Aquiles contra a lança de Heitor, o Príamida percebe-se logrado pela deusa. Compreendendo que sua hora chegara, Heitor decide pelo ato digno da bela morte a ser lembrada para a posteridade. Um herói não pode morrer sem glórias, mas com a realização de feitos gloriosos, para as gerações futuras, para que elas aprendam. Como diz Jean-Pierre Vernant (1989, p. 49), ‘a pronta morte, quando ela é aceita, possui a sua contrapartida: a glória imortal, a que a gesta heroica celebra’” (MARQUES JÚNIOR, 2013, p. 83).

nunca seriam capazes de toma-lo como modelo para o exercício da honra e da moral. O herói grego busca não apenas a fama, mas o posto de modelo, de homem exemplar, dentro da concepção de homem/herói que concebem²⁸. Assim como Heitor, que tem ciência de seu destino, Inferninho já compreende as poucas possibilidades que a vida lhe reserva. À diferença do herói troiano, no entanto, o bicho-solto possui a seu favor a ausência desta noção de imortalidade através da memória na sociedade em que vive. Todavia, ele abre mão do direito de não ser lembrado.

Embora exista de maneira muito forte o caráter da urgência na narrativa de Lins, em que o mundo prosaico, no sentido em que estabelecemos, atinge um grau muito alto de intensidade, o sentimento de “agoridade”, ou seja, o vivência plena do conceito de *carpe diem*, não é algo a que Inferninho se prenda completamente. Na cena citada é possível perceber a preocupação do personagem pela permanência de sua memória, mas não de qualquer modo. É preciso que sua história seja passada para os seus de forma que o próprio Inferninho seja visto como um homem corajoso e guerreiro.

É preciso entrarmos na lógica na obra para entender a forma como se pode comparar a atitude do bicho-solto à de Heitor, guardadas as devidas proporções. Se o príncipe de Troia não pretende morrer a não ser por meio da luta, Inferninho encara o encontro com a morte independente de sua constituição, ou seja, para ele não necessariamente ela deve vir através de uma briga ou luta, mas uma vez acontecendo desta forma, existem condições que devem ser seguidas: é preciso aceitar o desafio do oponente, independente do risco da morte. Isto porque além do desejo de permanecer na memória dos habitantes do conjunto, Inferninho não quer demonstrar seu medo, porque este é um dos princípios da falta de masculinidade. A fraqueza, seja em qualquer grau, não faz parte dos atributos do sujeito masculino. A honra e a moral são aspectos que verificam a identidade do homem, na medida em que funcionam também como uma forma de medir o grau de masculinidade. O herói grego não tem esta preocupação, porque para ele o sexo feminino sequer era percebido no que diz respeito à participação social. No contexto de Inferninho, a mulher quanto mais impregnada de atitudes e ações vistas como masculinas, mais espaço tem socialmente. Em suma, o tom de bela morte que se pode perceber em Inferninho, na verdade é uma busca pela manutenção da honra.

²⁸ “O que herói perde em honras prestadas à sua pessoa viva, ao renunciar à longa vida para escolher a pronta morte, ele o torna a ganhar cem vezes mais na glória de que fica aureolada, por todos os tempos vindouros, sua personagem de defunto. Numa cultura como a da Grécia arcaica, em que cada um existe em função de outrem, sob o olhar e pelos olhos de outrem, em que as posições de uma pessoa são tanto melhor estabelecidas quanto mais longe se estende sua reputação, a verdadeiramente é o esquecimento, o silêncio, a obscura indignidade, a ausência de fama.” (VERNANT, 1978, p. 41)

Existe uma diferença entre Heitor e ele na medida em que um se reconhece como herói e modelo, e o outro, apenas como um pretense anti-modelo. Este julgamento que é, na verdade, de cunho ético, classifica agora o protagonista de *Cidade de Deus* como um herói, um modelo a ser seguido, porém de forma negativa do que se espera para a manutenção da honra e da moral. Afinal, como pensar aqui que Inferninho quer manter sua honra se tudo que pratica vai de encontro ao que se prega socialmente como “honrado”? A única explicação é que para tudo que reconhecemos em Inferninho como característica social, tal como a honra e a moral, pensamos na verdade em seus correspondentes negativos. O tom de bela morte existe, de fato, mas deve ser pensado apenas como uma ação adjetiva, e não substantiva. A cena subsequente ao duelo entre Inferninho e Cabeça de Nós Todo, inclusive, é finalizada com uma outra herança das narrativas gregas: o ultraje do corpo do herói.

