



Universidade de Brasília
Instituto de Letras
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Programa de Pós-Graduação em Literatura

**Do malandro ao bandido:
representações de personagens periféricos em Marcos Rey e
Paulo Lins**

Aline Teixeira da Silva Lima

Orientador: Prof. Dr. Anderson Luís Nunes da Mata

Brasília, dezembro de 2017

Aline Teixeira da Silva Lima

**Do malandro ao bandido:
representações de personagens periféricos em Marcos Rey e
Paulo Lins**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Anderson Luís Nunes da Mata

Brasília, dezembro de 2017

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Anderson Luís Nunes da Mata
Universidade de Brasília - Presidente

Profa. Dra. Lucía Tennina
Universidade de Buenos Aires – Membro Externo

Profa. Dra. Regina Dalcastagnè
Universidade de Brasília – Membro Interno

Prof. Dr. Paulo C. Thomaz
Universidade de Brasília – Suplente

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Alvarina Teixeira de R. Silva e João Ribeiro da Silva, pelo apoio incondicional;

Aos irmãos, João Marcos Teixeira Silva e Rosana Luísa da Silva;

Aos meus filhos, Ana Carolina Teixeira Lima e João Guilherme Teixeira Bezerra, os quais, mesmo ainda tão pequeninos, me encorajam e me estimulam a continuar no caminho acadêmico;

Ao orientador, Anderson Luís Nunes da Mata, sempre presente, que, além de compartilhar leituras e contribuir na construção do conhecimento necessário para fatura deste trabalho, me ajudou e norteou com muita seriedade, generosidade e gentileza. Obrigada pela confiança, incentivo e carinho;

Aos professores do TEL, pelas colaborações diretas e indiretas, em especial à Regina Dalcastagnè, não apenas pelas aulas estimulantes, mas por ser uma mulher justa e honesta, que enxerga o mundo e as pessoas sem preconceitos, um ser humano que me serve de exemplo a ser seguido;

À professora Sara Almarza, pelas primeiras orientações, quando este trabalho era ainda apenas um projeto;

Ao Grupo de Estudos em Literatura Brasileira Contemporânea, por me receber e acolher tão bem, pelo incentivo ao trabalho coletivo e pela troca de experiências;

Aos amigos Amanda Holgado, Andressa Estrela, Berttoni Licarião, Brunna Bozzi, Joana Silva, Maíra Fonseca, Pedro Ivo Macedo, Raysa Soares pelas ideias, alegrias e angústias compartilhadas;

Aos funcionários do TEL, especialmente ao Joalysson, pela presteza de sempre, e à Dona Glória, pelo sorriso com que presenteia os alunos da Pós diariamente.

SUMÁRIO

| | |
|--|----|
| RESUMO | 6 |
| ABSTRACT | 7 |
| INTRODUÇÃO | 9 |
| Cenas do Crime: a representação da marginalidade e da violência na literatura brasileira | 17 |
| 1. Representação social e literatura..... | 17 |
| 2. Marginalidade, violência e literatura | 20 |
| 3. Violência e marginalidade na ordem objetiva | 23 |
| 4. Panorama da violência e da marginalidade na literatura | 26 |
| 5. A marginalidade e a violência em <i>Memórias de um Gigolô</i> e <i>Cidade de Deus</i> | 32 |
| Aspectos de uma nova malandragem | 37 |
| 1. O que é o malandro..... | 39 |
| 2. Semelhanças e distinções entre o pícaro e o malandro..... | 42 |
| 3. O malandro Mariano | 44 |
| 4. O pícaro Mariano | 50 |
| 5. Mariano, um personagem híbrido ou a nova malandragem | 53 |
| Dialética malandro-bandido | 57 |
| 1. <i>Cidade de Deus</i> : uma narrativa da violência | 57 |
| 2. O que é o bandido | 59 |
| 3. A representação do bandido em <i>Cidade de Deus</i> | 62 |
| 4. O malandro e o bandido..... | 68 |
| 4.1. O carisma..... | 70 |
| 4.2. Malandragem inata..... | 72 |
| 4.3. A ordem e a desordem..... | 75 |
| 4.4. Negação ao trabalho | 80 |
| 5. O malandro e o bandido: uma dialética..... | 85 |
| CONCLUSÃO | 91 |
| REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS | 95 |

RESUMO

O presente estudo procura evidenciar, a partir da análise dos romances *Memórias de um gigolô*, de Marcos Rey, e *Cidade de Deus*, de Paulo Lins, as transformações ocorridas, durante o século XX, com as representações de dois tipos de personagens periféricos: o malandro e o bandido. Assim, partindo de um panorama da representação da violência e da marginalidade na literatura brasileira contemporânea, discuto algumas particularidades dessas figuras, as quais permitirão o traçado de um percurso em que a malandragem, descrita segundo as formulações críticas de Antonio Candido, vai sendo desconstruída. E essa nova forma, a “nova malandragem”, já evidenciada em Rey, vai passar a se articular, de alguma maneira, com a bandidagem. Na sequência, estudo propriamente como esse fenômeno se deu, buscando compreender por quais razões e de que maneira o malandro e o bandido, figuras anteriormente distintas, passam a se conectar ao ponto de parecerem equivalentes na narrativa de Lins, revelando uma “dialética malandro-bandido”.

Palavras-chave: malandro; bandido; Marcos Rey; Paulo Lins; literatura brasileira contemporânea.

ABSTRACT

Having as starting point the analysis of two novels – *Memórias de um gigolo* by Marcos Rey, and *Cidade de Deus* by Paulo Lins – the present study aims to evidence the transformations that occurred during the 20th century to the representations of two types of social outcasts: the Brazilian trickster and the bandit. After outlining a panorama on how violence and marginality are represented in contemporary Brazilian literature, I discuss some of the traits attributed to these characters and highlight the deconstruction of a mindset of “trickery” which is based on the critical formulations of Antonio Candido. In its new form, the “new trickery”, already evidenced in Rey, will be associated in some way with banditry. In the sequence, I study this phenomenon, trying to understand for what reasons and how the Brazilian trickster and the bandit, previously distinct figures, have blended to the point of seeming equivalent in the narrative of Lins, thus revealing a “trickster-bandit dialectics”.

Keywords: trickster; bandit; Marcos Rey; Paulo Lins; contemporary Brazilian literature.

*Eu fui fazer um samba em homenagem
À nata da malandragem, que conheço de
outros carnavais.*

*Eu fui à Lapa e perdi a viagem,
Que aquela tal malandragem não existe mais.*

Chico Buarque

INTRODUÇÃO

A presença das temáticas da violência e da marginalidade é uma constante na literatura nacional. Tal constância denuncia uma tentativa da cultura brasileira de interpretar a realidade contemporânea, tendo em vista que a literatura nos permite compreender os problemas referentes aos princípios de funcionamento da sociedade representada, pois a literatura, ao “prender” a vida por meio da linguagem, a transforma em representação. Serão estes temas, portanto, o da violência e o da marginalidade, o ponto de partida deste estudo. Dentro desse contexto, pensar-se-á a origem da personagem marginal de *Cidade de Deus* (1997)¹, de Paulo Lins, a começar das transformações do malandro, em *Memórias de um gigolô* (1968), de Marcos Rey.

Desde os anos de 1960, vem se construindo, a partir de trabalhos como o do investigador romeno radicado na França Serge Moscovici, e de uma ampla literatura, o entendimento de teorias sobre o tema da representação social. A contar das pesquisas na psicologia social do autor supracitado, somadas ao aporte de outras ciências sociais, houve um enorme avanço na base teórica e metodológica desse conceito. A fim de refletir sobre a marginalidade e a violência na literatura brasileira no século XX, neste estudo, me apoio no caminho aberto pela francesa Denise Jodelet, discípula de Moscovici, a qual tem expressado, por meio de seus escritos, que “a cultura é a categoria que proporciona a matéria-prima para a construção das representações e é, também, a cultura que constitui o espaço por onde circulam as representações sociais” (JODELET, 2001, p.14). Acompanhando Jodelet, entendo o conceito de representação como uma nova apresentação do assunto. A morfologia da palavra já indica: voltar a apresentar (representar). O sujeito, seja este analista político, escritor, pintor, músico, que representa alguma parcela da realidade, aparece como autor. E nestas reconstruções individuais incorrem teoricamente três aspectos fundamentais.

O primeiro é o sujeito-autor, o qual assume uma forte relação com uma referência, é o aspecto referencial de qualquer representação. O segundo é o autor trabalhando com sua imaginação, isto é, incidindo na representação uma feição imaginativa e criativa. Em relação à temática que estou analisando (a ser explicitada mais detidamente a diante), a representação da violência e da marginalidade nas narrativas *Memórias de um gigolô* e *Cidade de Deus* é uma nova construção – uma re-presentação – dos temas e, ao mesmo

¹ Data da 1ª edição do romance.

tempo, um distanciamento do que já elaborado pelos cientistas sociais ou qualquer outro sujeito, tendo em vista que se deve considerar cada recriação única e autônoma. O último aspecto na elaboração teórica do conceito é que a representação é de natureza social, o que significa que as categorias que constituem uma representação provêm de uma cultura compartilhada por grupos determinados.

