

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

Brinquedo sem brincadeira

Uma pipa corta o céu azul de um bairro da periferia em uma grande cidade brasileira. A despeito da feiúra das casas pobres em desalinho, instaladas em condições precárias em meio a terra e detritos deixados pela falta de infraestrutura e saneamento básico, os olhos de quem observa se voltam para a dança do brinquedo com seu formato gracioso de cores vibrantes que promove um singelo espetáculo para o espectador. Comandados por crianças, os balés das pipas nos céus das periferias não raro ilustram imagens fotográficas ou de vídeo que buscam encontrar algum lirismo na aridez da pobreza desses locais. É como se as crianças tivessem o potencial de, uma vez no comando, produzir beleza, acima de toda a miséria que no presente as atinge.

*Cidade de Deus*¹, de Paulo Lins, um dos romances brasileiros mais importantes publicados na década de 1990, se encerra dizendo que: “Era tempo de pipa em Cidade de Deus”². A imagem da pipa no céu, tantas vezes utilizada, acaba por nos levar diretamente à ideia do lirismo que normalmente a acompanha. Num romance que celebra a violência em torno da qual toda a trama da narrativa se organiza, frase de encerramento soaria como sopros de esperança e de paz sobre aquela comunidade, trazidos pela imagem do jogo infantil da pipa, não fosse a desconstrução dessa imagem ao longo do texto. Assim, a criança como representação do novo absoluto, passível de promover a renovação no entorno de sua existência, emerge na literatura brasileira contemporânea em tensão com elementos que tentam lhe destituir de tais características.

Não é de se admirar, portanto, que entre as imagens da infância veiculadas pela literatura, já surjam aquelas que apostam numa não-infância para as

¹ Utilizarei neste artigo a segunda edição do romance, revista pelo autor em 2002, por acreditar que é esse o material que Paulo Lins optou por apresentar ao público, afinal.

² Lins, *Cidade de Deus*, p. 401.

crianças. O tempo de pipa em Cidade de Deus não representa exatamente a esperança de renovação. A imagem do jogo infantil serve justamente para colocar em xeque essa representação tradicional.

Às crianças de *Cidade de Deus* foi subtraída grande parte dos seus direitos universais, declarados em documento da Organização das Nações Unidas em 1959. Da lista da ONU constam *educação, recreação, amor, compreensão, habitação, alimentação, assistência médica*, proteção contra a *negligência, a crueldade, a exploração e a discriminação racial ou religiosa*, e, principalmente, *condições dignas e livres de desenvolvimento*, estendidos, sem exceção alguma, a todas as crianças. O próprio teor protecionista da Declaração Universal dos Direitos da Criança já nos dá a entender que há entraves (e não são poucos) para a consecução dos princípios ali prescritos. Diz-se no preâmbulo da declaração que “a criança, em decorrência de sua imaturidade física e mental, precisa de proteção e cuidados especiais, inclusive proteção legal apropriada, antes e depois do nascimento”³. A declaração busca preservar o caráter da criança forjado, segundo Philippe Ariès⁴, no século XVIII, quando a criança foi alijada do convívio dos adultos e teve um universo próprio reconhecido. O distanciamento ocorrido entre a criança e o adulto, decorrente dessa nova forma de encará-la dentro da família e da sociedade – nesta, sobretudo no que se refere à instituição da escola – acabou por levar para a esfera pública a necessidade de se promover políticas de proteção à infância, responsáveis pelos grandes avanços na garantia dos direitos da criança no decorrer do século XX.

O que textos como *Cidade de Deus* vão questionar é a premissa da “imaturidade física e mental” dessas crianças. Ao invés de ver a criança como barro a ser esculpido pelo adulto, em que se deposita no escultor a responsabilidade pelo sucesso da escultura, a narrativa de um *Cidade de Deus* nos vai apresentar o desaparecimento dessa infância de feição burguesa que as instituições declaram querer proteger. Na lacuna deixada pela ausência do que deveria ser garantido, são colocados traços de uma maturidade que não transforma as personagens infantis em crianças precoces, mas em adultos em miniatura. Há um retorno, portanto, à infância pré-burguesa descrita

³ “Declaração universal dos direitos da criança”, em www.unicef.org/brazil/decl_dir.htm.

⁴ Ver Ariès, *História social da família e da criança*.

por Ariès, que, ao estudar a iconografia medieval e renascentista, vê nas pinturas em que aparecem crianças um traço que as caracteriza desse modo.

Ao lado de *Cidade de Deus* podemos colocar o romance *Lembrancinha do Adeus: história[s] de um bandido*, de Júlio Ludemir, cuja personagem que dá título ao romance, Lembrancinha, é ele próprio a pipa no céu, pois ao mesmo tempo que coloca o leitor diante de um adulto em miniatura, revela resíduos de uma infância que teima em ser restituída por pequenos gestos do menino e pelo outro protagonista do romance – Seu Roberto, também conhecido como Lambreta – com quem Lembrancinha entabula uma conversa que principia no travessão inicial do primeiro capítulo e só termina com o desfecho do romance.

É importante destacar que os locais de fala dos dois autores são completamente distintos. Júlio Ludemir é jornalista, que, tendo uma vivência profissional no universo das favelas do Rio de Janeiro, escreve romances, como *Sorria, você está na Rocinha!* e *No coração do Comando*, nos quais pretende oferecer aos leitores reportagens romanceadas sobre o crime carioca. *Lembrancinha do Adeus* não foge à regra e é fruto de um projeto de um romance-reportagem que esbarrou na imaginação do entrevistado, um grande bandido da história do crime do Rio de Janeiro dos anos 1980. Assim, de posse de um material extenso em entrevistas que se mostravam em grande medida falaciosas, o autor optou por construir um romance, uma vez que lidava, de fato, com material ficcional. A obra, entretanto, obteve pouca ou nenhuma repercussão junto à crítica literária⁵.

Já Paulo Lins, escreveu o romance que representou um marco na literatura brasileira nos anos 1990, consolidando uma opção pela poética da violência, em regra situada nas periferias, e reafirmando uma unidade romanesca em contraponto à fragmentação narrativa que dominava a produção literária mais prestigiada do período. Diferentemente do jornalista Ludemir, ele nasceu e foi criado em *Cidade de Deus*. A escrita do romance teve início após uma experiência de Lins como assistente de pesquisa da antropóloga Alba

⁵ A título de exemplo, numa consulta pelo título do romance a um site de busca na *Internet* as referências à obra não chegaram a somar 50, na esmagadora maioria, livrarias eletrônicas, ao passo que *Cidade de Deus*, em consulta idêntica, chega a 4.200 registros. Cabe acrescentar o artigo de Susana Moreira de Lima sobre o romance, “Velhice e marginalidade: a narrativa da experiência sucateada em *Lembrancinha do Adeus*, de Julio Ludemir”, publicado em 2006.

Zaluar, que estudou a comunidade na década de 1980. Lins, então, escreveu o romance, que, é claro, ecoa os temas trazidos pela pesquisa, o que já indica que o olhar “de dentro”⁶ se contaminou irremediavelmente da perspectiva acadêmica “de fora” na qual o autor se viu envolvido. É importante destacar que não há qualquer tipo de censura ao olhar “contaminado” de Lins, mas apenas a constatação, muitas vezes negligenciada⁷, de que se coloca em perspectiva a tendência a reputá-lo como a voz legítima por excelência do morador de Cidade de Deus. Vale ressaltar ainda que ele contou com a supervisão de Rubem Fonseca na redação final do romance, além do aval de Luiz Schwarcz, editor de uma das prestigiadas editoras brasileiras, a Companhia das Letras, e com a crítica enaltecida de Roberto Schwarz⁸ à época do lançamento da obra. Todas essas credenciais conspiraram para que o romance já fosse lançado sob uma aura de prestígio que envolveu vários agentes do campo literário, entre escritores, editores e críticos.

De algum modo, portanto, a obra de Lins se impõe como influência para a “literatura da favela”, produzida a partir da experiência dos moradores da periferia, mas também para a “literatura sobre a favela”, à qual a obra de Ludemir se atrela. Longe de pretender estabelecer uma hierarquia entre as duas obras, intento unicamente indicar de que modo a obra de Ludemir vai dialogar com a de Lins, expondo mais uma crise por meio da construção de uma personagem descompassada entre vida infantil e vida adulta, que é a síntese quase harmônica entre os meninos e a sua *nova* infância orquestrada pelo escritor de *Cidade de Deus*.