O assassino se aproximou lentamente para o tiro de misericórdia. Em seguida, ordenou a um carroceiro que lhe entregasse a carroça. O corpo de Cabeça de Nós Todo foi jogado no transporte sem delicadeza. O matador deu um tiro para espantar o cavalo, que saiu em disparada pelas ruas do conjunto, depois trotava deixando rastro de sangue pelas retas da tarde que se deflagrara. Os moradores seguiam a carroça, amontoavam-se para ver o cadáver. O corpo de Cabeça de Nós Todo era uma bica aberta para sempre. (LINS, 2002, p. 146)

Diferentemente da expectativa do leitor, Inferninho não assassina o policial. A vida deste é retirada por vingança pelas mãos de um homem cujo irmão havia sido morto pelo cearense. Este fator surpresa prolonga a vida de Inferninho que, mesmo sem a necessidade de levar o duelo às últimas circunstâncias, mostra-se apto e favorável a tal ação. Mais uma vez nota-se o tom épico do romance nesta cena, pois não há como ler esta passagem e não lembrar do resultado da querela entre Heitor e Aquiles, quando o Pelida fura os pés do Priamida e, amarrando-os numa corda, arrasta o corpo do príncipe troiano até o acampamento grego. Assim como Heitor é arrastado por uma biga, Cabeça de Nós Todo o é por uma carroça. A diferença mais uma vez pauta-se na discrepância que se pode medir a partir do desencantamento do mundo. Além de as ações não acarretarem as mesmas circunstâncias, há também a diferença da realidade social e do desenrolar que as ações proporcionam. Enquanto o ultraje do corpo de Heitor pode levar à ruína de Troia – motivo pelo qual Príamo empreende a famosa súplica a Aquiles –, o ultraje do corpo do policial em *Cidade de Deus* tem apenas a finalidade da chacota, do desrespeito individual. Em suma, quando o guerreiro grego pratica a ação do desrespeito, ele tem consciência de que está afrontando um todo, um coletivo; o

personagem contemporâneo não compreende esta desafronta, porque a noção de coletividade já não existe. O que há, na verdade, é uma fragmentariedade tão grande das relações que, no romance, a lei da sobrevivência parece não admitir sequer parcerias.

Este afastamento que existe de um personagem para o outro, que acontece como uma forma de repulsa entre os moradores da Cidade de Deus, é mais uma das manifestações da urgência dos tempos com temporâneos. Esta característica, reforçada pelo baixo nível financeiro dos personagens e, sobretudo, pela ideia de mundo que têm, resulta numa permanente batalha pela sobrevivência. Assim é que os personagens agem a todo instante e suas ações nos parecem não precedidas de qualquer forma de raciocínio. Para Lukács, o mundo prosaico é o responsável por esta ausência de pensamento, porque é a ele que o personagem do idealismo se entrega e se irmana, passando a fazer parte da natureza morta, imóvel, petrificada, mas não como algo central, e sim marginal. Embora existam os tons épicos até aqui citados, *Inferninho* não pode ser considerado um herói no sentido comumente empregado, porque todo reconhecimento de suas qualidades heroicas não se dão de outra forma senão por suas negativas. Por mais que o personagem lute para alcançar sua meta, a de “estourar a boa”, será impossível cumprir seu objetivo, porque o mundo da forma como é – e não da forma como o personagem o concebe – não é o receptáculo de suas aspirações. *Inferninho*, embora deseje tornar-se aquilo que odeia, por vingança, por necessidade; embora carregue consigo resquícios épicos do mundo grego; embora conviva consoante a noção de homem de sua época, jamais conseguirá vencer a força imóvel do mundo em que se inseriu. Assim pensa Lukács a este respeito:

Mas se o estreitamento da alma é algo puramente psicológico, se ela perdeu toda a relação visível com a existência do mundo das ideias, então lhe escapou também a capacidade de tornar-se o centro portador de uma totalidade épica; a inadequação entre homem e mundo exterior aumenta ainda mais em intensidade, porém a inadequação de fato, que no *Dom Quixote* era apenas a contrapartida grotesca de uma adequação continuamente exigida e exigível como dever-ser, soma-se ainda a incomensurabilidade de ideias: o contato tornou-se puramente periférico e o homem assim constituído, uma necessária figura acessória, que orna e ajuda a expandir a totalidade, mas que é sempre apenas peça integrante, nunca o centro. (LUKÁCS, 2009, p. 111)