Denise Jodelet (2001) salienta que a representação recolhe e integra os diversos sujeitos sociais. Essa noção é fundamental na teoria da representação, já que reconhece que o sujeito transita dialeticamente entre uma individualidade e um mundo coletivo. Tanto os conceitos de representação, quanto os de identidade assumem que o sujeito se desenvolve junto de uma alteridade. Desse modo, não é possível compreender uma produção cultural isoladamente do social, tendo em vista que as formas culturais estão engendradas na própria sociedade. Raymond Williams (1989) ratifica tal posição teórica:

Quero começar com um problema teórico fundamental, que é, a meu ver, central para os estudos de cultura ainda que nem sempre seja lembrado nesta disciplina [Estudos Culturais]. E esse problema, para usar os termos contemporâneos ao invés dos termos mais informais com que ele foi originalmente definido, é que não se pode entender um projeto artístico ou intelectual sem entender também a sua formação. O diferencial dos estudos de cultura é precisamente que tratam de *ambos* ao invés de se especializar em um ou em outro. Os estudos de cultura não lidam com uma formação da qual um determinado projeto é um exemplo ilustrativo, nem com projeto que poderia ser relacionado a uma formação entendida como seu contexto ou pano de fundo. O projeto e a formação nesse sentido são maneiras diferentes de materialização – maneiras diferentes, então, de descrição – do que é de fato uma disposição comum de energia e de direção. Essa foi, penso, a invenção teórica crucial: a recusa de se dar prioridade ou para o projeto ou para a formação, ou, usando termos mais antigos, a arte ou a sociedade (WILLIAMS, 1989, p. 151).

Percebe-se, portanto, que ao mesmo tempo que os projetos artísticos são constituídos pelos processos sociais, eles também constituem esses processos, na medida em que dão a forma pela qual eles são percebidos. Dessa maneira, os elementos que, na arte, costumam ser considerados externos (relações sociais, tempo histórico, economia...) são, na verdade, internos, como já bem apontou Antonio Candido (2000):

Hoje sabemos que a integridade da obra não permite adotar nenhuma dessas visões dissociadas; e que só a podemos entender, fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra, em que tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatores externos, quanto o outro, norteado pela noção de que a estrutura é virtualmente independente se combinam como momentos necessários do processo interpretativo. Sabemos, ainda, que o externo (no caso o social) importa não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno (CANDIDO, 2000, p. 4).

Outro ponto importante a ser ressaltado é o vínculo que necessariamente se estabelece entre sujeito individual e campo social. Segundo Pierre Bourdieu (1996), entende-se por campo social um espaço estruturado de relações onde se dá uma interação incessante e onde há um conjunto de regras. Ainda de acordo com o sociólogo francês, o campo social é regido por relações de forças, sobretudo econômicas, mas, ampliando o conceito, este assinalou que no espaço social existem outras variadas e complexas relações, além de toda atividade exercida pelos atores sociais. Logo, as representações não surgem, nem estão centradas no sujeito ontológico e, sim, nos fenômenos produzidos pelas construções particulares do campo social. Isso significa que as representações sociais emergem como acontecimentos que expressam a subjetividade do campo social. Pode-se dizer, assim, que a mirada para uma análise das representações vai muito além de uma construção individual, pois é uma totalidade surgida não pela soma de representações individuais, já que a representação não é um agregado de indivíduos, ao contrário, a representação reúne nela mesma uma subjetividade grupal, social e coletiva.

Tais representações se manifestam por meio das práticas sociais, como as artes em geral. Dessa forma, a narrativa é uma prática social de onde emerge um sujeito criador (escritor) a partir de um campo social determinado. Este sujeito criador é um ator social, isto é, os escritores Marcos Rey e Paulo Lins são, para a teoria da representação, sujeitos sociais formados por suas individualidades e seus entornos sociais com todas as interações que proliferam nesse espaço, como explica Iris Young:

a partir das suas posições sociais, as pessoas têm compreensões diferenciadas dos eventos sociais e de suas consequências. Uma vez que suas posições sociais derivam parcialmente das construções que outras pessoas fazem delas, assim como as construções que elas fazem de outras pessoas em diferentes posições, pessoas diferentemente posicionadas podem interpretar de modos diferentes o significado de ações, eventos, regras e estruturas (YOUNG, 2006, p. 162).

Ambas as categorias, sujeito e espaço, agem em constante influência mútua. O conjunto, a totalidade que engloba um indivíduo, configura o entorno ou espaço social, o qual é bastante complexo e está estruturado por diversos fatores como a origem, a educação, a época, o lugar, os gostos, entre outras peculiaridades desse sujeito. Desse modo, cabe ao artista representar a dialética entre o fenômeno exposto à percepção direta e a essência encontrada em um nível mais profundo, como ressalta Candido:

A narrativa se constitui a partir de materiais não literários, manipulados a fim de se tornarem aspectos de uma organização estética regida pelas suas próprias leis, não as da natureza, da sociedade ou do ser. No entanto, natureza,

sociedade e ser parecem presentes em cada página, tanto assim que o leitor tem a impressão de estar em contato com realidades vitais, de estar aprendendo, participando, aceitando ou negando, como se estivesse envolvido nos problemas que eles suscitam (CANDIDO, 2010, p.9).

À vista disso, entende-se que o sistema de produção influencia na criação da cultura e, conseqüentemente, na criação literária. A obra literária e o processo social possuem uma relação dialética, pois aquela é um outro do processo social, ela não se coloca de maneira passiva diante deste, e sim, pelo contrário, ativa, já que a obra literária decodifica e reestrutura.

A escolha das temáticas da violência e da marginalidade para este estudo se deu justamente pela recorrência do assunto, como apontado logo no início do texto, na literatura nacional, demonstrando, assim, haver uma necessidade de discussão e entendimento desse fenômeno que se manifesta de forma cada vez mais intensa na realidade social brasileira. A partir de meados do século passado, os escritores brasileiros passaram a produzir uma literatura apegada à violência urbana, percebendo que a exploração de tal tema trazia uma renovação para a prosa nacional. A preocupação desses autores, naquele momento, era entender a emergência que a literatura tinha em expor essas questões da violência (políticas, econômicas e sociais) na ficção.

Dentro dessa temática da violência, a partir da teoria da representação, já aqui explicitada, meus objetos de estudo são os romances *Memórias de um gigolô*, de Marcos Rey, e *Cidade de Deus*, de Paulo Lins². Nestas obras, investigo o que aconteceu com a figura do típico malandro na literatura brasileira no século XX. Restringindo-me, portanto, a este recorte temporal, minha análise parte da obra de Rey, escritor versátil, conhecido não apenas por sua literatura dedicada ao público infantil, mas também pelas narrativas sobre a boemia paulistana, como afirma Massaud Moisés:

[Marcos Rey] ganhou renome graças às suas crônicas semanais que revelam meandros pouco visitados de S. Paulo (...): o olhar voltado para a cidade e os seus mistérios, a acuidade na percepção e fixação dos tipos humanos mais representativos do jeito de ser paulistano, expressos numa linguagem desataviada, colhida na fonte popular, repassada de sentimento e empatia pelos humildes, como uma espécie de Balzac dos humilhados e ofendidos, dos marginais, dos boêmios (MOISÉS, 2001, p. 357).

² Ao fazer referência a esses romances ao longo do trabalho, usarei a forma abreviada MG, para *Memórias de um gigolô*, e CD, para *Cidade de Deus*.

Neste romance do autor, *Memórias de um gigolô*, que data 1968, encontramos um protagonista malandro que se difere em vários aspectos do malandro criado por Manuel Antônio de Almeida, em sua obra *Memórias de um sargento de milícias*, cujo personagem principal foi descrito por Candido (2010, p. 22), em seu conhecido ensaio “Dialética da malandragem”, como o primeiro malandro da nossa literatura.

Entretanto, o malandro na literatura não apenas sofreu modificações em relação a suas ações e comportamentos, ele passou a se assemelhar com outra figura que compõe o cenário da violência urbana, o bandido. Por essa razão, a análise de *Cidade de Deus* se faz necessária, haja vista que nesta obra, já do final do século XX, o malandro e o bandido constituem, aparentemente, uma figura una. A escolha desta narrativa para demonstrar as alterações sofridas pelo malandro se deu pelo fato de este romance ser de fundamental importância no desenvolvimento da literatura marginal, como afirma Rogério Souza Silva, historiador e professor da Universidade do Estado da Bahia:

A obra que desencadeou o interesse do público pela literatura marginal foi o romance *Cidade de Deus* (1997), do carioca Paulo Lins, que logo ganhou impulso na cena cultural brasileira destacando-se, principalmente, como uma produção textual oriunda de setores tradicionalmente excluídos do sistema literário brasileiro, sobretudo como sujeitos da escrita (SILVA, 2011, p. 16).

Para este estudo, o qual está dividido em três capítulos, faz-se necessário um panorama da violência e da marginalidade na literatura. Ressalto, contudo, que o propósito desse **primeiro capítulo** não é discutir o fenômeno da violência sob uma perspectiva sociológica ou política, mas, sim, pensar sobre o papel da violência dentro da produção literária brasileira na segunda metade do século XX. E, para tanto, utilizo como aporte teórico críticos literários que se dedicam ao estudo da temática em questão, como Karl Erik Schollhammer, Tânia Pellegrini e Regina Dalcastagnè. Nesse momento também discorro uma breve apresentação das obras que compõe o *corpus* do trabalho, seguida da indicação de algumas problemáticas levantadas a partir dos romances que, ao longo desta pesquisa, serão retomadas e investigadas.