O agora da infância

É comum que em narrativas sobre a infância o narrador adulto rememore acontecimentos do passado. A infância é, nesse caso, alteridade temporal. Lélia Rodrigues destaca que existe um plano da verticalidade, em que “predomina uma relação temporal com a criança que fomos, o “outro” que nos habita e que compõe a nossa história de vida. (...) Essa interiorização vertical produz uma alteridade inegavelmente fundadora de nossa identidade”⁹.

⁶ Expressão utilizada por Regina Dalcastagnè para indicar uma coincidência entre as perspectivas sociais de autor e personagem. Ver Dalcastagnè, “Uma voz ao sol”.

⁷ Sergio Martins em “Urbanização e violência” escreve sobre a perspectiva de Paulo Lins sem nuances, sua condição anfíbia entre o asfalto e a favela.

⁸ Refiro-me ao artigo “Cidade de Deus”, publicado originalmente no *Jornal do Brasil* e posteriormente incluído em Schwarz, *Seqüências brasileiras*.

⁹ Rodrigues, *A fala do infante*, p. 27.

A alteridade temporal, no plano da verticalidade, não é a única representação da infância que a literatura pode nos trazer. Há o plano da horizontalidade, em que “predomina uma relação espacial com o outro com o qual nos encontramos presentemente: crianças e adultos”¹⁰; a criança e seu narrador, no contexto da obra literária, por exemplo. Menos frequente que a infância da memória, a construção de uma personagem que viva apenas sua infância ao longo de toda a narrativa pode ter um significado diferente no que se refere à função de sua representação. A começar pelo fato de que ela não é mais laboratório para o futuro, mas passa a ser encarada na narrativa como um sujeito do presente. Se não for narrada em primeira pessoa, ela seguirá sendo alteridade, mas apenas do narrador, no plano da horizontalidade – uma distância entre sujeitos. Por mais que haja um distanciamento temporal entre a narração e seus acontecimentos, não é mais na extensão da memória que elas ocorrem, reduzindo assim o lapso de tempo entre a narração e a narrativa.

Cidade de Deus e *Lembrancinha do Adeus* são romances que privilegiam a narração da infância no presente. Suas personagens centrais, Zé Miúdo/Inho e Lembrancinha não são adultos rememorando a infância: o primeiro cresce no decurso da narrativa, ao passo que o segundo nem chega a crescer, pois a narrativa transcorre em apenas alguns dias. Assim, o plano adotado nas narrativas, para tratar da infância, é o da horizontalidade, em que a alteridade se dará entre o narrador e a personagem, o que os torna produtivos para discutir a representação da infância enquanto tempo presente.

Os dois romances recortam acontecimentos na periferia carioca, como as referências nos títulos ao Morro do Adeus e à comunidade de Cidade de Deus já sugerem, e têm crianças como personagens centrais. No romance de Paulo Lins, que se pretende um painel da comunidade surgida na década de 1970, o número de personagens e, por consequência, as modalidades de representação da infância são mais numerosas. Já no romance de Júlio Ludemir, todo construído na forma de diálogos, o foco é mais restrito, limitando-se à narração de histórias que um homem idoso, Seu Roberto, também conhecido como Lambreta, faz a Lembrancinha, ambos fugitivos do crime organizado do morro, enquanto aguardam o momento certo de sair do esconderijo.

¹⁰ *Id., ibid.*

Retroescavadeira no chão de Cidade de Deus

O romance *Cidade de Deus* é dividido em três partes: “A história de Inferninho”, “A história de Pardalzinho” e “A história de Zé Miúdo”. Há um sentido progressivo nessa divisão, que apresenta o princípio da organização criminoso na comunidade de Cidade de Deus, para daí relatar o estabelecimento e o sucesso do empreendimento do tráfico e, por fim, contar a guerra que consolida o que fora implantado. À maneira de um rapsodo, como bem observa Tailze Ferreira¹¹, Lins constrói, a partir de dezenas de micronarrativas, a história do lugar. Na primeira parte, o destaque dado a uma comunidade ainda em vias de organização, é permeado pelas histórias de Inferninho, Pará e Tutuca, bandidos de uma velha guarda de criminosos ingênuos dos quais o narrador guarda certa nostalgia.

Inferninho é filho de um bandido alcoólatra com uma prostituta. Morava com os pais, o irmão gay Ari e, ainda, com a avó, vítima de um incêndio criminoso que a polícia decide não investigar, o que deixa um forte trauma para a personagem. Sua revolta com relação ao poder público nesse período é destacada pelo narrador, que lança para o leitor a possibilidade de interpretação das razões do ingresso de Inferninho no crime. O narrador elabora a partir do ponto de vista de Inferninho um raciocínio que encaminha a explicação de seu fascínio prematuro pelo crime a um ressentimento histórico, em que brancos ricos e pretos pobres estão de lados opostos: “trabalhar que nem escravo, jamais”¹², ele diz. Não há em Inferninho o deslumbramento com o asfalto, como as personagens chamam o centro da cidade, mas um forte desejo de não ser excluído que acentua uma relação de rivalidade, respondendo com o crime à violência que sofre ao não ser reconhecido enquanto sujeito. O narrador trata esse ressentimento com “a idéia de uma ‘cidade partida’¹³, isto é, uma cidade dividida pelo *apartheid* social, que resulta em atos de violência por parte daqueles que sofrem uma violência social do sistema”, como salienta Ferreira¹⁴.

¹¹ Ferreira, *Tessituras da violência em Cidade de Deus*, de Paulo Lins, p. 14.

¹² Lins, *op. cit.*, p. 43.

¹³ É importante ressaltar que, ainda que a presença do outro lado dessa “cidade partida” esteja praticamente apagado do romance, ele existe como um contraponto para a Cidade de Deus, pois, se os traficantes enxergam pouco além de suas bocas de fumo, é inegável que o desfecho de Buscapé, vivendo e estudando no asfalto, aponta para fora da comunidade.

¹⁴ Ferreira, *op. cit.*, p. 35.

É também no ressentimento e num trauma que se baseia a entrada de Pará no crime. Nascido em condições precárias no nordeste, ele conhece a violência de uma estrutura social corrompida ainda na terra natal com a morte de seu pai, a mando de um coronel. Perde a mãe, mendiga, numa enxurrada, cena que o narrador ressalta jamais ter sido esquecida. Faz todos os trabalhos para os quais as crianças são exploradas nas cidades – carreto, engraxate e até se prostitui.

Já Tutuca denuncia Zé Miúdo. Filho de pais evangélicos de uma igreja conservadora, ele quer a liberdade, quer ser como os outros meninos da favela. Rebelado contra a moral da igreja ele faz um pacto com o Diabo para sobreviver no crime. Para ele o crime foi uma opção radical, mas uma opção.

Essas três personagens têm suas infâncias narradas em *flashback* no romance. Elas nasceram ainda na década de 1950 e aproveitam o último suspiro de uma malandragem conhecida em suas representações na literatura, na música popular e na bibliografia acadêmica como inocente em seu caráter contraventor quando comparadas às organizações criminosas atuais. Diferenciam-se entre si por apresentarem origens distintas: o carioca pobre e vitimado por uma história de vida difícil, marcada pelo descaso do poder público naquilo que ele deveria assistir, o migrante nordestino e a encruzilhada a que é levado na metrópole e, por fim, aquele que se revolta contra a ordem familiar e procura na subversão radical a liberdade. São os três, entretanto, personagens de um mesmo momento histórico, e se encontram alinhados no tipo de prática criminosa que adotam. Aproximam-se também, então, porque as idiosincrasias de suas origens (comuns nos termos da marginalização) assumem uma função análoga na narrativa de suas histórias. Para eles, a criança é o pai do homem, as infâncias marcam para sempre suas vidas, determinando os papéis que poderão desempenhar no futuro. O narrador, num recurso que é caro à narrativa de Lins, enumera biografias semelhantes que, pautadas por acontecimentos que podem ser emparelhados, acabam por indicar uma ordem coletiva. Os traumas das personagens são oriundos do descaso do poder público que parece conspirar para que sua situação social desprivilegiada não só se mantenha, mas se agrave ainda mais.