A ligação da alma (subjetividade) com o mundo das ideias, com a possibilidade de reflexão, perde-se no idealismo abstrato por uma questão de constituir-se como excesso, uma vez que já não é preciso pensar se as certezas estão prontas. A falta desta ligação alarga a

inadequação entre a alma e o mundo, porque a alma parece tornar-se o próprio mundo e, assim, a segunda natureza se sobrepõe à primeira em um movimento que garante ao personagem sua participação efetiva e não-modificadora no mundo. Desta forma, é impossível, por exemplo, que Inferninho consiga tornar-se o maior bandido de todos os tempos, porque a esta sua aspiração o mundo não corresponde. Esta aspiração do bicho-solto é projetada dentro de uma realidade fictícia, vista apenas por ele. Uma realidade em que as relações de poder são insuperáveis a partir do diálogo e das leis, e em que a força bruta e as atitudes animais são ainda as mais funcionais. É por isso que o personagem não consegue atingir o centro do mundo, como ocorria com o herói épico que, embora não tivesse como aspecto mais forte a ligação com o mundo das ideias, possuía o amparo das divindades, as quais o guiavam em sua Fortuna, seja ela boa, seja ela ruim. O personagem contemporâneo tem como característica em comum justamente o desamparo divino. Em contrapartida, possui também em comum a presença de um novo deus, abstrato e concreto ao mesmo tempo, que não serve como guia, mas para o qual todos são guiados: o dinheiro.

Todas as ações dos personagens acontecem em função do dinheiro. Seja os assaltos, seja as barganhas dos policiais, tudo que ocorre na Cidade de Deus, gira em torno do lucro, da “grana”. Talvez este seja o novo deus para o qual os personagens contemporâneos reservam suas preces. Inferninho decide a sua vida, desde criança, pensando na melhor maneira de ganhar dinheiro. Seu desejo, em princípio, não é o de ser reconhecido por todos e temido. Seu objetivo é apenas ganhar cada vez mais dinheiro e depois conseguir ter empregados brancos para poder mandar neles e, assim, vingar-se. Em *Dom Quixote* não existe este tipo de anseio. Em Cervantes o que mais se sobressai é a busca pelo amor ideal, platônico, e pela honra da cavalaria. Neste caso nos parece ser mais claro o desamparo e, principalmente, o livre arbítrio levado às últimas circunstâncias. Em *Cidade de Deus* é diferente. Inferninho não é guiado como os heróis gregos; tampouco desempenha sua função tendo em vista qualquer tipo de amor ou honra, no sentido tradicional dos termos; pelo contrário, há algo que o impulsiona a viver, a lutar, e este algo é altamente necessário para sua sobrevivência. Este algo, que é o dinheiro, é o que o faz arriscar a própria vida, porque sem o mínimo dele não há como sobreviver ao próximo dia. Se para Lukács, nas obras estudadas até então, o idealismo abstrato se constituía como uma forma de lançar-se puramente ao mundo, desamparado e livre de qualquer forma de guia, contemporaneamente os personagens deste tipo têm no dinheiro a razão para seguir – a razão ou o motivo.

Inferninho não desenvolve seu raciocínio sobre as ações apenas em função das certezas que possui acerca do mundo, mas também porque existe esta urgência de sobreviver, que por sua vez é pautada na necessidade da obtenção de dinheiro. Esta é uma das diferenças primordiais entre os personagens Inferninho e Dom Quixote. É por isso que os personagens de *Cidade de Deus* têm suas atitudes comumente comparados à de animais. A indagação não faz parte de suas ações corriqueiras, mas não porque não precisem se preocupar com nada nesta vida, mas porque todas as soluções já parecem impossíveis e a única atitude que resta é sair pelo mundo para remediar, dia após dia, a existência. No mundo fechado do conjunto habitacional, sobreviver, acima de tudo, é um desafio diário.

O homem é, por fim, uma necessária figura acessória, expressão que nos remete também ao sujeito grego, em certa medida, uma vez que estes se assemelhavam fantoches que se moviam ao prazer dos deuses. O que não se pode perder de vista é a relação simbiótica entre o mundo objetivo e a transcendentalidade no contexto grego, algo que de modo algum existe na sociedade contemporânea. A partir do momento em que assumimos a moeda como novo guia do homem, podemos pensar também em como remodelar esta relação simbiótica.