Aprofundando a ideia das temáticas aqui propostas, para compreender as alterações que a figura do malandro sofreu na segunda metade do século XX, no âmbito histórico e político, é que recorro, no **segundo capítulo**, ao estudo de Sérgio Buarque de Holanda (1995), tendo em vista que este traça uma teoria sobre a origem do homem aventureiro, que seria o malandro, em oposição ao homem trabalhador, sempre

comparando a cultura brasileira com as culturas portuguesa, espanhola e anglo-saxã. Continuando a discussão sobre a figura do malandro na cultura brasileira, Roberto DaMatta (1997) faz uma reflexão da nossa sociedade a partir “de suas personagens principais: seus malandros e seus heróis” (DAMATTA, 1997, p.14). Ainda segundo o autor,

discutir as peculiaridades de nossa sociedade é estudar também essas zonas de encontro e mediação, essas praças e adros dados pelos carnavais, pelas procissões e pelas malandragens, zonas onde o tempo fica suspenso e uma nova rotina deve ser repetida ou inovada, onde os problemas são esquecidos ou enfrentados; pois aqui – suspensos entre a rotina automática e a festa que reconstrói o mundo – tocamos o reino da liberdade e do essencialmente humano (DAMATTA, 1997, p. 16).

Já na esfera literária especificamente, trabalho principalmente com os conceitos de Antonio Candido (2010) sobre a dialética da malandragem e da ordem e da desordem, em que o malandro, o qual ainda é encarado, neste momento, com certa graça, apesar da sua amoralidade, vive em um mundo sem culpa, onde as noções de certo e de errado pendulam de um lado para o outro em um movimento constante. Em seguida, emprego tais teorias na análise do protagonista malandro da obra de Rey. E, a fim de compreender o percurso afetivo e social deste personagem, bem como sua mobilidade dentro do espaço narrativo, faço uso de um diagrama e de um mapa, respectivamente, os quais ilustram as oscilações desses trajetos.

No **terceiro capítulo**, trabalho com a conceituação do banditismo, a partir dos estudos de Eric Hobsbawm (2015), ao analisar as personagens denominadas malandras no romance de Lins, já que as características que comumente definem o malandro não dão conta dessas personagens, pois estas não conseguem viver na marginalidade sem alterar o bom funcionamento da sociedade, como fazia o típico malandro de Candido (2010). De acordo com Pellegrini, para estes, os bandidos, “o crime e a violência são uma condição de existência e identidade” (PELLEGRINI, 2008, p. 65). A teoria da dialética da marginalidade, desenvolvida por João César de Castro Rocha (2006), também se faz essencial a essa altura do estudo, tendo em vista que o autor, já percebendo alterações na figura do malandro literário, esclarece que na caracterização da cultura brasileira contemporânea não há mais espaço para o feitio conciliatório do malandro, haja vista que se tornou praticamente impossível expor as desigualdades sociais, ocultando a violência e seus agentes. Em decorrência desse fenômeno, desenvolvo a hipótese de uma mudança histórica na representação do tema: uma “dialética malandro-bandido”.

Essa relação entre a presença do malandro e do bandido em *Cidade de Deus* também será analisada a partir de um gráfico de levantamento lexical, recurso semelhante ao utilizado no capítulo anterior. É importante salientar que, enquanto na narrativa de Rey, meu estudo da representação do malandro se dá apenas a partir de Mariano, o qual é o personagem principal, em Lins, há uma fragmentação das personagens, ou seja, há uma descentralização das figuras dos malandros e bandidos, já que não há uma personagem central. Por essa razão, minha análise das personagens também é pulverizada, não se concentrando em personagens específicas. E, por meio da apreciação destas, será possível compreender contradições e problemas referentes aos princípios de funcionamento da sociedade representada, os quais, em contrapartida, influenciam diretamente na criação das mesmas.

Em decorrência dessa mudança histórica na representação do tema, a abordagem em relação ao mesmo também se modificou, portanto, a dialética da malandragem de Candido (2010) não explicaria mais as produções já da segunda metade do século XX. Na antiga identidade social brasileira, mesmo com a prevalência do ideal da ordem, havia espaço para tal dialética, ou seja, havia espaço para o tipo malandro e o seu transitar entre a ordem e a desordem, apesar de Candido (2010) esclarecer que o desejo do malandro era finalmente ser absorvido pelo polo positivo. Entretanto, essa aspiração do malandro/marginal de fazer parte do hemisfério da ordem não existe mais, por isso Rocha explica que tal ideal está inviabilizado pela “ausência de uma perspectiva clara de superação da desigualdade social” (ROCHA, 2004). Assim, a figura do malandro na literatura sofreu mudanças em suas características, até então bem peculiares, para dar conta dos novos aspectos históricos, sociais e políticos da contemporaneidade, e se associou à figura do bandido. Tais transformações ficarão mais claras nos capítulos seguintes, após a análise dessas figuras nos romances que serão aqui estudados.

Vale ressaltar que apesar de a literatura não ter o poder de resolver os problemas sociais que identifica, é, entretanto, um ativo meio de denúncia, além de provocar reflexões pertinentes sobre os assuntos da violência e da marginalidade, atuando, conseqüentemente, de maneira conscientizadora, visando à mudança na ordem objetiva. Percebe-se, assim, a importância da literatura e das artes em geral, pois são espaços de circulação de ideias e representações sociais, as quais podem possibilitar novas

perspectivas e ponderações que favoreçam a sociedade, já que chama a atenção para o fenômeno, além de gerar novos estudos e ações de combate à violência.

Capítulo 1

Cenas do Crime: a representação da marginalidade e da violência na literatura brasileira

Uma literatura que se rale nos fatos e não que rale neles. Nisso, a sua principal missão – ser a estratificação da vida de um povo e participar da melhoria e da modificação desse povo. Corpo-a-corpo. A briga é essa ou nenhuma.
João Antônio

1. Representação social e literatura

A temática da violência na literatura brasileira não é algo novo ou essencialmente contemporâneo, haja vista que a mesma se encontra em obras como, por exemplo, *O cabeleira*, de Franklin Távora (1876), *O cortiço* (1890), de Aluísio de Azevedo, *Os sertões* (1902), de Euclides da Cunha, *Luíza-homem*, de Domingos Olímpio (1903), em *Grande sertão veredas* (1956), de João Guimarães Rosa, entre outros. Até chegarmos às narrativas de Rubem Fonseca, João Antônio, Ignácio Loyola Brandão, Roberto Drummond e, mais tarde, Luiz Ruffato, Ferréz, Fernando Bonassi, Marçal Aquino, Paulo Lins, os quais direcionaram o foco narrativo para os centros urbanos do país, especificamente para a periferia das grandes metrópoles, representando, dessa forma, em suas obras, a violência social e a vida marginal, vertente que Alfredo Bosi (1975) denominou de *brutalismo*.

Contudo, escrever sobre a violência, na literatura, não é apenas registrar fatos que se configuram na realidade social, apesar de esses serem importantes para o entendimento da obra literária, pois a literatura é uma maneira de representar o real. Assim, para compreender a representação e a marginalidade na literatura, bem como os sujeitos que compõem esse meio, como o malandro e o bandido, faz-se necessário levar em consideração as relações sociais e os fatos históricos que influenciam no processo de criação.

Há quem discorde desse tipo de abordagem, como, por exemplo, Afrânio Coutinho, adepto da crítica literária formalista, o qual demonstra uma falta de preocupação quanto às questões sociais e políticas na literatura, apresentando-se apenas a favor de uma literatura intrínseca. Ele afirma que

através das obras literárias, tomamos contato com a vida nas suas verdades eternas, comuns a todos homens e lugares, porque são as verdades da mesma

condição humana. Ela tem existência própria, é ela e nada mais, e seu campo de ação e seus meios são palavras e os ritmos são usados por si mesmos e não como vínculos de valores extraliterários (COUTINHO, 1976, p. 10).

Percebe-se que quando Coutinho declara “verdades eternas comuns a todos homens e lugares”, ele apresenta a concepção de condição humana igualitária e homogênea, conseqüentemente, idealista, pois sabemos que as condições de existência não são as mesmas para homens e mulheres, patrões e empregados, brancos e negros, ricos e pobres, heterossexuais e homossexuais. Tal afirmação serve para reforçar as condições de desigualdade e exclusão e silenciar as vozes de segmentos sociais que historicamente não tiveram direito à manifestação no campo das letras. É necessário pensar a sociedade brasileira em sua diversidade. Sem essa consciência crítica, valores sociais relevantes não são discutidos, apenas reproduzidos e, com isso, conservados. Chega a ser um delírio pensar na construção de uma imagem da realidade sem diferenças. O universalismo³ escolhe ficar cego diante das tensões históricas que motivam escritores e impregnam as obras. Assim, se optarmos por defender posições similares a de Afrânio Coutinho, estamos nos negando a ver a dor do outro, a dar ouvidos a essas classes marginalizadas.

Já para Marcos Piason Natali, professor de literatura comparada da USP, falar de literatura fazendo uso apenas da noção de “universal” e negando “o reconhecimento da diversidade cultural mundial” significa tratar o processo histórico do ocidente (as colonizações e os movimentos de consolidações de território) como se ele não tivesse sido “empreendido sob ameaça de morte” (NATALI, 2006, pp. 33-36), com genocídios e

³ Ainda abordando o universalismo proposto por Afrânio Coutinho, de maneira contrária, obviamente, Ella Shohat e Robert Stam (2006) afirmam que “questões de multiculturalismo, colonialismo e raça devem ser discutidas de modo integrado, [pois] (...) numa visão policêntrica, o mundo possui diversos centros culturais dinâmicos e muitas perspectivas, [assim], o multiculturalismo policêntrico enxerga toda a história cultural da perspectiva do jogo social de poder. Não se trata de uma sensibilidade açucarada em relação a outros grupos, mas da descentralização do poder, da tomada de poder pelos excluídos, da transformação de instituições e discursos subordinados. Logo, trata-se de uma exigência de mudanças não apenas nas imagens, mas nas relações de poder. Acima de tudo, o multiculturalismo policêntrico não prega uma falsa igualdade de pontos de vista: suas simpatias estão claramente voltadas aos marginalizados e excluídos. Enquanto o pluralismo pressupõe uma ordem hierárquica estabelecida de culturas, (...) o policentrismo é celebratório, [pois] ele pensa e imagina “direto das margens”, pois encara as comunidades minoritárias não como “grupos de interesse” a serem “adicionados” a um núcleo preexistente, mas como participantes ativos no centro de uma história comum de conflitos” (SHOHAT e STAM, 2006, pp. 86-88). Se mantivermos em mente a teoria de Coutinho (1976), a violência se constitui no fundamento da própria ordem social, não sendo representada na literatura, deixando, dessa forma, de oferecer uma chave para entendermos elementos estruturadores da cultura latino-americana.

exclusões. Nessa perspectiva, a violência por si mesma evidencia que existem conflitos em meio aos padrões estéticos e políticos das ações humanas. A imagem da nação perfeitamente integrada, da sociedade orgânica, do grupo coeso e homogêneo, seria, então, insustentável.