É importante destacar que as personagens em questão significam, na narrativa de *Cidade de Deus*, o passado. Assim, o tipo de contravenção que praticam acaba se confundindo com uma luta pela sobrevivência, em que

os bandidos, de algum modo, fazem, à força, justiça social, num contexto de ordem social comunitária ainda caótica, como fica patente nos assaltos contra o caminhão que comercializa gás na comunidade, em que os botijões acabam sendo distribuídos para os populares numa ação desgovernada, sem um poder de polícia eficiente para puni-la e reprimi-la, e nem uma facção criminosa capaz de organizá-la. Além disso, também a representação de suas infâncias, fundamentais para a compreensão dos adultos que se tornarão, se dará numa clave passadista, especialmente diante das infâncias das personagens da geração seguinte. Desse modo, suas mortes dão lugar não só a uma contravenção mais organizada, mais adequada ao mercado, assistida pelas crianças, especialmente na figura de Inho, mas também a uma infância muito distinta daquela que viveram.

Diferentemente dos meninos Tutuca, Pará e Inferninho, Busca-Pé e Inho têm suas infâncias narradas a partir do presente da narrativa e, por isso, acompanhando a dinâmica do tempo do romance em outra clave que não aquela da opacidade do passado mediado pela memória da personagem. Os dois meninos, da mesma geração, se opõem em diversos aspectos, mas sobretudo nas saídas que cada um deles encontrou para o ambiente da favela, hostil para qualquer criança. Inho acaba se tornando o grande chefe do crime no conjunto habitacional e Busca-Pé é o líder comunitário que consegue sair vivo e de cabeça erguida da periferia para o centro.

Embora Inho seja a personagem central do romance, é com Busca-Pé que a narrativa se inicia. Numa cena que é recuperada mais adiante no romance, Busca-Pé dá novo significado para a infância que ainda vive, após passar por uma experiência epifânica, em que, num casarão mal-assombrado em que brinca com Barbantinho, seu melhor amigo, tem a seguinte visão:

Lá vinha o barão em seu alazão, comandando pessoalmente os negros no transporte de um piano de cauda que ele mesmo mandara buscar em Paris para presentear a aniversariante. Quarenta negros no transporte daquela formosura. (...) Sem querer, chegaram à sala de torturas, onde se preparava a amputação da perna de um negro fujão¹⁵.

A passagem da visita ao casarão mal-assombrado, que marca o crescimento de Busca-Pé, é reveladora no que se refere ao pessimismo da narrativa, bem como ao referencial histórico tomado por Lins. O romance, confirmando sua

¹⁵ Lins, *op. cit.*, pp. 148-9.

intenção de retomar temas e formas literárias tradicionais (vale lembrar mais uma vez que ele recupera com sua linearidade e progressividade a unidade narrativa romanesca) está com os olhos voltados para o naturalismo do final do século XIX, especialmente *O cortiço*¹⁶, como veremos mais adiante. Não é à toa que o menino assiste, numa narrativa de tônica mágica, a cenas da escravidão no Rio de Janeiro do período colonial e imperial.

O paralelo está dado: em *Cidade de Deus* a relação de exploração senhor-escravo é acentuada no relacionamento entre os brancos do asfalto e os negros da favela. Aos negros alforriados no final do XIX, cuja absorção pela cidade e pelo mercado de trabalho foi matéria literária de Aluísio Azevedo, resta nos anos 1970/80 a revolta contra a ordem das coisas traduzida em violência. Essa ordem social dicotomicamente cindida parece ser reforçada pelo romance. Nesse capítulo inicial, há o prenúncio de que existe no modo de pensar das personagens uma interpretação de suas condições sociais análoga à tese da “cidade partida”. Busca-Pé, antes mesmo do preâmbulo da obra, vê de que forma a violência sofrida pelos escravos se reproduz na sua infância: “Era infeliz e não sabia”¹⁷, ele conclui. Mas não podemos ignorar que sua reflexão sobre a revelação que recebeu se dá no meio da guerra entre Zé Bonito e Zé Miúdo, o que fecha a narrativa. Busca-Pé sabe que o maniqueísmo da relação senhor-escravo revelada na visão que ele tem dos negros carregando para além de sua força um piano para a casa-grande deu lugar a uma maior complexidade no traçado da sociedade. Não há união dentro da comunidade e duas lideranças surgem para uma guerra em que dezenas de vidas são perdidas em nome da honra de Zé Miúdo e Zé Bonito, mas mais que isso, em nome do comando do tráfico no local. No momento em que enxerga essa cena, Busca-Pé cresce, em vários sentidos. Ele volta para casa e, com a sensação de desespero irremediável, roga a seus orixás por conforto. A partir daí, a ação do romance tem início. O narrador, declarado testemunha dos fatos narrados, é uma personagem que muito tem a ver com Busca-Pé, que, na narrativa, é o morador da favela que tem acesso à educação e que acaba por ascender socialmente. Não é arriscado dizer que a reflexão de Busca-Pé dará o tom do relato da história de *Cidade de Deus*, isto é, o de alguém que como Paulo Lins, foi criado na comunidade mas se afastou, e, esclarecido, vai contar aos novos pares o que se passa do lado de lá.

¹⁶ Azevedo, *O cortiço*.

¹⁷ Lins, *op. cit.* p. 12.

Portanto, logo após esse “pré-preâmbulo” da obra, seguem-se páginas que situarão o leitor na Cidade de Deus, apresentando brevemente como e onde foi criada, e de que maneira se organiza. Esse texto é entremeado pela descrição de brincadeiras dos meninos Busca-Pé e Barbantinho, nas quais a violência se faz presente num plano estrutural. Há um tom nostálgico neste trecho da narrativa, que ao mesmo tempo se preocupa em apresentar um ponto de vista dotado de perspectiva histórica:

antigamente a vida era outra coisa aqui neste lugar onde o rio, dando areia, cobra-d’água inocente, e indo ao mar, dividia o campo em que os filhos de portugueses e da escravatura pisaram. Couro de pé roçando pele de flor, mangas engordando, bambuzais rebentando vento, uma lagoa, um lago, um laguinho, amendoeiras, pés de jamelão e o bosque de Eucaliptos¹⁸.

A exuberância da natureza quase recobre o cerne da cisão ocorrida entre classes sociais e raciais distintas nos tempos dos filhos dos portugueses e da escravatura. Logo em seguida o narrador já indica no que se transformou essa paisagem: “Aqui agora uma favela, a neofavela de cimento, armada de becos-bocas, sinistros-silêncios, com gritos-desesperos no correr das vielas e na indecisão das encruzilhadas”¹⁹. As crianças, no entanto, aproveitam como podem o espaço, e jogam bola de gude, carniça e empinam pipa, entre outros jogos. A presença de Busca-Pé, que na narrativa acabara de julgar-se infeliz, entre essas crianças que se divertem descompromissadamente, alienadas porque estão protegidas, causa estranhamento. Lins reforça a dimensão da transformação provocada pela tomada de consciência de Busca-Pé, e ao mesmo tempo faz um elogio dessa *infância feliz* que não é apenas desejo, mas plano de política pública, como está expresso na Declaração Universal dos Direitos da Criança.

Busca-Pé está então a favor de uma infância e uma adolescência protegidas da exploração. O narrador nos apresenta, em paralelo às histórias *do crime*, que ele declara terem sido a razão de seu relato, as narrativas de Busca-Pé. Ele é um menino pobre, vitimado pela desigualdade social e pela má distribuição de renda, como Inferninho, Pará, Tutuca e até Zé Miúdo, mas que não sucumbe ao crime. Assim, se é o contraponto de Zé Miúdo, ele acaba

¹⁸ *Id.*, p. 15.