Em termos práticos, podemos fazer um teste comparativo simples: se o herói épico não conseguia viver sem o amparo dos deuses, sem uma divindade que o guiasse e desse sentido a sua existência, é também correto afirmar que em *Dom Quixote* ocorre exatamente o contrário, ou seja, não apenas o personagem é desamparado por qualquer tipo de força transcendental, como também dispõe de um livre arbítrio do qual não desfruta o herói grego. Até este ponto tudo parece muito simples. Entretanto, se concordamos que o idealismo abstrato do personagem de Cervantes se dá por meio deste exacerbado desamparo, o mesmo não podemos afirmar, sem cautela, do personagem de Lins. Ora, existe entre os dois a impossibilidade do amparo transcendental, de fato; mas em *Cidade de Deus* há uma força que move Inferninho e não apenas ele, mas todos os personagens do romance, independentemente de seu caráter ético ou moral. Existe algo que atua não como um deus, mas como uma força abstrata, como um desejo ou uma ideia, que está presente em todos os movimentos e decisões do personagem. Isto é diferente em *Dom Quixote*. Existe nele também uma determinada força, um desejo, que o move e o põe em campo, em batalha, mas esta força é algo que vem necessariamente de dentro dele. Inferninho, por sua vez, recebe a influência direta desta potência que, aparentemente, traça um percurso diferente da que move Dom Quixote. Em *Cidade de Deus* a força abstrata atua como um deus comum a todos, e serve de guia. “Estourar a boa” não é apenas a meta de Inferninho, mas é, intimamente, o desejo de todos os

personagens da trama. Verifica-se isto nas ações, nos pensamentos. As pessoas esperam sobreviver até o dia de “tirarem a sorte grande” e conseguir finalmente escapar daquele organismo fechado, claustrofóbico, desesperançoso. Em suma, se na épica temos a presença transcendental por toda parte, porque é algo inseparável dos homens, e em *Dom Quixote* vemos o desapego desta força e a total liberdade do personagem, em *Cidade de Deus* parece que chegamos ao meio termo e verificamos não a presença de um deus, uma divindade que magicamente guie as pessoas, mas a presença de uma força abstrata, ligada intimamente à manutenção da vida, e que guia os sujeitos não por sua bondade ou pela sua habilidade, mas porque o caminho oferecido é o único a ser percorrido. Esta força é a mesma a que nos referimos acima, à qual denominamos “dinheiro”.

A manutenção da fama de perigoso era necessária para Inferninho, no sentido de que a partir dela é que ele garantiria ao menos determinada facilidade nas empreitadas em que se colocaria à prova. As vítimas, ao se depararem com o bicho-solto, saberiam que à sua frente estaria um homem impiedoso, que faria tudo para obter seu objetivo. Para demonstrar a força que aparentava, a Inferninho importa bastante a imagem que constrói, a qual se constitui pouco a pouco por atitudes que todos veem, enquanto as avaliadas como de menor valia ou maior fraqueza são empreendidas apenas às escondidas, como o choro²⁹. O anti-herói se constrói à medida que sua força vai sendo demonstrada. Assim também acontece com Zé Miúdo, muito embora para este as possibilidades práticas sejam mais favoráveis para a demonstração do poder. Há de se salientar que o período em que vive Inferninho são anos de pouco desenvolvimento no que concerne à tecnologia armamentista, principalmente se compararmos à década de 90. Além disto, o advento do tráfico de drogas insere no conjunto habitacional um outro nível disputa e uma outra noção do valor da vida. Se na década de 60 e 70 a vida dos bichos-soltos, bem como a dos trabalhadores, valiam pouco, na década de 90, na era de Zé Miúdo este valor cai ainda mais e esta é a maior prova da existência e do poder desta força abstrata, deste quase deus, que é o dinheiro. Inferninho sente a crueldade não como uma faculdade inata, mas como uma forma de vingança aprendida; Zé Miúdo, por outro lado, tanto porque não consegue se apiedar de ninguém nem de nada, quanto porque a vida do outro já não vale tanto quanto antes, sente a crueldade algo de sua natureza. A ambição dos dois existe, embora o contexto condicione a operação dela. Ambos têm a mesma meta, no entanto o modo como percorrem o percurso, de algum modo, é diferente. Pode-se dizer que

²⁹ “Inferninho, que nunca fora visto chorando, deixava as lágrimas caírem sobre os joelhos, agachado num beco” (LINS, 2002, p. 91). Neste instante o personagem chora a morte de Passistinha, malandro benquisto por toda a população do conjunto habitacional.