Um outro exemplo que ilustra a importância dos estudos sobre sociedade e cultura na literatura é Lukács, o qual, em 1965, compreendia a relevância da representação social e não a considerava uma mera reprodução. Para ele, “a verdadeira arte, portanto, fornece sempre um quadro de conjunto da vida humana, representando-a no seu movimento” (LUKÁCS, 1965. p. 29). Nota-se que a Lukács agradavam as artes, conseqüentemente, as narrativas que apresentassem com lucidez as contradições e problemas referentes aos princípios de funcionamento da sociedade representada. Estabelecendo um diálogo com Terry Eagleton, este afirma, fazendo menção à teoria do reflexo⁴, de Georg Lukács, que

numa sociedade em que o geral e o particular, o conceptual e o sensual, o social e o individual são cada vez mais dissociados pelas alienações do capitalismo, o grande escritor une-os dialeticamente numa totalidade complexa da própria sociedade, fazendo isto, a grande arte combate a alienação e fragmentação da sociedade capitalista, projetando uma imagem rica e multifacetada da integridade humana. Lukács chama a essa arte de realismo. (EAGLETON, 1978, p. 43).

Percebemos, então, que a Teoria da Literatura pode sim se ocupar de uma estética da violência urbana, de um campo de reflexos destinado a pensar como relatar o horror, suas condições de contemplação e os vocábulos para sua descrição, levando em conta articulações entre representação e ordem social, assim como atenta Candido (2006), para quem a literatura também se caracteriza como expressão social, já que esta “confirma o homem na sua humanidade, inclusive porque atua em grande parte no seu subconsciente e no seu inconsciente” (CANDIDO, 2006, p. 243). Entretanto, apesar de concordar com a ideia de Candido, compartilho da compreensão de Theodor Adorno, o qual salienta que “a referência ao social não deve levar para fora da obra de arte, mas sim, levar mais fundo para dentro dela” e que “conceitos sociais não devem ser trazidos de fora junto às obras analisadas, mas, sim, surgir da rigorosa intuição delas mesmas” (ADORNO, 2003, pp. 66-67). Nesse sentido, as obras aqui estudadas, em maior ou menor grau, são zonas de conflito, as quais possibilitam a apreensão da crise do capitalismo em sua agudeza,

⁴ LUKÁCS, Georg. *Estética*. Barcelona, Grijalbo, vol. I, 1966.

constituindo-se em material de análise e observação da situação brasileira na segunda metade do século XX.

Desse modo, as ciências humanas se integram à literatura no que tange a diversos temas, inclusive, obviamente, o da violência. Na sociologia da literatura, como vimos, é comum encontrarmos abordagens de obras em que a história social é encarada como unidade delimitada e o texto literário é considerado uma unidade formal de caracterização definida, cabendo à crítica localizar a mediação responsável pela eficácia da representação. Voltando a Georg Lukács (1965), para ele, essa mediação seria dada pela capacidade de recursos literários, os quais, bem articulados, dariam conta de constituírem tal representação. De acordo com o pensador, os fenômenos devem ser examinados para além das aparências, em uma busca de fundamentos essenciais, sendo papel do artista representar a dialética entre o fenômeno exposto à percepção direta e a essência encontrada em um nível mais profundo: “Tal dialética atravessa toda a realidade, de modo que, numa relação desse tipo, relativizam-se aparência e realidade (...). A verdadeira arte visa o maior aprofundamento e a máxima compreensão” (LUKÁCS, 1965, p. 29). Conforme Adorno (1972), essa é a forma de encarar a realidade, aceitando o trauma e o representado por meio de choques, acabando com a “tranquilidade do leitor diante da coisa lida”, rompendo sua atitude de mera contemplação, “porque a ameaça permanente da catástrofe não permite a ninguém mais a observação desinteressada” (ADORNO, 1972, p. 272).

Toda essa dinâmica, nas palavras de Candido (2010), “é o processo por cujo intermédio a realidade do mundo e do ser se torna, na narrativa ficcional, componente de uma estrutura literária, permitindo que esta seja estudada em si mesma, como algo autônomo” (CANDIDO, 2010, p. 9). Logo, as produções literárias de Rey e Lins representam o tema aqui em consideração, estimuladas pela ação violenta encontrada na estrutura social.

2. Marginalidade, violência e literatura

Escrever sobre a violência é uma maneira, a princípio, não de divulgá-la, mas de ressimbolizá-la. Segundo Karl Erik Schollhammer,

discutir a violência no Brasil a partir da literatura pode parecer um duplo equívoco. Por um lado, corremos o perigo de descolar o tema de seu centro na problemática sociopolítica e, por outro, de desfocar a questão da literatura brasileira privilegiando uma vertente aparentemente marginal. No entanto, é inegável que a violência⁵ tem uma presença na literatura moderna que não permite reduzi-la a uma extravagância de gosto duvidoso ou aberração. Ao contrário, a violência aparece como constitutiva da cultura nacional, como elemento “fundador”. Além de participar na simbolização da violência, a literatura procura nela um suporte para a experiência criativa que explora e transgride os limites expressivos da representação escrita” (SCHOLLHAMMER, 2000, p. 236).

Ou seja, nesse sentido, o autor justifica o porquê de a violência ser constituinte na cultura brasileira, por conta, por exemplo, da forma como se deu a ocupação do território brasileiro, o aniquilamento dos índios, a escravidão, as lutas pela independência, a formação das cidades e dos latifúndios, os processos de industrialização, o imperialismo, a ditadura e por tantos outros acontecimentos que deixaram suas marcas na sociedade brasileira.

Tânia Pellegrini reforça o acima exposto ao afirmar que tal industrialização, a partir do século XX, enche o espaço urbano, de maneira que esse se torna, portanto, espaço de problemas e mazelas sociais a ponto de a violência chegar a “níveis insuportáveis” (PELLEGRINI, 2008, p. 44),

chegando-se mesmo a uma naturalização da violência. A literatura aproveita-se dessas situações extremas que acontecem no espaço urbano valendo-se, pela representação, de uma (...) “pedagogia da violência”, gerida pela indústria da cultura, sobretudo pelos meios visuais, cujo principal método é a espetacularização” (PELLEGRINI, 2008, p. 48).

Esta é comum principalmente na indústria cinematográfica. Exemplos dessa afirmação seriam as películas “Cidade de Deus” e “Tropa de Elite”, entre outras, todas com recordes de público. Nota-se que a escolha pela violência não é gratuita; antes, como diz ainda Pellegrini, o interesse em abordar acontecimentos que remetem à violência baseia-se em outros fundamentos, a fim de cumprir o papel social da literatura, pois “não se deseja emocionar ou suscitar a contemplação, mas causar choque no leitor e excitar a argúcia do crítico, por meio de textos que penetram com vigor, mas não se deixam avaliar com facilidade” (PELLEGRINI, 2008, p. 52). Fazendo, mais uma vez, um diálogo com a autora e Schollhammer, este também compartilha desta mesma ideia, ao declarar que

quando estabelecemos uma relação entre a violência e as manifestações culturais e artísticas é para sugerir que a representação da violência manifesta uma tentativa viva na cultura brasileira de interpretar a realidade contemporânea e de se apropriar dela, artisticamente, de maneira mais ‘real’,

⁵ E, conseqüentemente, a marginalidade.

com o intuito de intervir nos processos culturais” (SCHOLLHAMMER, 2008, p. 58).

Por isso, uma das tendências da narrativa contemporânea é retratar graves momentos conflituosos, por meio de relatos que envolvam a experiência do cotidiano, como acontece nas obras *Memórias de um gigolô*, de Marcos Rey, e *Cidade de Deus*, de Paulo Lins, em que revelam um painel urbano das vozes daqueles que vivem em uma zona de exclusão e abandono.

Quando se fala de representação da marginalidade e da violência, há uma tentativa de compreender a perspectiva social do outro. Neste estudo, é a perspectiva do malandro e a do bandido, e de suas reconfigurações em uma trama narrativa. Assim, os romances que aqui serão analisados têm como ponto comum a marginalidade, a qual é revertida, nas obras, de uma carga simbólica, tendo em vista que

considera-se a literatura ser representacional quando produz uma figura de uma realidade. (...) Supõe-se que a ‘exterioridade’ existe antes de sua representação e é assim a origem da literatura representacional, que está presente em si mesma, antes de ser representada na literatura” (CARROL, David apud LIMA, 1981, p. 201).