¹⁹ Lins, *op. cit.*, p. 16.

por ser entendido, dentro da economia da narrativa, como uma espécie de exemplo de alguém que foi bem sucedido mesmo contra as adversidades da pobreza e da violência. Contudo, a inconsistência que circunda a personagem de Busca-Pé é o fato de sua infância não ser marcada por grandes tragédias, que inviabilizaram acesso à família, à escola, e até mesmo, à alimentação, como a dos demais personagens e, assim, não poder ser colocada em posição de igualdade com as demais crianças. Sua condição é outra: ele tem acesso à escola, vive com a família e, o ponto mais problemático, possui um caráter que não lhe permite cometer crimes, mesmo quando quer e tenta, numa remissão a uma possível falta de caráter dos que se juntaram ao crime. Nesse sentido, a narrativa mais uma vez se irmana com o Naturalismo do final do século XIX, construindo suas personagens de modo determinista. A favela, como aponta Ivana Bentes sobre a narrativa cinematográfica contemporânea, é onde a miséria é cada vez mais consumida como um elemento de “tipicidade” ou “natureza” diante da qual não há nada a fazer²⁰. Contudo, em *Cidade de Deus*, se há “boa índole”, é possível escapar desse espaço de misérias. Diante de uma construção tão marcada por um determinismo que liga a miséria a uma falta de caráter, é impossível não ver na personagem de Busca-Pé uma herança mal assimilada tanto da literatura naturalista, quanto de um senso comum preconceituoso.

Busca-Pé assume o papel de jovem esclarecido e, já adulto, ocupa uma posição de liderança política dentro da favela, o que foi um trampolim para sua saída do local. Como cresce ao mesmo tempo que Zé Miúdo, muito embora suas histórias quase nunca se cruzem, a narrativa é marcada por uma forte divisão entre dois mundos distintos com poucos pontos de intercessão mesmo dentro da favela: os bandidos e os otários. O assunto do romance é o crime, mas se procura não perder de vista os otários, como Busca-Pé.

Ao contar a infância de Zé Miúdo, então chamado Inho, o narrador atribui um sadismo exacerbado a uma criança que não teve ninguém como referência na sua educação. Perde cedo o pai, e a mãe o entrega para uma madrinha que não tem tempo nem se empenha em educá-lo (leia-se aí educação escolar formal). Ele sai logo da escola e, aos seis anos, já serve de avião, “sem noção do crime”, segundo o narrador, mas a fim de realizar seus desejos de consumo (doces, balas, figurinhas, peões). Seu percurso é aquele

²⁰ Bentes, “Cosmética da fome marca cinema do país”.

do teleguiado descrito por um dos informantes de Zaluar: “Teleguiado é aquele que tá ali, mas não sabe ainda o que está fazendo”²¹. Inho, entretanto, logo “pega gosto” pelo crime e por matar. Seu ressentimento com os “brancos” não consegue deixá-lo trabalhar em paz. Ele, então, ingressa no crime, deixando para trás a cadeira de engraxate que sua mãe lhe comprara, feita, ironicamente, por um marceneiro socialista.

Toda essa primeira infância de Inho é, como nos casos dos bandidos da “velha guarda”, narrada por meio de *flashback*. Sua biografia também se confunde com a deles, entretanto, o adulto em que se transforma nada tem a ver com os “inocentes bandidos” da geração anterior. A entrada de Inho no presente narrativa se dá a partir da carnificina que ele, com menos de dez anos, sozinho e apesar dos “velhos bandidos”, promove no motel próximo à Cidade de Deus. O prazer do menino pelo ato, a satisfação perversa em matar, pode ser vista como a representação de um mal intrínseco, como se o pacto com as forças do mal feito por Tutuca tivesse sido o cimento da formação do seu caráter. Ele desmente o próprio narrador que o rotulara como um teleguiado. No massacre do motel, a ação é toda racionalmente conduzida por Inho. Mais adiante, sua liderança e suas motivações são naturalizadas como se partissem de suas “entranhas”, palavras do narrador, que promove na personagem a naturalização da maldade.

Por outro lado, o narrador procura encontrar na biografia de Inho alguma justificativa para sua tendência criminosa. Lins trabalha com a ideia do ressentimento de classe, desdobrado no desejo de Zé Miúdo, nome que Inho adota após sua passagem para a maturidade, de não ser somente temido e poderoso, mas incluído socialmente, o que jamais consegue, uma vez que carrega muitos estigmas da marginalidade – feiúra, cor da pele, classe social, escolaridade –, que são os tijolos do muro erguido entre incluídos e excluídos e a expressão máxima de uma pobreza que não diz respeito apenas à capacidade de consumo. Há uma ambiguidade na mistura de condições sociais e características físicas para a construção das motivações da personagem que confirmam o tom determinista adotado pela voz narrativa. Esse desejo de ser incluído é contido na maior parte do romance, e fica claro na forma distinta com que seu melhor amigo, Pardalzinho, lida com essas demandas provocadas pela sociedade de consumo, buscando a todo custo a integração

²¹ Zaluar, “Teleguiados e chefes”, p. 194.

da qual Zé Miúdo deliberadamente se distancia, a fim de se dedicar ao projeto de atingir a hegemonia econômica da comunidade. Ele se afasta desse deslumbramento com as mercadorias da moda também porque, racional e com uma estratégia de dominação bem urdida, sabe-se alheio ao mundo do consumo. Porém, é na relação com o amigo que Miúdo apresenta seu lado mais humano, tendo nele um complemento para a sua frieza e crueldade, necessárias a seu empreendimento no mercado das bocas.

Essa complementaridade é rompida com a morte de Pardalzinho, e passa a faltar a Miúdo, então, aquilo que seu amigo lhe proporcionava e de que ele é seu duplo negativo: a relação com os desejos de consumo, seja namoradas ou produtos da moda. Esse desejo de consumo, entretanto, explode no estupro que o até então racional e ético Zé Miúdo pratica dentro de Cidade de Deus e que desencadeia sua derrocada. Ele não suporta a ideia de ser mais feio que Zé Bonito, um dos trabalhadores “otários” da comunidade, e de não possuir uma mulher como a namorada do rival. Ele então a estupra, numa prática, até ali, repudiada por ele próprio dentro da favela.

Ainda que tenha se enriquecido com o crime, Miúdo não consegue aplacar o ressentimento e a inveja que tem contra todos, uma vez que não é só o dinheiro que está em jogo nos fatores que podem levar à ascensão social. A perspectiva que é emprestada à personagem marginal é a da classe média, tal qual a do narrador do conto “Feliz Ano Novo”, de Rubem Fonseca²², que, segundo análise de Dalcastagnè, antes de desprezar a vida das elites, a inveja. Desse modo, quanto mais pobre o indivíduo, mais propenso ele é à criminalidade, alimentada por uma inveja que consistiria no desejo de destruir os bens que não possui. No caso de Zé Bonito, a sua compleição física atlética, os olhos azuis, que lhe dão o benefício da miscigenação, e o fato de possuir uma namorada desejada é o que leva Zé Miúdo a perder o foco do domínio que ele estabelecera e buscar mais uma vez a vingança, ferindo o código que ele mesmo prescrevera. No código, os moradores da favela estariam protegidos da violência dos vizinhos, uma vez que o foco desta seria a cidade. Zé Miúdo, entretanto, sucumbe à inveja de um morador de Cidade de Deus, que, se não é mais rico que ele, possui uma maior inserção no mundo fora da favela: é trabalhador e, não se pode esquecer, é bonito. Num dos momentos em que o cruel Zé Miúdo se humaniza, agindo como ser

²² Dalcastagnè, “O espaço transportado”, p. 95.

humano falível, ele perde tudo que construíra, pois seu crime desencadeará a guerra que o levará à morte.

Quando o narrador descreve o estupro, a partir do foco de Zé Bonito, é relevante observar as metáforas utilizadas para descrever o corpo de Miúdo. “Aquele desgraçado deflorara a sua bela feito retroescavadeira”²³. Mais adiante, o narrador insiste: “O curso superior em educação física havia ido para a casa do caralho, assim como a lua de mel com sua amada, depois de testemunhar o pênis de Miúdo na vagina dela feito retroescavadeira”²⁴.

O corpo de Miúdo, assim, é máquina, que deveria agir com precisão sobre o que é estritamente necessário, mas cede aos impulsos do desejo. O neonaturalismo de Paulo Lins, tributário na tradição romanesca brasileira ao projeto literário de Aluísio Azevedo, aposta na tecnologia como sua metáfora preferencial para o corpo do protagonista. Se no final do século XIX a voga das ciências naturais atingiu a narrativa com as metáforas que aproximavam homem e animal, na tecnocracia do século XXI serão as máquinas que servirão de metáfora para o homem. O corpo-máquina de Miúdo constitui um sujeito que age como instrumento autômato, exacerbadamente racional, de falibilidade reduzida, capaz de dominar economicamente o principal produto comercializado pela favela. A retroescavadeira é máquina que serve para lançar bases de edificações, de alguma forma, símbolo de um processo de urbanização que, ocorrido de forma maciça na segunda metade do século XX no Brasil – coincidindo com o período da narrativa, início dos anos 1980 – foi também o momento da implantação de medidas econômicas liberais no país. A consolidação dessa política se daria na década de 1990, o mesmo período em que o tráfico atingiu seu ápice, em termos de organização e lucro, nas periferias dos maiores centros urbanos brasileiros. É possível, desse modo, afirmar que a história que Paulo Lins escreve sobre o tráfico carioca, reflete, de algum modo, a história do país, principalmente porque, se identificamos sua fatura narrativa com a naturalista, a pretensão de representar a nação é uma das características do naturalismo brasileiro²⁵.