Inferninho é mais humano que Zé Miúdo, assumindo o adjetivo humano como uma característica de quem é complacente, condescendente com a raça humana.

O que se quer dizer até aqui é que Inferninho, mesmo demonstrando toda sorte de baixezas e selvagerias é menos ofensivo que o seu sucessor, Zé Miúdo. E muito disto tem a ver com a composição primária de seu desejo de “estourar a boa”. O primeiro bicho-solto da Cidade de Deus recebe a função não como um destino, mas como uma vingança a ser cumprida. É uma missão para a qual o herói corre e para qual o marginal não se preparou, muito embora aprenda as lições pelo caminho. Inferninho percorre o caminho do submundo do crime ainda com algo de bom dentro de si; o mundo o impulsiona a tomar as atitudes eticamente erradas. Com Zé Miúdo é diferente, porque desde o início, desde a infância, ele parece preparado para alastrar o mal. Não existe nele um preparo, uma percepção negativa do mundo. Zé Miúdo não pensa sobre o mundo, nasce sentindo que o mesmo não o comporta.

A busca pela fama e pelo objetivo, no entanto, só se pode configurar como um movimento negativo e relação à alma. Assim explica Lukács (2009, p. 116):

(...) toda vitória sobre a realidade é uma derrota para a alma, já que a enreda cada vez mais, até a ruína, no que é alheio a sua essência; que toda renúncia a um fragmento conquistado à realidade é na verdade uma vitória, um passo rumo à conquista do eu livre de ilusões.

Em suma, quanto mais Inferninho busca vencer no mundo prosaico em que se desenrolam suas ações, mais sua alma tende a se intrincar, no sentido de uma problematização crescente. Qualquer movimento, todavia, que preze pela renúncia da realidade constitui uma vitória para a libertação do sujeito de dentro da enclaustrada noção da ilusão. O personagem, para que reconheça a sua certeza como um delírio que na verdade é, necessita de não lançar-se ao mundo, não se irmanar ao mundo prosaico. Em Inferninho, percebemos que quanto mais ele mergulha no submundo da marginalidade, menos liberdade possui e menos possibilidades encontra para sair da vida de bicho-solto. As circunstâncias às quais suas certezas os levaram parecem irreversíveis. O personagem do idealismo abstrato acredita absorver o mundo sob uma ótica correta, quer dizer, a vida é para ele certamente aquilo que observa. Por isso, quanto mais o sujeito insiste em agir objetivando as soluções naquele mundo, mais errará, porque o mundo, na verdade, não é o ideal para as suas ações. Inferninho compreende o mundo de forma simplória: as relações de poder entre os ricos e pobres, brancos e negros, são insuperáveis; o homem deve ser o centro da sociedade; a única maneira de reverter tudo isto, é retirando o poder daqueles que têm poder; o poder é o dinheiro. Mas o mundo não se

apresenta desta forma, contudo, e desse modo é que quanto mais ele caminha para o topo de suas aspirações, mais desce aos infernos de sua própria alma. Somente a morte o espera, e o personagem, segundos antes de sua morte, parece ter ciência disto.

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. O homem é assim, como o mar, o céu, a própria terra e tudo o que nela habita. (...) Muito calma, a manhã produzia pouco barulho, Inferninho não escutava nada, era personagem de um filme mudo. Os girassóis dispostos nos jardins, o pião nas mãos das crianças, os carros que passavam na Edgard Werneck, as carroças de leite, o sol de final de maio e o braço direito do rio eram tão familiares, então por que aquela aflição? Por que aquela vontade de voltar para perto dos amigos? Aquela sensação de vazio lhe trazia sobressaltos, frios na espinha. Verificou a arma (...). Já tinha sentido aquele negócio várias vezes, mas só em tiroteios, fugas e assaltos. A qualidade da paz era superlativa também na rua do Meio e fazia crescer aquele temor, temor do nada. (...) As mais vivas cores do dia tornaram-se significantes de significados muito mais intensos, confundindo a sua visão. O vento mais nervoso, o sol mais quente, o passo mais forte, os pardais tão longe dos homens, o silêncio inoperante, os piões rodando, os girassóis vergando-se, os carros mais rápidos e a voz de Belzebu agitando tudo:

- Deita no chão, vagabundo!