Desse modo, a pesquisa visa contribuir com a narrativa de uma história da literatura brasileira sob a perspectiva da marginalidade e da violência, temas importantes que devem estar em evidência na literatura, haja vista que “a representação artística repercute no debate público, uma vez que pode permitir o acesso à perspectiva do outro de maneira mais rica e expressiva do que aquela proporcionada pelo discurso político em um sentido mais estrito”⁶ (GOODIN, 2000, p. 106 apud DALCASTAGNÈ, 2015, p. 48). Parto da premissa, já problematizada anteriormente, de que a sociedade brasileira foi construída a partir de processos os quais incluíram episódios de genocídios, massacres, chacinas e políticas repressoras e, por isso, a representação da violência na literatura brasileira é imprescindível, tanto do ponto de vista sociológico, como histórico.

Ainda de acordo com Schollhammer, é impossível não constatar a clara conexão entre violência e cultura, pois é “de vital importância uma compreensão do papel e do sentido que tem a violência, ou suas formas de manifestação, do ponto de vista da dinâmica cultural de uma dada sociedade” (SCHOLLHAMMER, 2000, p. 13). Percebe-se, assim, que a temática da marginalidade tem atraído o interesse tanto no âmbito acadêmico, já que este é objeto atual de debates entre intelectuais, quanto no âmbito

⁶ Tradução minha.

social, na medida em que se constitui uma fonte de preocupação para a sociedade como um todo. Proporcionalmente ao crescimento da criminalidade no país, a abordagem dos temas da violência e da marginalidade na literatura brasileira também tem aumentado. E, como já foi aqui explicado, as produções literárias representam o tema em consideração, estimuladas pela ação violenta encontrada na estrutura social. Nos interessa analisar esse fenômeno da violência e da marginalidade transposto para a narrativa literária.

Assim, no que diz respeito à representação literária da marginalidade e da violência, trataremos as mesmas em suas diversas roupagens, pois, como afirma o filósofo francês Yves Michaud (1989), pode haver quase tantas formas de violência quantas forem as espécies de normas. A partir da segunda metade do século XX, a representação da violência (principalmente a urbana) passou a acontecer de forma mais sistemática. No estudo aqui proposto, além de explicitar a representação literária desses temas, refletiremos, mais a frente, sobre a mudança histórica da representação do tema por meio de dois tipos de personagens: o malandro e o bandido, e como essa se dá (seus sentidos e funções) em *Memórias de um gigolô* e *Cidade de Deus*. Porém, por agora, restrinjo-me apenas à análise da violência ainda não aplicada nessas obras específicas, mas considerando elementos sociais os quais são decisivos para a compreensão das mesmas.

3. Violência e marginalidade na ordem objetiva

Admite-se que a violência ocorre em formações de variados contextos temporais e espaciais. Essas variações nos seus modos de ação e reprodução podem apontar tanto para princípios gerais, como para especificidades circunscritas às contingências da situação de cada local. Dessa forma, para o entendimento do fenômeno da violência, no contexto das sociedades contemporâneas, faz-se necessária a consideração de sua complexidade e de suas formas diferenciadas de manifestação. De acordo com Jaime Ginzburg,

citando Segatto, há um certo consenso na historiografia segundo o qual o processo brasileiro caracterizou-se por ter sido altamente excludente e autoritário. (...) No Brasil, independentemente das formas e composições que assumiu nos diferentes momentos e períodos (Monarquia e República; imperial, oligárquico, ditatorial, etc.) tem ao longo da história uma característica essencial comum: de se impor autoritariamente sobre a sociedade civil (GINZBURG, 2012, pp.230-231).

Em concordância com o trecho acima exposto, para Luiz Eduardo Soares,

o pesquisador que se dedica a estudar os fenômenos associados à violência, particularmente à criminalidade, se tiver sido formado em alguma vertente do pensamento crítico, vive um drama de consciência, de natureza simultaneamente teórica, política e ética. Experimenta, por assim dizer, as vicissitudes de uma dupla consciência: por um lado, sabe muito bem que não faria sentido, hoje, voltar à idealização romântica e simplista dos anos 60, quando era comum atribuir ao criminoso funções políticas nobres; por outro lado, reconhece quão problemático é, hoje, no Brasil e nos países da periferia do capitalismo, traçar uma linha divisória clara entre o mundo da ordem legítima e o submundo da marginalidade ilegal, ilegítima e criminosa (SOARES, 2000, p. 23).

Logo, entende-se que, ao longo de toda a história, a violência se tem feito presente e originou-se de necessidades e interesses antagônicos, geradores de um clima de disputa e mediação de forças. Porém, é perceptível que essa violência atinge, na contemporaneidade, limites desumanos, principalmente nas cidades grandes. No Brasil, na década de 30, o desenvolvimento acelerado do capitalismo provocou um crescimento vertiginoso da população, pois, em menos de duas décadas, um país que tinha a maioria de sua população no campo, teve a mesma transferida em massa para as cidades. Entretanto, tais cidades não estavam preparadas para tamanho êxodo rural, conseqüentemente, muitos desses imigrantes passaram por extremas condições de privação, exploração e miséria. Por um lado, o país tornou-se, em alto grau, uma nação urbana, contudo, por outro, tornou-se um dos maiores exemplos, no mundo, de concentração de renda e separação de classes, tendo em vista que a riqueza gerada por meio do desenvolvimento capitalista não foi distribuída igualmente, não enriquecendo, dessa forma, a sociedade em seu conjunto, resultando em uma crise social, econômica e política, na qual nos encontramos ainda hoje, suscitando, entre outros problemas, o aumento da marginalidade, da violência e da criminalidade. De acordo com Soares, o resultado é claro:

um retrato do drama social brasileiro, com ênfase na dominação de classe e no fenômeno da erosão em relações tradicionais, e de sua substituição incompleta por um sistema de relações individualistas, estruturado pelo mercado e por princípios universalistas e igualitários de justiça e cidadania (SOARES, 2000, p. 35).

Essa separação de classes, mencionada acima, deu origem a uma *cidade partida*, como afirma Zuenir Ventura (1994). Existem várias críticas à proposta de *cidade partida* de Ventura, como a de Marcus Vinícius Faustini, documentarista e produtor cultural, e a

de Claudius Ceccon, colunista da revista *Caros Amigos*.⁷ Para eles, não existe uma cidade partida, tendo em vista que a classe baixa sempre fez parte da vida da Zona Sul, exercendo, por exemplo, papéis de domésticas, zeladores... Assim, essas pessoas unem, de alguma forma, o “morro” e o “asfalto”, fazendo do Rio de Janeiro uma cidade integrada. Outra tese que refuta a ideia de *cidade partida* é a do filósofo e professor da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Renato Nunes Bittencourt, pois, para ele, “jamais existiu de fato [no Rio de Janeiro] uma unidade social intrínseca desde os primórdios que fosse posteriormente dissolvida ao longo do tempo, de modo a justificar o adjetivo [partida]” (BITTENCOURT, 2015, p. 6). E acrescenta que o termo “*Cidade Partida*, apesar de sua poderosa carga semântica, escamoteia as contradições originárias que operam na formação societária do Rio de Janeiro desde sua fundação e posterior desenvolvimento material e cultural” (BITTENCOURT, 2015, p. 6). Contudo, embora o termo *cidade partida* seja alvo de tais críticas, este termo é operacional para a análise que faço de *Cidade de Deus*, haja vista que, na narrativa de Lins, a favela é descrita de forma totalmente isolada, como um território autônomo. Logo, o termo cunhado por Ventura nos é válido, pois, de acordo com o mesmo, “a cidade só poderia ser uma quando conhecesse o *outro lado*” (VENTURA, 1994, p. 140), o que não acontece em *Cidade de Deus*.

Assim, a classe subalterna ficou restrita a determinado circuito geográfico, como as favelas, subúrbios, cortiços, espaços dos excluídos, das vítimas do preconceito racial, o qual é tão presente quanto negligenciado no Brasil. Segundo Luiz Eduardo Soares,

os pobres são as principais vítimas da criminalidade violenta, particularmente do mais grave dos crimes, o homicídio doloso. Engana-se quem supõe que a vitimização letal se distribua democraticamente, cruzando fronteiras de classe. Ela se concentra na base da pirâmide social, no sentido inverso à renda e aos privilégios. Por isso, atinge sobretudo os negros que se concentram nos estratos mais pobres da sociedade brasileira” (SOARES, 2000, p. 46).

De acordo com o senso comum, há um certo preconceito arraigado de que estar inserido em um ambiente de violência leva o sujeito a ser também violento. Porém, não significa que os pobres sejam os mais violentos. Significa que o grau de impotência que lhes foi imposto acua-os de tal forma que, em certos momentos, só os atos de violência

⁷ Essa discussão ocorreu em um evento chamado *Rio de Encontros* (<https://riodeencontros.wordpress.com/2010/08/26/cidade-partida-um-conceito-que-continua-incomodando/>), em 2010, no Rio de Janeiro, em uma mesa intitulada *Cidade Partida, um conceito que ainda dá o que falar*.

se apresentam para eles como alternativa de libertação, sobrevivência e resistência.⁸ Para Pellegrini,

ênfatizar a violência tem sido, na verdade, criar condições excitantes para a velha fruição de um mórbido deleite; mais uma vez, o terror e a piedade, a atração e a repulsa, a aceitação e a recusa reforçam os estereótipos em que o pobre e o feio sempre aparecem como risco e ameaça. (PELLEGRINI, 2008, p.44).

Já o bandido, dentro desse contexto, “representaria uma saída individual para a expectativa de modalidade que se encontra obstruída, operando como uma metáfora da potencialidade explosiva inscrita na adesão virtual dos pobres e estratégias imediatas de inclusão social e busca por reconhecimento” (CARVALHO, 2000, p. 54). Minha intenção neste estudo não é explicar a História da violência do Brasil, apesar de ter ressaltado, ao longo do texto, alguns desses acontecimentos. O que nos interessa é como Lins e Rey representam essa violência nas obras literárias brasileiras, mas tendo em mente as ponderações de Harold Rosenberg (2004) de que apesar de as artes não terem o poder de sanar os problemas que apontam, elas podem levar, no nosso caso, os leitores, à reflexão sobre os mesmos.