Zé Miúdo então encarna no seu corpo a representação de um liberalismo em que importa principalmente a acumulação de capital e a disputa pelo domínio de parcelas mercado, no caso as inúmeras bocas-de-fumo. Essa

²³ Lins, *op. cit.*, p. 309.

²⁴ *Id.*, p. 347.

²⁵ Sobre essa discussão, ver Candido, “De cortiço a cortiço”.

lógica despreza a ideia de ação social comunitária pregada pelo marceneiro socialista, refutada pelo triunfo de Zé Miúdo e seu patrimônio, legado que ele deixa após sua morte com firmes alicerces implantados por sua retroescavadeira. Na Cidade de Deus que Inho habita, a qual eventualmente se encontra com aquela onde Busca-Pé vive, não há espaço para a solidariedade.

Desse modo, o menino Inho, sobretudo natural mas também circunstancialmente propenso ao crime, acaba sendo a representação ideal da infância para justificar o plano de dominação do mercado empreendida por Zé Miúdo. Afinal, se é naturalmente mau, ele tem razões para odiar todos aqueles que o crime organizado aterroriza: as classes médias e altas urbanas. Sempre colocado como subalterno, mesmo dentro da própria estrutura familiar, Zé Miúdo quer vencer e executa seu plano desde criança, com os requintes da crueldade da vingança, com a frieza de um agente do mercado.

A infância discursiva

Se a infância de Tutuca, Pará e Inferninho é trazida para a narrativa como tempo de desenvolvimento, ainda incipiente, de uma tendência criminoso, em Inho já é tempo de consolidação. O que nos diz a narrativa, então, é que não há mais tempo para a infância. A entrada de Inho no motel, eliminando as vítimas porque suas vidas não lhe importam nos faz ver uma criança diabólica, que está desde o nascimento, e também pela sua posição social, predestinada a entrar no crime. Um menino que se desumaniza muito cedo, sem espaço para a construção de outro tipo de relação com o mundo. Giorgio Agamben²⁶ localiza a infância num hiato existente entre a incapacidade de tornar um signo e sua articulação em discurso. O menino Inho não se situa nesse hiato, tampouco no tempo do reconhecimento do signo: ele já sabe transformá-lo em discurso e, a partir da invasão no motel, emprega o método da crueldade que o levará ao poder em Cidade de Deus. A infância, tal como a burguesia forjou, e que, com algumas alterações legou ao imaginário da contemporaneidade, é sequestrada na narrativa da vida de meninos como Inho e tantos outros que surgem no decorrer da narrativa.

A “infância roubada” de que muito se fala no caso de meninos e meninas vítimas de maus tratos, sobretudo pela posição social que ocupam, da qual temos como imagem mais forte a do Pixote de *A infância dos mortos*, de José

²⁶ Agamben, *Infância e história*.

Louzeiro, e do filme *Pixote*, de Hector Babenco, agora sofre uma operação radical. Não conseguimos sequer enxergar a infância como tempo de brincadeira e inocência na vida dos meninos senão em vestígios deixados na narrativa. No caso de Inho, nem os rastros dessa infância sequestrada ficaram para trás. O garoto cujo corpo e biografia se confundem com o espaço que ocupa na narrativa não pôde ser criança nos termos da tradição moderna, e, assim, podemos dizer que já assumia então uma postura outra, que poderia chamar de *adulta*, mas tomando emprestado o raciocínio de Agamben, chamarei de *discursiva*.

Neste sentido, a presença de Busca-Pé na narrativa recupera a noção tradicional de infância referendada pelas instituições responsáveis por promover políticas para a juventude. A infância inocente de Busca-Pé narrada no início do romance, e as pequenas narrativas que se intercalam às “Histórias” dos bandidos são como pausas na narrativa brutal. A impermeabilidade de Busca-Pé ao crime acaba por ser argumento para a defesa de uma infância distinta daquela das demais personagens de destaque na obra. A biografia de Busca-Pé mostra não só o molde para o desenvolvimento de uma vida honesta, mas também de um caráter honesto.

O que fica evidente é que a narrativa faz uma aposta na noção romântica da infância. Busca Pé, em detrimento da infância de Inho, tem na infância protegida pelos jogos e pela educação formal uma saída para um *status quo* com o qual não se conforma. É pela educação, a solução apontada por Rousseau²⁷ para a formação de uma nova geração de homens com potencial para promover uma melhor organização político-social, que o menino da periferia conseguirá escapar. É na configuração dessa infância, que chamarei de *muda*, em oposição à *discursiva*, que o narrador de *Cidade de Deus* aposta como saída da organização social cruel, calcada no vale-tudo do liberalismo, regulado unicamente pelo mercado, que foi afinal a razão da guerra que levou Zé Miúdo à morte. Note-se que esta não é a saída para o dilema que atinja a coletividade, mas a solução individual de Busca-Pé, uma vez que o romance apresenta uma Cidade de Deus na qual os problemas não desaparecem, mas se acentuam. De algum modo, o já citado tradicionalismo da narrativa vai mais uma vez vir à tona, na medida em que o romance de Lins opõe-se frontalmente ao método de exploração econômica empreendido

²⁷ Rousseau, *Emílio ou Da educação*.

por Zé Miúdo, que é o mesmo que vigora fora dos limites da favela, à qual o tráfico, definitivamente, não está mais restrito, fazendo parte de uma rede comercial muito mais ampla.

Resíduos da infância

Quando falamos em educação formal, vem-nos de pronto à mente a noção de transmissão de conhecimentos. Ensino, afinal, consiste na condução do educando por uma rede de informações, baseadas em experiências que o precederam. Neste sentido, *Lembrancinha do Adeus* é um romance sobre um homem que, já velho e às vésperas de sua morte, precisa desesperadamente ensinar suas lições a um jovem que poderá passar adiante suas experiências. Nesse sentido, ele leva a cabo a necessidade irrefreável que o homem tem de contar histórias, em torno do que quase todo diálogo se estabelece. No entanto, o menino Souvenir ao ouvir as narrativas da vida de Seu Roberto já não demonstra a reverência pela outrora valiosa experiência do “mais velho”.

Segundo Walter Benjamin, “o conselho tecido na substância viva da existência tem um nome: sabedoria. A arte de narrar está definindo porque a sabedoria – o lado épico da verdade – está em extinção”²⁸. A função do narrador, então, sofreu um forte abalo. Não por acaso, o romance apaga a figura do narrador, apresentando as histórias de Lambreta nos diálogos, em cujo decorrer fica evidente que o menino, atento a cada palavra do mais velho, estabelece com ele uma relação frívola. Ele ouve as histórias como se visse um filme de ação ou jogasse um *game* numa máquina no botequim da esquina. A experiência de Lambreta, ouvida por Souvenir como um espetáculo, funciona no sentido contrário àquele que Benjamin identifica como a finalidade da narração: a transmissão da experiência. Como que entorpecido, o menino não quer mais tragar a experiência do homem, senão utilizá-la como forma de entretenimento a fim de afastá-lo de qualquer experiência. Assim, o que está em jogo já não é nem mais a rebeldia que distancia as gerações, mas uma sensação de inutilidade da acumulação de experiência, apresentada como um problema, embora o desfecho, de algum modo a desminta, com o assassinato de Seu Roberto ocorrendo somente após ele ter cumprido a missão de transmitir sua experiência para, como o personagem mais velho afirma, “o coração” do jovem.

²⁸ Benjamin, “O narrador”, pp. 200-1.