(LINS, 2002, p. 170)

Toda a carga lírica empreendida pelo narrador prepara o leitor para a morte previsível do bicho-solto. É deste modo que também percebemos o momento como um lapso dentro da ilusão das certezas formadas, da ideia concreta de que as coisas do mundo não poderiam ocorrer de outra forma. Inferninho, reconhece agora os mínimos aspectos da vida corriqueira, reconhecendo a beleza deles. O sol mais quente, o vento mais nervoso, toda esta intensificação também demonstra um Inferninho que está, agora, irmanando-se não apenas ao mundo prosaico, mas à própria natureza; um movimento de integração, de entrega, já previsto e agora prestes a ser consumado. O único caminho a ser seguido tem apenas um fim, e este já era sabido. A esperança de “estourar a boa”, tendo em vista os exemplos a que seguia, é em última instância uma falsa esperança, uma das ilusões em que o personagem se apoia para sobreviver. Inferninho sabia que caminhava para seu fim desde o início, porque este é o destino do anti-herói do submundo da criminalidade. As suas certezas também passavam por esta ideia.

O lirismo da cena é baseado numa acentuação das coisas cotidianas, o que intensifica o sentimento de perda e a nostalgia do personagem em relação àquilo que deveria ter aproveitado em maior grau durante a vida. Não se pode afirmar que neste momento

Inferninho arrepende-se da escolha necessária que fez, mas certamente nos parece o momento mais próximo de que ele chegou da ação de refletir sobre seu destino. O perigo da morte é, por fim, a chance que se tem para reavaliar as ações inadequadas que, sozinho, desempenhou no mundo. Se não houve um deus que o guiasse, o momento em que Belzebu o surpreendeu foi o instante em que o personagem ponderou e percebeu, finalmente, que buscava uma felicidade ilusória:

Inferninho não esboçou reação. Ao contrário do que esperava Belzebu, uma tranquilidade sem sentido estabeleceu-se em sua consciência, um sorriso quase abstrato retratava a paz que nunca sentira, uma paz que sempre buscou naquilo que o dinheiro pode oferecer, pois, na verdade, não percebera as coisas mais normais da vida. (...) Aquela mudez diante das perguntas de Belzebu e a expressão de alegria melancólica que se manteve dentro do caixão. (LINS, 2002, p. 171)

Talvez se possa interpretar este esboço de reflexão como um acordar de seu delírio, porque foi neste instante que Inferninho percebeu que sua problemática interna, cuja aparência é a de uma certeza, estava completamente baseada e condicionada por aquilo que o mundo supostamente pensava dele. Estar na Cidade de Deus, naquele mundo à parte, o condicional a pensar desta forma, no entanto foi no seu último instante que o personagem percebeu que toda sua luta seria em vão, porque o mundo como ele compreendia não existiu, mas no lugar dele o mundo das pequenas e cotidianas coisas, das coisas mais normais da vida. Quando Belzebu, com o cano da arma encostado à nuca do bicho-solto, iniciou o inquérito, a sentença se cumpriu: falha a fala, fala a bala.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nosso estudo se propôs a observar a construção do personagem Inferninho sob o enfoque de suas ações. Para tanto, consideramos pertinente a utilização, como base, da teoria de George Lukács, sua *Teoria do Romance*. Dentre os tipos de personagem propostos pelo teórico, o do idealismo abstrato foi aquele que melhor conseguiu representar o personagem de Lins estudado. Este tipo é aquele cujas ações se sobrepõem à reflexão. De forma que o personagem, em termos didáticos, age muito mais do que pensa. No entanto, esta discrepância tem um motivo consistente.

Como vimos, Inferninho possui uma espécie de certeza em sua subjetividade: a de que jamais deixará seu aspecto servil, o qual, na relação *servo x senhor* (relação prototípica da sociedade brasileira desde os tempos de escravidão), ainda resiste agora não mais como uma relação às vistas, mas em um grau de representatividade. O personagem, como vimos, está a todo instante buscando a superação de sua condição menos elevada na hierarquia de poderes da sociedade. Todavia, o que tornou a análise interessante foi a interpretação dos caminhos que Inferninho escolheu para o alcance de sua meta.