4. Panorama da violência e da marginalidade na literatura

A partir do processo acima descrito, em linhas gerais, podemos notar grandes transformações nos modos como os estudos literários empregaram o problema da violência em seus campos de reflexão. A fim de situar essa transformação, defino aqui, objetivando a organização do raciocínio, dois momentos. O primeiro momento está no idealismo alemão, bem definido na obra *Estética* (1993), de Hegel, em que o autor divide a produção literária em três importantes categorias: a poesia épica, a poesia lírica e a poesia dramática. Quando o pensador teoriza sobre a poesia épica, ele faz uma detalhada e fundamental abordagem da presença da violência em obras literárias. Para Hegel, não se trata apenas de um tema, mas de um componente constitutivo de uma forma. O escritor formula questões como: quem executa a violência, a legitimidade da mesma e sua justificação interna. O segundo momento situa-se nos anos de 1930 a 1960, com as

⁸ O próprio Paulo Lins defende, de alguma maneira, essa ideia em *Cidade de Deus*. Voltaremos a essa discussão no 3º capítulo deste trabalho.

produções da Escola de Frankfurt e o debate em torno das mesmas. Theodor Adorno (1988) refletiu sobre como a literatura incorporou uma crítica da violência. Tais reflexões estéticas foram motivadas pela indignação com os regimes autoritários e o impacto das guerras, ou seja, pela necessidade de enfrentamentos filosóficos e sociais da violência de seu tempo.

Vimos até aqui que o viver em sociedade foi sempre um viver violento. Por mais que recuemos no tempo, a violência está sempre presente, ela sempre aparece em suas várias faces, inclusive na artística. No Brasil não foi diferente, pois a implantação da cultura europeia em território brasileiro foi extremamente hostil, interferindo, assim, nas expressões artísticas, como no caso da literatura. Narrar a história da literatura brasileira a partir da violência pressupõe romper com a tradição nacionalista idealista, com a submissão ao colonialismo, a historiografia evolutiva e a noção de progresso. Essa violência supracitada, quando representada na literatura brasileira, a princípio, apresenta como cenário o interior, o sertão, o campo. Mais tarde, nos deparamos com uma representação mais concentrada na cidade. Há uma terminologia que contempla, de maneira geral, esses espaços literários: *literatura rural e literatura urbana*.

O primeiro termo, também conhecido como literatura regionalista, tem essa denominação a partir do objeto sobre o qual se escreve: a zona rural, o sertão. Ou seja, de forma abrangente, o tema dessa literatura sempre se refere à determinada região, aos seus usos, costumes e valores. Além de, muitas vezes, abordar a linguagem desse local de maneira idioletizada, estereotipada, como podemos observar, por exemplo, na obra *Inocência*, de Visconde de Taunay, escrita em 1872.⁹ Antonio Candido, sobre a literatura regional, afirma que

a ideia de pátria se vinculava estreitamente à de natureza e em parte extraía dela a sua justificativa. Ambas conduziam a uma literatura que compensava o atraso material e a debilidade das instituições por meio da supervalorização dos aspectos regionais, fazendo do exotismo razão do otimismo social” (CANDIDO, 2006, p. 170).

A violência, nessa realidade social do regional, prevalece em um sistema simbólico de leis de honra e de vingança, os quais são fenômenos individuais, já que não operava ainda uma lei que garantisse a igualdade de todos. Dessa forma, é possível inferir

⁹ “Vejam só... o nome de Nocência numa bicharada! ... Até parece mangação...” (TAUNAY, 2009, p. 104). “Quem sabe se tudo que eu parafusei não foi abuso cá da cachola?” (TAUNAY, 2009, p. 111).

que essa base social fundamenta os temas da jagunçagem, do cangaço¹⁰, dos heróis sertanejos, os quais faziam justiça com as próprias mãos. Outra questão social importante, a ser observada na violência do sertão, é que essa está arraigada à ideia de masculinidade, ou melhor, da “macheza”¹¹, e, mesmo com a contemporaneidade, alguns valores, hábitos e costumes de tal ambiente não mudaram, como afirma Pellegrini, pois “o sertão ainda está lá, quase intocado. Haja vista, por exemplo, a periódica agudização do enfrentamento entre garimpeiros e índios, pela posse das terras no interior das reservas indígenas, ou as conturbadas invasões dos sem-terra em diversas regiões do país” (PELLEGRINI, 2005, p. 135).

Desde a segunda metade do século XVIII, tivemos escritores preocupados em construir uma literatura brasileira, e, na busca desse objetivo, uma das estratégias que vislumbraram foi justamente traduzir para o texto literário a realidade e a literatura locais, regionais. Percebe-se, então, que a literatura rural se baseou em aspectos exóticos e pitorescos das regiões retratadas. O que estava em jogo era uma discussão sobre a identidade nacional, sobre como expressar essa identidade de maneira mais fiel. Entusiasmados pelo anseio da “construção duma cultura válida no país”, segundo Antonio Candido, em seu prefácio à segunda edição da *Formação da literatura brasileira* (1997), os escritores deram início a um processo de divulgação do Brasil por meio da literatura. A realidade social regionalista é articulada por um sistema próprio, em que os que ocupam uma posição de poder dentro do referido contexto não hesitam em fazer uso da violência física para impor suas ordens, se vingar e manter a sua honra¹². Conforme Karl Erik Schollhammer, “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” (SCHOLLHAMMER, 2000, p. 238). Tatiana Rossela Duarte de Oliveira Rocha (2007), sobre a representação dessas figuras, os cangaceiros, afirma que estes, que fazem uso da violência nesse espaço

¹⁰ Conforme Schollhammer, “o cangaço era objeto de estudos sérios (...), [o qual] Hobsbawm denominou “pré-político”, justamente em seu estudo sobre banditismo (SCHOLLHAMMER, 2000, p. 24).

¹¹ Termo utilizado por Tânia Pellegrini (2005).

¹² Mais uma vez, tomando como exemplo *Inocência* (2009), de Visconde de Taunay, Pereira, para manter a honra familiar, sacrifica sua própria filha, já que sua palavra estava acima de tudo (a 1ª edição data 1872).

regional, seriam um tipo de bandido, porém, com seus atos violentos legitimados, para explicar tal jagunçagem.

Ainda segundo Schollhammer, “nos tempos modernos, o indivíduo não é obrigado a responder pela honra de sua família e nem pela própria, já que a defesa de seus direitos não é mais sua obrigação, mas garantida pela lei do Estado” (SCHOLLHAMMER, 2000, p. 238). Dessa forma, sem abandonar o tema violência e acompanhando a longa, lenta e gradativa transformação econômica, demográfica, social e cultural do país, testemunhamos o surgimento de um novo momento na literatura brasileira: a literatura urbana. De acordo com Pellegrini,

o roteiro do desenvolvimento da literatura urbana necessariamente passa por espaços que, já no século XIX, podem ser chamados de *espaços da exclusão*: “os cortiços” e “casas de pensão”, no interior dos quais viceja uma “fermentação sanguínea”, “uma gula viçosa de plantas rasteiras”, denotando “o prazer animal de existir, a triunfante satisfação de respirar sobre a terra”¹³, como descreve Aluísio de Azevedo no seu naturalismo ainda romântico (PELLEGRINI, 2005, p. 137).

Pode-se afirmar que esse ambiente descrito por Azevedo foi o antecessor da “neofavela” de Lins, onde moravam aqueles que a sociedade explorava e repudiava: negros, pobres, prostitutas, homossexuais, vadios, malandros, os “bichos-soltos”, fazendo referência a Lins. É com a chamada geração de 1930 que começa a se desenhar um novo ciclo de obras. Os romances de 30 abandonam a idealização romântica para apresentar uma visão crítica das relações sociais e do impacto do meio sobre o indivíduo, evidenciando os dramas coletivos do Brasil e apontando para as misérias do país subdesenvolvido. Conforme Schollhammer, “a cidade e, sobretudo, a vida marginal nos *bas-fonds* das metrópoles brasileiras tornam-se um novo pano de fundo para uma revitalização do realismo literário e a violência, um elemento presente, cuja extrema irrepresentabilidade converte-se em desafio para os esforços poéticos destes escritores” (SCHOLLHAMMER, 2000, p. 242). Corroborando com tal afirmação, Regina Dalcastagnè declara que, “o espaço da narrativa brasileira atual é essencialmente urbano, ou melhor, é a grande cidade, deixando para trás tanto o mundo rural quanto os vilarejos interioranos” (DALGASTAGNÈ, 2003, p. 34). A industrialização crescente desses anos impulsionou a literatura, tendo agora como palco a vida articulada nos grandes centros, os quais incham e se deterioram pela falta de infraestrutura para acomodar a população

¹³ AZEVEDO, Aluísio de. *O cortiço*. São Paulo: Ática, (1979 [1890]), p. 29.

em expansão, gerando, obviamente, os problemas sociais decorrentes desse processo, entre eles, a violência crescente, assim,

está formado o novo cenário para a revitalização do realismo e do naturalismo agora com tintas mais sombrias, não mais divididos em “campo” e “cidade”, como antes, mas ancorados numa única matéria bruta, fértil e muito real: a *cidade cindida*, ou seja, já irremediavelmente dividida em “centro” e “periferia”, em “favela” e “asfalto”, em “cidade” e “subúrbio”, em “bairro” e “orla”, dependendo do uso desses termos da região do país (PELLEGRINI, 2005, p. 137).¹⁴

Quanto às personagens retratadas no painel das injustiças sociais, essas são variadas. As camadas populares serão representadas, expondo as dificuldades cotidianas enfrentadas pelas mesmas na realidade brasileira. A fim de ilustrar o que foi dito, cito o romance *Malagueta, Perus e Bacanaço* (2004), de João Antônio, o qual apresenta, de forma simples e “dura”, o drama de três personagens suburbanas de São Paulo, unidas na mesma miséria e condenadas à aniquilação. Vivem sem perspectiva e, para sobreviver, lutam com as armas que podem, são “viradores”:

Eram três vagabundos, viradores, sem eira, nem beira. Sofredores. Se gramassem atrás de dinheiro, indo e vindo e rebolando, se enfrentassem o fogo do joguinho, se evoluíssem malandragens, se encarassem a polícia e a abastecessem, se se atilassem teriam o de comer e o de vestir no dia seguinte; se dessem azar, se tropicassem nas virações, ninguém lhes daria a mínima colher de chá – curtissem sono, fome e cadeia (ANTÔNIO, 2004, p. 178).