Então, a experiência é inútil porque ela não é mais possível para o menino. O período da infância em que ela pode ser feita (para utilizar a terminologia de Agamben) já não existe mais. O sujeito do conhecimento, encarnado por Seu Roberto, e o da experiência, sua vida de bandido com o codinome Lambreta, são passado. *Lembrancinha do Adeus* nos alerta, na sua simplicidade narrativa, que algo mudou no que se refere a *ter* e *fazer* experiência. Algo também mudou na representação da infância. O “mais novo” ouve as histórias da vida de Lambreta – sua exemplar biografia de “bandido ético” –, e muitas vezes faz troça de suas lições, que já não valem mais. A biografia de Lambreta, entretanto, não é autêntica. Por não se saber em que medida ele teve participação nos fatos notórios que relata, ele não fez sua experiência, mas julga tê-la, uma vez que a repassa muito embora ela não exista. Além disso, a mediação pela narrativa é incapaz de retransmitir a experiência, pois esta última é, segundo a definição de Agamben²⁹, linguisticamente inarticulada, isto é, infante. Lembrancinha, por sua vez, ao reivindicar para si uma maturidade em tese incompatível com sua pouca idade e menos ainda com seu físico, destitui-se de seu caráter de infante. Ele quer para si a voz da narrativa, já nas primeiras linhas do romance reivindicando a possibilidade de também ter acumulado experiência suficiente para não ser mais criança, isto é, para poder articulá-la num discurso. Sua infância não é mais muda, como definira Agamben, é *discursiva*, como a de Inho, isto é, não é mais infância no sentido estrito do termo.

Um problema que tem de ser levado em consideração aí é a natureza das “lições” narrativas que Seu Roberto passa a Lembrancinha. Se, em *Cidade de Deus*, a educação de Busca Pé vai levá-lo a ser um cidadão, aqui a criança está sendo ensinada a cometer crimes, cometer atos de violência, em última instância atentar direta e indiretamente, contra a vida. Lembrancinha comete seu primeiro assassinato durante a conversa com Seu Roberto. Significativamente, mata o homem que lhe deu educação, a quem ele chama de pai, o pastor Uóston, ex-bandido conhecido como Presença. As lições sobre a ética criminosa levam o menino a assassiná-lo, após tê-lo condenado por traição. A culpa, no entanto, o acompanha pelo restante da narrativa, marcando uma crise que resulta no crescimento de Lembrancinha.

²⁹ Agamben, *Infância e história*, p. 58.

O menino cresce por meio das histórias que ouve deitado no colo do “vovô” narrador, sujeito de experiência e de conhecimento capaz de manter a criança calada, no mutismo que caracteriza a infância. No entanto, o romance, a partir dos resíduos de uma infância que já não cabe mais naquele ambiente empobrecido (de experiências e, assim, de infância) da favela, chama a atenção, por contraste, para o seu caráter pouco infantil. O leitor do romance tem outra noção de infância. É com a infância romântica, discutida no capítulo anterior, em mente que o leitor se sente desconfortável com a imagem que ilustra a capa do livro: um menino com no máximo cinco anos de idade, empunhando, não sem dificuldade, uma pistola. Esse menino é o *souvenir*, a *lembrancinha* que estampamos na capa dos nossos jornais para, assim, vendê-la para o mundo como um dos cartões-postais dos nossos maiores centros urbanos.

À medida que o livro transcorre, no entanto, o choque desaparece e nos vemos diante de um mais um “trombadinha”, mas que chama a atenção do leitor para sua idade por meio dos resíduos da infância que ele não pôde viver, restituindo assim a experiência do desconforto entre a imagem de uma criança que comove pelas condições miseráveis em que se encontra e, ao mesmo tempo, amedronta. O conceito de menor infrator diz respeito basicamente às classes mais baixas. Assim, o bandido que é Lembrancinha está adequado em seu papel até nos lembrar que é uma criança, como qualquer outra. A noção que o leitor médio guarda das *suas* crianças, de repente, começa a fazer parte da construção da personagem que até então era alteridade absoluta. Ela retorna em detalhes residuais que transformam *Lembrancinha do Adeus* numa experiência incômoda de leitura.

O desconforto causado pelo surgimento, quase sempre canhestro, desses resíduos na narrativa está ali a nos lembrar que, apesar da naturalidade com que corre o diálogo entre Seu Roberto e Lembrancinha, há algo muito descompassado na concepção da cena. Não por falha do autor, que procura se filiar ao naturalismo contemporâneo da narrativa urbana, utilizando-se de um mimetismo que tenta fazer desaparecer a mediação até mesmo na forma do livro, todo escrito em discurso direto, sem a voz explícita de um narrador. O descompasso está nessa crise da infância que ele apresenta, em que a experiência e seu acúmulo repassados pela narrativa são problematizados, mas não descartados. A experiência é, antes de tudo, questionada

pela natureza da matéria narrada: lições sobre como sobreviver na liderança do crime organizado. A narrativa de Seu Roberto, se clássica, incutiria no menino, por meio de suas lições, valores. Ela, no entanto, lhe ensina a contravenção (que ele, *infante discursivo*, já conhece), preparando Lembrancinha para ser Zé Miúdo.

Isto significa que Zé Miúdo e Lembrancinha não estão em perfeita simetria. Se Zé Miúdo é o paroxismo do apagamento da infância, transformada numa instância *discursiva*, Lembrancinha vai ser um híbrido desta infância representada pelo protagonista de *Cidade de Deus* e da infância tradicional, isto é, daquela que se caracteriza pela incapacidade de articular o discurso. O menino recebe os ensinamentos do “mais velho”, mas faz questão de frisar que o que ele conta não é novidade, ou seja, que suas experiências já se equivalem em alguns pontos. Ele reproduz o discurso da brutalidade, em que se banaliza o ato de matar e de morrer, mas à medida que Seu Roberto conquista sua intimidade, ele nos deixa entrar em contato com seus hábitos infantis.

A ideia do ciclo da vida, que principia com a criança e se encerra no velho, não é novidade, como nos lembra Jean-Paul Sartre ao afirmar que “todas as crianças são espelhos da morte”³⁰. O que essa narrativa brasileira contemporânea nos apresenta, entretanto, são as nuances contidas nesse ciclo. O encontro entre Seu Roberto e Lembrancinha nos deixa ver o que restou da infância. Em *Lembrancinha do Adeus* esses resíduos são apresentados de forma a marcar com clareza o contraste com a infância pouco inocente que normalmente é associada aos menores infratores, a quem a rede de proteção da infância chega, com frequência, para punir.

Lembrancinha está empenhado em cobrar a morte de Uê, seu maior ídolo, que foi bandido real, morto na guerra do tráfico carioca. No seu projeto de vingança, ele acaba por disparar indevidamente tiros no território da facção rival e acredita ter desencadeado uma batalha que, na verdade, foi provocada por um golpe planejado por Seu Roberto. Investido de uma tarefa impensável para uma criança – cobrar na Lei de Talião a morte de um amigo no perigoso e organizado mundo do tráfico de drogas carioca –, Lembrancinha demonstra ser uma criança por meio das bruscas entradas na narrativa da chupeta, do gosto pelo achocolatado, do colo que pede ao

³⁰ Sartre, *Les mots*, p. 21.

seu Roberto. Esses resíduos de uma infância mais identificada com o que ainda sobrevive da família burguesa vêm ironicamente desestabilizar a representação tradicional da infância em dois sentidos: o leitor já não espera que as crianças dessa *literatura da favela* ainda guardem semelhanças com as *suas* crianças, além de reforçar o caráter discursivo da infância, por meio da dinâmica em que a exceção, isto é, as crianças marginais sem infância, confirmam a regra, em que as crianças estão protegidas pelas famílias, pelo Estado, mas, principalmente, pelas condições socioeconômicas.

Se em *Cidade de Deus*, a personagem de Inho não deixa transparecer nos seus gestos e hábitos autômatos resquícios da noção burguesa da infância, o mesmo não ocorre com as dezenas de crianças que figuram na mesma narrativa com maior ou menor importância, mas que compõem muitos quadros do painel montado por Lins para ser seu romance. Elementos que merecem destaque nesse sentido são os jogos de rua, os “sujeitos homens de pouca idade” e as vítimas casuais.