Para a análise elegemos três aspectos fundamentais na construção do personagem. O primeiro foi sua educação, posto que a partir dele se construiu sua personalidade. A criação completamente falha por parte da família, a falta da escola e de modelos eticamente positivos influenciaram fortemente a formação do caráter de Inferninho. Junto a isto, o segundo aspecto, a vingança, o qual surge como reação à sociedade e os seus preconceitos contra pobres e negros é aquele que mais decisivamente transforma o personagem em um bicho-solto. A vingança é, na verdade, aquilo que o move, justamente por conta, também, do terceiro aspecto: o delírio. Escolhemos esta palavra para representar a ação empreendida por Inferninho no mundo da Cidade de Deus. Tendo já as suas certezas petrificadas, ou seja, sua problematidade internamente repousando, suas ações no mundo em busca do cumprimento de suas metas tornam-se uma espécie de delírio, o qual é verdadeiramente descoberto apenas instantes antes da morte do personagem, quando este começa a perceber o quanto sua busca fora inútil.

Julgamos que o trabalho cumpriu o que se propôs a fazer, de modo que conseguimos discutir a construção do personagem, bem como a significação de sua meta e a composição da Cidade de Deus como uma espécie de realidade destacada do próprio mundo. As leis do

conjunto habitacional determinam, em certa medida, as atitudes dos personagens, de forma que, assim como em *O Cortiço*, o ambiente passa a conjugar o homem e a definir seu tempo e modo de agir. Esperamos que outros trabalhos surjam, como este, com o intuito de analisar textualmente o romance de Lins, e explorar a construção de seus personagens, bem como reconhecer o reflexo dos mesmos na contemporaneidade.

REFERÊNCIAS

- BAUBÉROT, Arnaud. Não se nasce viril, torna-se viril. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-jaques; VIGARELLO, Georges (org.). **História da virilidade**. Petrópolis: Vozes, 2013.
- BENTES, Ivana. O copyright da miséria e os discursos sobre a exclusão. **Revista Lugar Comum**, n. 17, p. 85-95.
- BRITTO, Juliana Machado de. **Literatura e Cinema**: um olhar sobre Cidade de Deus. Disponível em: <http://www.ufjf.br/darandina/files/2010/01/artigo10.pdf>. Acesso em: 02 de fevereiro de 2015
- CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite & outros ensaios**. São Paulo: Editora Ática, 1989.
- COSTA, Vilma. **A cidade é de Deus ou do Diabo?** O Rio de Janeiro em Cidade de Deus. *Revista Rio de Janeiro*, n. 20-21, jan-dez. 2007.
- DALCASTAGNÈ, Regina. **A personagem do romance brasileiro contemporâneo**: 1990-2004. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n.º 26. Brasília, julho-dezembro de 2005, pp. 13-71
- DUARTE, Eduardo de Assis. Entre Sertão e Subúrbio: Guimarães Rosa e Paulo Lins. **O eixo e a roda**. Belo Horizonte. v. 7. P. 119-125. 2001
- DUTRA, Eliane Aparecida. **Cidade de Deus**: o espetáculo da violência como discurso. 2005. 90 f. Dissertação (Mestrado em Literatura) - Curso de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina, Santa Catarina.
- FERNANDES, Rinaldo. **Contos Cruéis**: as narrativas mais violentas da literatura brasileira contemporânea. São Paulo: Geração Editorial, 2006.
- FITZGIBBON, Vanessa. O ressentimento racial brasileiro e a identidade marginal a partir da “História de Inferninho” em Cidade de Deus, de Paulo Lins. **Luso-Brazilian Review**, n. 46:2, p. 129-154.
- FONSECA, Rubem. O Cobrador. In: SCHNAIDERMAN, Boris. **Contos reunidos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 491-504.
- FREITAS, Gabriel D. M. M.. **Aproveitamentos de rupturas estéticas de vanguarda em contos de Rubem Fonseca**. 2012. 177 f. Dissertação (mestrado em literatura). Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa. 2012
- GOMES, Aguinaldo J. S; RESENDE, Vera da R. O pai presente: o desvelar da paternidade em uma família contemporânea. **Psicologia: teoria e pesquisa**, São Paulo, v. 20, p. 119-125. 2004

GOUVEIA, Arturo. A Ironia Estrutural no Romance. In: RABELO, Lúcia Sá; SCHNEIDER, Liane (org). **Construções literárias e discursivas da modernidade**. Porto Alegre: Nova Prova, 2008.

HOBBSAWM, Eric J. A primavera dos povos. In: **A Era do Capital 1848-1875**. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2009. p. 25-42.

JÚNIOR, Milton M. O trágico no Canto XXII da Ilíada. Romanitas – **Revista de Estudos Grecolatinos**, n. 2, p. 76-97, 2013 .