Assim, se essa nova narrativa está preocupada em representar o cotidiano da cidade, ela não pode ignorar a violência, já que esta está intrínseca na mesma, modificando, conseqüentemente, a maneira de representar as personagens inseridas nessa dinâmica. Como afirma Pellegrini,

é inegável que a violência, por qualquer ângulo que se olhe, surge como constitutiva da cultura brasileira, como um elemento fundante a partir do qual se organiza a própria ordem social e, como consequência, interfere também na experiência criativa e nas expressões simbólicas, aliás, como acontece, com características particulares, na maior parte das culturas de extração colonial (PELLEGRINI, 2008, p. 42).

Avançando algum tempo na história, dentro da literatura urbana, a partir da década de 1970, há três tendências literárias em vigor, segundo Schollhammer (2000). A primeira é a *literatura engajada*, cujo tema principal era a crítica ao regime militar autoritário (o Estado Novo e a Ditadura Militar), período o qual Eric Hobsbawm (1975) chamou de

¹⁴ No caso da obra *Cidade de Deus*, poderíamos fazer essa secção entre Cidade Maravilhosa e a própria Cidade de Deus.

“era dos extremos”. A segunda tendência seria o *realismo documentário*, pois tentando escapar da censura da imprensa, os escritores agiam por meio da literatura, denunciando a violência expressiva do sistema policial. A terceira vertente, e a que mais nos interessa neste estudo, é a que Alfredo Bosi (1975) denominou de *brutalismo*, como foi mencionado no início deste capítulo, e que Antonio Candido (2006) chamou de *feroz*. Tais termos tentam dar conta de uma significação torpe e degradada, mas que é o norte de várias camadas da população brasileira e que a literatura, ao fixar tal evento, por meio do discurso, transforma-o em representação. Essa tendência se caracteriza pela representação da violência social praticada pelos bandidos (e não pelos malandros) em suas diferentes roupagens (assassinos, traficantes, estupradores, ladrões, policiais corruptos, entre outros). O pioneiro dessa tendência foi Rubem Fonseca, pois conseguiu evidenciar, por meio do seu estilo, da sua objetividade, do uso da linguagem coloquial, as tragédias cotidianas desta população urbana. Dessa forma, percebemos como a literatura pode estabelecer questionamentos sobre o ato violento, que no cotidiano político trivializado, é, muitas vezes, visto como plausível, mas na ficção pode ser elaborado como horrível, espantoso, causando perplexidade, choque e indignação. A violência urbana está entranhada em nosso dia a dia, então, como a arte amplia os problemas verificados pelo artista na sociedade (funcionando como um megafone), “o espaço, hoje, mais do que nunca, é constitutivo da personagem, seja ela nômade ou não” (DALCASTAGNÈ, 2003, p. 33).

Dessa forma, no social e na literatura, independente do gênero textual, as cidades, aglomerados humanos, tornaram-se uma mistura de todo tipo de violência, a qual não se apresenta apenas com sua face mais imediata, que é a agressão (seja do corpo do indivíduo, dos seus bens, ou entes queridos), mas também na discriminação racial, na diferença entre as classes sociais, na separação de sexos e assim por diante. É interessante observar que, dentro do ambiente urbano, podemos ainda dividir esse espaço entre bairros de classes média e alta, e as favelas, como já afirmou Tânia Pellegrini (2005), o que não impede que a violência permeie todos esses locais, havendo, nesse caso, uma *democracia da violência*¹⁵. De acordo com Nilo Oidala, “nos bairros em que abundam os pardieiros e favelas, a violência não pode ser escorraçada e evitada com cercas e muros. Ela é uma comunidade com a qual se convive” (OIDALA, 2012, p. 12). Sobreviver, nesse contexto,

¹⁵Termo utilizado por Nilo Oidala (2012).

é sofrer e produzir violência. É notável que a identidade buscada não é mais a de um país definido de maneira homogênea, mas, contrariamente, uma imagem pautada pela diferença, pela ruptura com valores, autoridades dominantes, seja nos campos político e econômico, ou nos campos étnico e sexual.

5. A marginalidade e a violência em *Memórias de um Gigolô* e *Cidade de Deus*

Nos capítulos seguintes, far-se-á uma análise mais detida das obras aqui estudadas, *Memórias de um gigolô* e *Cidade de Deus*. No entanto, cabe, por hora, uma breve apresentação das mesmas. Marcos Rey publicou *Memórias de um gigolô* em 1968, época em que no Brasil se instaurava os governos militares (1964-1985). A narrativa, porém, situa-se em outra época. Logo após a Revolução de 30, iniciou-se um novo período na vida nacional, a era Vargas (1930-1945), que representou uma mudança de orientação da vida política e econômica do país. O Brasil passava, desse modo, pela implementação de um Estado centralizador e autoritário. Em São Paulo, onde se passa a narrativa, os espaços boêmios sofriam opressões e perseguições, já que o governo da época estava preocupado com a segurança pública e a ordem social. Porém, estes espaços, frequentados por malandros, prostitutas, jogadores, sobreviveram, marcando presença na história. Foi, então, esse contexto histórico/social e esse ambiente boêmio que Marcos Rey elegeu como pano de fundo para sua narrativa, a qual aborda um dos temas a ser investigado no presente trabalho: a malandragem.

A fim de buscar um maior entendimento sobre a malandragem, faz-se necessário voltar em 1853, quando Manuel Antônio de Almeida publicou *Memórias de um sargento de milícias*, o qual foi apontado por Antonio Candido (2010) como a primeira obra literária brasileira a trazer o malandro como temática. Dando continuidade ao estudo dessa figura, no início do século XX, o tema ganhou mais atenção com o texto, sobre tal obra, do escritor e crítico Mário de Andrade (1941), o qual aproxima o protagonista, Leonardo Filho, à figura do pícaro espanhol, um tipo de malandro simpático e brincalhão, que vive à margem da sociedade. Mais adiante, em 1970, Antonio Candido escreve o ensaio “Dialética da malandragem”, em que, além de refletir sobre a obra de Almeida, contrapõe o texto de Mário de Andrade, pois ele faz uma distinção entre as duas figuras:

pícaro e malandro. Roberto Schwarz, por sua vez, desenvolve “Pressupostos salvo engano da dialética da malandragem” (1987), mostrando que Antonio Candido não fez uma crítica sociológica (depreciativa) à obra de Almeida, e sim uma crítica literária, em que se encontra, na forma literária, o social, a partir da redução estrutural.

Dando continuidade à representação da figura do malandro, mas com algumas alterações nessas explanações dos críticos citados acima sobre esse conteúdo, em meados do século XX, Marcos Rey retoma o tema já explorado, lhe dando uma abordagem mais realista e crua, com seu protagonista malandro, Mariano. Diferentemente dos anos 30, quando, no Brasil, o Modernismo estava em seu segundo momento, e as discussões estavam nos problemas brasileiros, os romances do Pós-Modernismo, época da fatura da obra, seguiam as direções tradicionais da nossa ficção, mas enriquecendo-a, diversificando-a e inovando-a. Foi justamente isso o que fez Marcos Rey com o tema da malandragem, como veremos no capítulo seguinte. Essa análise da personagem do malandro será fundamental para compreendermos se essa figura ainda se encontra presente, mesmo que modificada, na literatura contemporânea, no final do século XX, na obra *Cidade de Deus*, de Paulo Lins.

Neste romance, a violência é ilimitada, já que ela se mostra tanto física (pois imprime destruição e sofrimento ao corpo do próximo), bem como psíquica, degradando e causando transtornos à integridade mental do outro, demonstrando, o que já foi aqui debatido, que a sociedade brasileira, precária em autoconsciência e articulação interna, não teria sido capaz de superar o horror acumulado em séculos. *Cidade de Deus* aborda uma história marcada pela desigualdade social, pela pobreza, pelo crime e evidentemente pela precariedade nas condições para superar todas essas adversidades. Lins explora a forma como essa situação se agrava devido aos problemas sociais decorrentes do tráfico de drogas. É uma história de guerra e não apenas guerra na favela, mas uma constante disputa por poder e dinheiro. Em um de seus ensaios, Candido (2006) pondera exatamente sobre essa nova realidade literária, a qual ele chama de “a nova narrativa brasileira”, em que

nos vemos lançados numa ficção sem parâmetros críticos de julgamento. Não se cogita mais de produzir (nem de usar categorias) a Beleza, a Emoção, a Simetria, a Harmonia. (...) O que vale é o impacto, produzido pela Habilidade ou a Força. Não se deseja emocionar nem suscitar a contemplação, mas causar choque no leitor e excitar a argúcia do crítico, por meio de textos que penetram

em vigor, mas não se deixam avaliar com facilidade (CANDIDO, 2006, p. 258).