Logo no princípio do livro, o narrador interrompe o foco na trama central para apresentar pequenos *flashes* do cotidiano na favela. Significativo é que o primeiro desses fragmentos seja o que narra o esquartejamento de um bebê, executado por um pai tomado por ciúmes da esposa que ele suspeita tê-lo traído. A imagem, a despeito do seu caráter sensacionalista, é muito rica para a compreensão da função que a infância assumirá no romance. A narrativa aponta para a aniquilação do corpo infantil, retalhado pelo pai supostamente traído. A infância é cabalmente eliminada ainda na sua fase de *in-fância* de fato, isto é, de impossibilidade de falar. Se pensarmos na criança como garantia da continuidade e renovação de uma determinada comunidade, o narrador logo nos dá a ver que para aquela comunidade não há a tal continuidade associada à renovação.

Esse corpo infantil vitimizado retornará em pelo menos outras quatro passagens, nas quais crianças são, na maioria das vezes, alvejadas por balas perdidas, estilhaços da violência dos adultos. Se a morte de Renata, bebê atingido por uma bala perdida num tiroteio provoca uma trégua na guerra, refletindo uma ética que ainda preserva a infância, seja pela influente noção burguesa de infância (em que as crianças são seres frágeis que necessitam de proteção), ou pela necessidade de garantir sua continuidade com as próximas gerações, surge, dessa mesma guerra, a frase que apresenta a visão que o texto

vai forjando da infância na favela: “Bandido não pode ser bonzinho não (...) Não pode ficar pensando em criança não”³¹. Um dos jovens que se juntam a Zé Bonito defende que não há por que proteger as crianças. Não mais no sentido que Rousseau advogava, isto é, de que a criança deve aprender com a experiência tutorada, mas naquele de que não se pode perder tempo: ela tem serventia apenas quando toma parte do crime.

Tampouco se pode perder de vista que a morte de uma criança inocente é fato que consterna qualquer leitor de classe média, levando em consideração que quem lê a obra de Paulo Lins. O público alvo da editora Companhia das Letras está disposto e ávido por se compadecer desse “mundo real”, em que crianças não vivem muito além dos 10 anos, seja porque já foram seduzidas e eliminadas pelo crime, seja porque foram “vítimas inocentes” do mesmo. Porém, a “fotografia aflitiva”, como lembra Susan Sontag, “pode não levar a compreender, mas apenas embotar e mistificar ainda mais o ocorrido”³². Cabe ressaltar que *Cidade de Deus* se pretende um retrato porque tem caráter de testemunho, apoiado no fato de o autor ter vindo da favela, no entanto, o referencial de infância que Lins tem em mente é o de classe média, de seus leitores, e é antagonizando-o, apresentando representações desviantes da norma, que a narrativa de *Cidade de Deus* é construída. Está subjacente à morte de cada uma dessas crianças, inocentes ou não, um apelo por atenção, para que se faça ampliar a rede de proteção da infância de modo que chegue até aquelas que estão perdendo as vidas em comunidades como Cidade de Deus.

Do mesmo modo que o crime vitima, ele também seduz. Lembrancinha é um caso paradigmático dessa sedução. Zaluar afirma que a atração pelo crime passa pela ideia de ganhar dinheiro fácil e de adquirir bens socialmente valorizados³³. Marcelinho Baião, Filé com Fritas e Chinelo Virado são, em *Cidade de Deus*, os três exemplos de meninos conquistados pelo crime que ganham mais espaço na narrativa. Para os três o crime se apresenta como opção mais acessível de profissionalização. E sua profissionalização acontece muito cedo, porque o tráfico precisa de mão-de-obra, mas também porque à falta de uma estrutura familiar estável, são os bandidos que lhe dão esse estofo, confundindo-se entre pais e patrões.

³¹ Lins, *op. cit.*, p. 338.

³² Sontag, *Diante da dor dos outros*, p. 32.

³³ Zaluar, “Teleguiados e chefes”, pp. 196-7.

Marcelinho Baião é o menino que é submetido a um rito de passagem cruel. Ele tem de matar um homem que cometeu um delito contra a comunidade para provar-se bandido, quando a arma ainda nem cabe em sua mão. O menino sente grande dificuldade de executar a tarefa, mas a realiza porque sabe que dela depende sua sobrevivência, e seu futuro como bandido, que é sua aspiração.

Já Filé com Fritas dá a noção do sequestro da infância no romance: “Meu irmão, eu fumo, eu cheiro, desde nenenzim que peço esmola, já limpei vidro de carro, já trabalhei de engraxate, já matei, já roubei (...) Não sou criança não. Sou sujeito homem!”³⁴. A intensa experiência criminosa, mas também de exclusão, lhe deu maturidade no crime. Falta-lhe o hiato. Ele passa direto, ou com pouca mediação, da postura infante àquela que já chamei de discursiva, tornando-se, como diz o narrador, um “sujeito homem de pouca idade”.

Chinelo Virado é quem opera o sofisticado sistema de vigilância (contra a polícia, vale ressaltar) por meio de pipas. O jogo infantil está a serviço do crime, numa promiscuidade de funções que, de alguma forma, complementa essa anulação da infância do caso de Filé com Fritas. Na narrativa, o empinar da pipa é muito mais um elemento na complexa máquina do tráfico do que uma atividade lúdica para uma criança. Quando a Caixa-Baixa, um grupo indistinto de crianças que cresce à margem de Zé Miúdo, consegue derrotá-lo e assumir o controle do crime, estabelecendo um novo “tempo de paz” na comunidade, o romance se encaminha para o já conhecido desfecho em que se diz que é tempo de pipa em Cidade de Deus. É como se nada houvesse mudado, e o jogo seguisse imiscuído ao crime, ambos sintetizados na última imagem que o narrador nos apresenta da comunidade.

A narrativa está permeada de imagens em que há uma continuidade entre o jogo e o crime (desde o crime de colaboração até o mais cruel assassinato). Assim, nas palavras do narrador, em determinado momento o tiroteio parece um pique-pega mais elaborado. Em outro, a perseguição armada à galinha é uma grande brincadeira. Além disso, os campos cavados para brincar de bola de gude servem de cenário para a ação dos bandidos na guerra. Nesse sentido, a esfera do jogo está a tal ponto mesclada à do crime, que dela não se diferencia mais, uma vez que o crime organizado é, até pelo caráter metonímico que adquire com relação ao mercado, operado por adultos. Outros

³⁴ Lins, *op.cit.*, p. 318.

elementos caros ao universo das crianças também podem ser relacionados ao crime, num contínuo que não permite distingui-los, como no caso do menino que atira na personagem Manguinha: a arma do crime sai de dentro da mochila de um menino uniformizado. Numa outra cena, Marcelinho Baião se vale da agilidade de seu corpo de criança para driblar as pernas de quem o atrapalhava a atingir seu alvo.

Se em *Lembrancinha do Adeus* a infância, na sua compleição burguesa, ressurge, até mesmo de forma canhestra, nos gestos do menino que mata, mas chupa dedo no colo de seu protetor, em *Cidade de Deus* ela adere a esse mundo dos adultos, entendido aqui como o mundo do crime. Não há estranhamento, mas continuidade entre o mundo infantil e esse dos adultos, seja no corpo das crianças, seja nas brincadeiras ou até mesmo na imunidade que lhes garante o insuspeito uniforme escolar. A escola, a brincadeira e o físico franzino, três elementos que caracterizam de forma definitiva o universo infantil, em *Cidade de Deus*, conspiram a favor dessa eliminação da infância, prenunciada pelo esquartejamento do bebê e pelas balas perdidas que insistem em alvejar crianças.

Genealogias do vivo

Há nos dois textos a já citada aproximação à infância por uma perspectiva avessa ao memorialismo. Essa aversão à memória da infância, nostálgica ou dolorida, que marca o caráter do adulto encaminha os romances para uma reconfiguração da infância a partir do ambiente em que elas se forjam e, é claro, das classes populares que se responsabilizam por sua formação. A infância na sua configuração burguesa, que estabelece a paparicação e a proteção alijadora como a principal forma de relacionamento entre adultos e crianças, se esmaece nessas representações. Assim, a infância é tomada das crianças da periferia, refletindo uma temática cara às pesquisas das ciências sociais: a criança sem infância. Desse modo, os meninos das narrativas de Lins e Ludemir têm sua infância sequestrada. Ela, porém, insiste em sair do cativeiro e evidenciar a tensão entre essas miniaturas de adultos e os vestígios da infância que retornam sempre, ora gerando estranhamento, como em *Lembrancinha do Adeus*, ora cinicamente gerando uma integração entre os dois polos, como em *Cidade de Deus*, mas mantendo o leitor ao mesmo tempo consternado e cada vez mais consciente da sua distância da matéria narrada.