LAKOFF, G.; JOHNSON, M. (1980) **Metáforas da vida cotidiana**. (coordenação da Tradução Mara Sophia Zanotto) Campinas, SP: Mercados de Letras; São Paulo: EDUC, 2002.

LICHTHEIM, George. **As ideias de Lukács**. São Paulo: Editora Cultrix, 1973.

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

_____. **Desde que o samba é samba**. São Paulo: Planeta, 2012.

LUKÁCS, Georg. **A Teoria do Romance**. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2009.

_____. **História e consciência de classe: estudos sobre a dialética marxista**. Tradução de Rodnei Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

MATA, Anderson Luís Nunes da. É tempo de pipa: a representação da infância em Cidade de Deus, de Paulo Lins, e Lembrancinha do Adeus, de Júlio Ludemir. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, nº. 34. Brasília, julho-dezembro de 2009, pp. 181-208.

MELO, Patrícia. **O matador**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

NIETZSCHE, F. W. **Genealogia da moral: uma polêmica**. São Paulo: Cia. das Letras, 1998

NOBRE, Marcos. **Lukács e os limites da reificação: um estudo sobre história e consciência de classe**. São Paulo: Ed. 34, 2001.

PELLEGRINI, Tânia. **No fio da navalha: literatura e violência no Brasil de hoje**. Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, nº 24. Brasília, julho-dezembro de 2004, pp. 15-34

PENKALA, Ana Paula. **Cidade de Deus e o olhar documental: estratégias formais para a denúncia da violência**. Disponível em: http://encipecom.metodista.br/mediawiki/images/2/2f/GT2-07-Cidade_de_Deus- Ana.pdf . Acesso em: 05 de fevereiro de 2015.

PEREIRA, Edineyalison Wallas Henriques Ferreira. **Falha a fala, fala a bala: a construção épica em Cidade de Deus, de Paulo Lins**. 2013. 116 f. Dissertação (mestrado em Literatura e Cultura) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa.

RESENDE, Beatriz. **Contemporâneos**: Expressões da literatura brasileira no século XXI. Rio de Janeiro: Casa da Palavra: biblioteca Nacional, 2008.

RIBEIRO, Paulo Jorge (2003). *Cidade de Deus* na zona do contato: alguns impasses da crítica cultural contemporânea. *Revista de crítica literaria latinoamericana*, n. 57, p. 125-139.

ROCHA, Tatiana de Oliveira. **Cidade de Deus: entre o arcaico e o moderno no romance contemporâneo**. 2007. 150 f. Dissertação (Mestrado em Literatura) - Curso de Pós-Graduação do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília, Brasília.

ROSA, João Guimarães. **Grande Sertão**: Veredas. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

ROSA, Marilene. A fala da periferia na obra *Cidade de Deus*. *Revista Crioula*, n. 11, p. 1-21.

SANTOS, Eladir Fátima Nascimento de. **E por falar em FAFERJ**. Federação das Associações de Favelas do Estado do Rio de Janeiro (1963 - 1993) - memória e história oral. Dissertação de mestrado. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro. 2009. p. 231

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

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

SÓFOCLES. **Antígone**. Tradução de J. B. de Mello e Souza. Disponível em: <http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/antigone.pdf>. Acesso em: 22 de maio de 2015.

TERTULIAN, Nicolas. **Georg Lukács**: etapas de seu pensamento estético. Tradução de Renira Lisboa de Moura Lima. São Paulo: Editora UNESP, 2008.

TORRES, Celia Cristina. **Representações do negro em Cidade de Deus: uma análise descritiva de quatro personagens do filme**. Disponível em: <http://www.ufjf.br/darandina/files/2010/01/artigo10.pdf> . Acesso em: 05 de fevereiro de 2015

VERNANT, Jean-Pierre. Esboços da vontade na tragédia grega. In: **Mito e tragédia na Grécia antiga**. Tradução Anna Lia A. de Almeida Prado, Filomena Yoshie Hirata Garcia e Maria da Conceição M. Cavalcanti. São Paulo: Perspectiva, 1999.

VERNANT, Jean-Pierre. **A bela morte e o cadáver ultrajado**. Elisa A. Kossovitch e João. A. Hansen. Discurso, São Paulo, Editora Ciências Humanas, n. 9, 1978, p. 31-62

WEBER, Max. **A ciência como vocação**. Tradução de Artur Morão. Disponível em: http://www.lusosofia.net/textos/weber_a_ciencia_como_vocacao.pdf. Acesso em: 20 de maio de 2015.