Baudrillard chama a atenção para o fato de que “o ritmo atual, do imediatismo, da aceleração, do tempo real, vai exatamente de encontro à concepção, à gestação, ao tempo de procriação e de criação, da longa duração em geral à qual corresponde a infância humana. Condena-se, portanto, logicamente, a criança a desaparecer”³⁵. Mas alerta: “Calma: crianças sempre haverá, mas como objeto de curiosidade ou de perversão sexual, ou de compaixão, ou de manipulação de experimentação pedagógica, ou simplesmente, como vestígio de uma genealogia do vivo”³⁶.

Essa infância que desaparece em meio à violência e ao chamado da criminalidade a que esses meninos respondem de pronto é a ausência que podemos chamar de eloquente, afinal, o período da infância, entendido como aquele em que ela ainda não pode articular a fala, é substituído por uma maturação prematura dessa capacidade discursiva. Vale lembrar que o período da infância associado à incapacidade de falar é com frequência situado nos meses iniciais da vida da criança³⁷, em que ela não pode articular a fala, mas que é estendido aqui por todo o período em que ela não consegue ser ouvida, isto é, até atingir um grau de maturidade intelectual que não virá antes da adolescência. A *nova* criança apresentada por esses romances, então, não representará a possibilidade de transformação da ordem social, e tampouco viverá a infância como o período que antecede a articulação da experiência em discurso.

A respeito da nova literatura sobre a periferia, na qual os dois romances aqui em questão se incluem, Ferreira destaca que “não haveria mais nessas novas obras a utopia de acreditar que o marginal seria um possível transformador da ordem social; ao contrário, não haveria atitude revolucionária por parte destes, pois, na maioria das vezes, o que eles almejam é fazer parte do sistema e não mudá-lo”³⁸.

O novo então não é mais evocado pela criança, que adquire um caráter conservador, incapaz da transformação. Nestes textos o que chama a atenção

³⁵ Baudrillard, “O continente negro da infância”, p. 36.

³⁶ *Id.*, p. 53.

³⁷ Rousseau, no Livro II de *Emílio ou Da educação*, chama atenção para o fato de a infância terminar quando as crianças começam a falar, estabelecendo a distinção entre *infans* e *puer*, sendo a primeira, como já vimos, “aquele que não pode falar”. Todorov, por sua vez, estabelece o limite etário para a infância em 18 meses. Ver Rodrigues *A fala do infante*, Cap. 1.

³⁸ Ferreira, *op. cit.*, p. 36.

é essa infância residual manifesta marcadamente no corpo infantil. O que resta da noção romântico-burguesa de infância são resíduos perdidos em meio a um *habitus* adulto que foi deixado no espaço de onde a infantilidade foi sequestrada. Em *Cidade de Deus*, a continuidade entre os elementos do universo infantil e do adulto, sendo que o primeiro serve ao segundo, é uma experiência radical no sentido da eliminação da infância. Não há conflito, mas uma desconcertante harmonia entre um corpo franzino e a agilidade de um assassino, por exemplo, num exercício de apagamento que atinge seu grau máximo na figura de Inho, o menino que já não traz mais em seu corpo vestígio algum da infância, símbolo de que o novo foi cooptado por uma forma de modernização perniciosa à própria infância.

O corpo de Lembrancinha, por sua vez, traz em si a marca da cisão entre a infância romântico-burguesa e aquela que restou às crianças da favela. A chupeta na boca de um garoto que acaba de matar seu padrasto é um índice do modo como em *Lembrancinha do Adeus* não há harmonia entre os dois polos. O corpo da criança é palco de uma crise que não se resolve no romance. Nesse sentido, ao não apresentar uma conformação com o *status quo*, concertando elementos da infância com aqueles do mundo adulto da criminalidade, Ludemir acaba por resistir à eliminação da infância.

É como vestígio de uma genealogia do vivo que as crianças vitimadas pela guerra na Cidade de Deus têm suas vísceras expostas na narrativa. Na condição de objeto de manipulação e experimentação pedagógica, Lembrancinha ouve Seu Roberto como se tomasse lições de como não ser criança. E, afinal, é na compaixão, mas também na repulsa amedrontada do leitor, que todas essas personagens se encontram, pois Seu Roberto conseguiu penetrar no coração de Lembrancinha, e ainda é tempo de pipa em Cidade de Deus.

Referências bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história*. Trad. de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2005.
- ARIÈS, Philippe. *História social da família e da criança*. Trad. de Dora Flaksman. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.
- BAUDRILLARD, Jean. *Tela total*. Trad. de Juremir Machado da Silva. Porto Alegre: Sulina, 2002.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política: ensaios*

- sobre literatura e historia da cultura. Trad. de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- BENTES, Ivana. “Cosmética da fome marca cinema no país”. Disponível em: <<http://www.jbonline.com.br>>. Acesso em: 26 mar. 2006.
- DALCASTAGNÈ, Regina. *Entre fronteiras e cercado de armadilhas*. Brasília: EdUnB, 2005.
- FERREIRA, Tailze. *Tessituras da violência em Cidade de Deus, de Paulo Lins*. Dissertação (Mestrado em Letras). Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2003.
- FONSECA, Rubem. “Feliz anonovo”, em _____. *Contos reunidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- LIMA, Susana M. “Velhice e marginalidade: a narrativa da experiência sucateada em *Lembrancinha do Adeus*, de Julio Ludemir”. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, v. 1. Brasília, 2006, pp. 33-46.
- LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- LUDEMIR, Júlio. *Lembrancinha do Adeus: histórias de um bandido*. São Paulo: Planeta, 2004.
- RODRIGUES, Lelia. *A fala do infante: um estudo antropológico com a criança periférica*. Tese (Doutorado em Antropologia). Departamento de Antropologia, Universidade de Brasília, Brasília, 1999.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Emílio ou Da educação*. Trad. de Sérgio Milliet. São Paulo: Difel, 1979.
- SARTRE, Jean Paul. *Les mots*. Paris: Gallimard, s. d.
- SCHWARZ, Roberto. *Seqüências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. Trad. de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- UNICEF. “Declaração universal dos direitos da criança”. Disponível em: www.unicef.org/brazil/decl_dir.htm. Acesso em: 20 mar. 2006.
- ZALUAR, Alba. “Teleguiados e chefes”, em RIZZINI, Irene (org.) *A criança no brasil hoje: desafio para o terceiro milênio*. Rio de Janeiro: Editora Universitária Santa Ursula/CESPI/USU, 1993.

Recebido em dezembro de 2008.

Aprovado para publicação em março de 2009.

resumo/abstract

É tempo de pipa: a representação da infância em *Cidade de Deus*, de Paulo Lins, e *Lembrancinha do Adeus*, de Julio Ludemir

Anderson Luís Nunes da Mata

Tradicionalmente vista como uma etapa de inocência e aprendizado, a infância tem assumido características diversas nas chamadas narrativas “de favela”. Assim, as crianças pobres, moradoras das periferias das grandes cidades, são apresentadas na ficção como uma contraface dessa noção tradicional de infância. *Lembrancinha do Adeus*, de Júlio Ludemir, e *Cidade de Deus*, de Paulo Lins, constroem narrativas em torno de personagens que mantêm apenas vestígios da infância, o que, ao mesmo tempo em que sinaliza especificamente para uma transformação da sociabilidade das crianças, simboliza profundas mudanças sociais.

Palavras-chave: infância, representação, Paulo Lins, Julio Ludemir

Time for kites: representation of childhood in *Cidade de Deus*, by Paulo Lins, and *Lembrancinha do Adeus*, by Julio Ludemir

Traditionally understood as an age of innocence and learning, childhood has been shown in different colors in the so called “slum” narratives. Thus, poor children, who live in the urban peripheral areas, are represented in fiction as a counterface for such traditional notion of childhood. *Lembrancinha do Adeus*, by Julio Ludemir, and *Cidade de Deus*, by Paulo Lins, are both novels built upon characters who maintain only remains of childhood, which indicates both a new sociability for such children and deeper social changes.

Keywords: childhood, representation, Paulo Lins, Julio Ludemir