Verifica-se na fala de Antonio Candido que realmente houve um abandono quanto à definição romântica da função social da cultura, baseada na ideia de que essa deveria estar veiculada à “graça, beleza e harmonia”, admitindo o prevalecimento de uma função social que definitivamente não se esquivava da representação da violência e do seu impacto. Daí a indagação do que restou do malandro, já que na conjuntura aqui apresentada, o bandido é o protagonista.

Essa ideia do abandono do romantismo pode ser ainda reforçada por uma outra reflexão, posição de Karl Erik Schollhammer (2008), aqui já explicitada, de que a violência tem na cultura brasileira um papel efetivamente constitutivo e, também, por outra reflexão, a de Antonio Candido (2004), na qual o autor endossa essa tese, pois ele assinala o caráter sanguinolento de nossa formação histórica. Se de fato a sociedade brasileira teve na violência um elemento construtivo, se essa violência teve um impacto traumático e não foi coletivamente superada, é esperado que, de maneiras diretas ou indiretas, na produção cultural, encontremos marcas desse impacto, em formas variadas de elaboração estética e linguística, como o testemunho, a dissolução do realismo e a fragmentação de perspectivas. Segundo Márcio Seligmann-Silva,

esse *real* exige uma nova ética da representação na medida em que não se satisfaz nem com o positivismo inocente que acredita na probabilidade de se “dar conta do passado”, nem com o relativismo inconsequente que quer “resolver” a questão da representação eliminando o *real* (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 10).

Dessa forma, compreendendo a literatura como produção constituída historicamente, e não como objeto fechado em si mesmo, podemos formular a hipótese de que a enorme carga de violência que caracterizou a história brasileira encontra-se, de maneira simbólica, com todas suas implicações, nas obras literárias. Dessarte, já no final do século XX, na linha do *brutalismo*, Paulo Lins escreve *Cidade de Deus* (1997), uma obra que representa a realidade violenta e a exclusão da favela homônima, situada no Rio de Janeiro, como já aqui descrito. Sua tentativa, de morador que passou a autor, é representar todas essas implicações sem tornar o seu texto artificial ou exótico, o que é um desafio, pois, para Pellegrini, em um ensaio sobre a obra de Lins,

o que está em jogo nesse novo realismo feroz – neorealismo, hiper-realismo ou ultrarrealismo [...] não é apenas o modo como as coisas são constituídas enquanto linguagem, mas *também o que elas são*; sendo um estilo, esse

realismo está funcionalmente ligado a um objeto cuja referência é concreta; assim o objeto da *mimesis* aqui tanto pode ser a indignação, a denúncia, o protesto, quanto à constatação desinteressada ou interesseira e, na pior das hipóteses, cínica” (PELLEGRINI, 2005, p.139).

É inegável que a leitura de *Cidade de Deus* nos traz um encontro entre política e literatura, pois há dentro da narrativa uma perspectiva de luta de classes, salientando a vida do oprimido. Seligmann-Silva afirma que essa literatura convergente “expressa o seu teor testemunhal de modo mais evidente ao tratar de temas-limite, de situações que marcam e “deformam” tanto a nossa percepção como também a nossa capacidade de expressão” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 40). João César de Castro Rocha, por sua vez, nomeia como “dialética da marginalidade” esse fenômeno de representação das desigualdades sociais por meio da exploração e da intensificação da violência, pois, para ele,

em outras palavras, a violência parece não apenas predominar na vida cotidiana, especialmente em centros urbanos como Rio de Janeiro e São Paulo, mas também prevalece na produção cultural de nossos dias. Portanto, acredito que o desenvolvimento do conceito de “dialética da marginalidade” pode ajudar a compreender o surgimento de uma produção cultural contemporânea centrada na violência (ROCHA, 2006, p. 37).

A partir dessa conjuntura, quais seriam os ambientes destinados aos malandros e aos bandidos no século XX? É sabido que todo relato é por definição infiel, logo, a literatura não pode repetir o acontecido; o que é possível fazer com o mesmo é inventá-lo novamente, ou seja, representá-lo. A representação mostra-se como constitutivo fundamental da categoria do imaginário. Em consequência, o estudo das representações, neste caso o da marginalidade e o da violência, é a matéria-prima básica na construção dos alicerces de uma história do pensamento cultural. Com base no contexto de representação acima explicitado, questiona-se o que terá acontecido para que o malandro, gradativamente, fosse perdendo seu espaço na literatura, enquanto o bandido fosse “promovido” à protagonista? Para tentar responder às perguntas deste parágrafo, será pelas vias da representação e pelas análises das narrativas, assim como pela observação dessas comunidades marginais¹⁶, segmentos de São Paulo e do Rio de Janeiro, e toda sua

¹⁶ Tratadas aqui no sentido de estarem à margem.

expressão de marginalidade e de violência, que tentaremos levantar algumas hipóteses do destino dessas figuras.

Capítulo 2

Aspectos de uma nova malandragem

Conselho de mulher

Progréssio, progréssio

Eu sempre escuíttei falá

Que o progréssio vem do trabaio

Então amanhã cedo nós vai trabaiaá

Quanto tempo nós perdeu na boemia

Sambando noite e dia cortanto uma rama sem pará

Agora escuitando o conseio das muié

Amanhã nós vai trabaiaá

Se Deus quisé!

Mas Deus não qué!

ADONIRAN BARBOSA, OSWALDO MOLES,
JOÃO SANTOS (gravado por Adoniran Barbosa, 1955).

Como um dos objetivos deste estudo é analisar algumas das transformações ocorridas com a figura do malandro na literatura ao longo do século XX, considerar-se-á, primeiramente, uma obra produzida em meados desse período, porém, ambientada no início do mesmo. A obra em questão é *Memórias de um gigolô*, de Marcos Rey¹⁷.

A figura do malandro, há tempos, é, especialmente, vinculada às rodas de samba, estilo musical que nos anos de 1930 passou, de acordo com Lilia Moritz Schwarcz, de “dança de preto” à “canção brasileira para exportação”. Ainda segundo a autora, tal figura é “caracterizada por uma simpatia contagiante, o malandro representa a recusa de trabalhos regulares e a prática de expedientes temporários para a garantia da boa sobrevivência” (SCHWARCZ, 2004, p. 198). E adiante ela continua:

¹⁷ Um ano antes do lançamento de *Memórias de um Gigolô*, Marcos Rey publicou, em 1967, pela editora Civilização Brasileira, o conto “Mon gigolô”. Mais uma vez, Rey traz o malandro como protagonista da sua narrativa. Um aspecto interessante desse texto é o fato de que em nenhum momento da história a personagem Mon gigolô é caracterizada explicitamente pelo termo malandro. Entretanto, por conta de seu comportamento e de suas ações, é evidente que se trata de um protagonista malandro.

Deus é, portanto, brasileiro, e o país passa a ser representado por essa figura. Bem-humorado, bom de bola e de samba, o malandro era mestre em um tipo de postura resumida, nos anos 50, na famosa expressão ‘jeitinho brasileiro’: aquele que longe dos expedientes oficiais, usava a intimidade para o seu sucesso (SCHWARCZ, 2004, p. 200).

Dessa forma, as representações da malandragem, transformando-se em objeto de reflexão e consumo de um círculo intelectualizado, de classe média ou alta, entraram na linha de produção de análises teóricas e andaram pelos campos da sociologia, antropologia, teatro, canção popular e, obviamente, literatura.

O Rio de Janeiro, na virada do século XIX para o XX, era um lugar em ebulição, e o centro nervoso do processo de transformação da cidade não estava nos salões dos palacetes, nem nos gabinetes forrados de madeiras, e sim nas ruas. É nesse espaço da antiga capital brasileira, como nas igrejas e nas ruas principais, que encontramos Leonardo Filho, aquele que foi considerado por Antonio Candido (2010), como já explicitado na introdução deste estudo, em seu ensaio “Dialética da Malandragem”, como o primeiro malandro a ser representado na literatura do Brasil:

digamos então que Leonardo não é um pícaro, saído da tradição espanhola; mas o primeiro grande malandro que entra na novelística brasileira (CANDIDO, 2010, p. 22).

A fim se explorar o tema da malandragem, analisando as transformações ocorridas com essa figura com o passar do tempo, saio do ano de 1853, data da publicação de *Memórias de um sargento de milícias*, e transito para o século seguinte, para a década de 1930, onde encontramos o malandro Mariano, personagem de Marcos Rey em *Memórias de um gigolô*. Perceberemos, neste capítulo, que esse elemento, o “bom malandro”, foi sucumbido pelas rápidas mudanças no contexto histórico do país, não se mantendo, assim, fiel aos velhos princípios da malandragem. Como afirma Regina Dalcastagnè,

é difícil pensar a literatura brasileira contemporânea sem mobilizar um conjunto de problemas –relativos às profundas assimetrias sociais do país–, que podem parecer apaziguados, mas que se revelam em toda sua extensão cada vez que algo sai de seu lugar. E isso porque todo espaço é um espaço em disputa, inscrito no mapa social ou construído em uma narração (DALCASTAGNÈ, 2015, p. 09).

Se Mariano já não se encaixa perfeitamente nesse rótulo de malandro, esticando um pouco mais esse “fio da malandragem” até o ano de 1997, em *Cidade de Deus*, nos

deparamos com o desfacelamento do malandro ou seu ofuscamento por parte da imponente figura do bandido, ou, até mesmo, uma “dialética malandro-bandido”, pois, nesta obra, o malandro já não é mais o protagonista. Daí a necessidade de averiguar de maneira mais atenta o que possivelmente aconteceu durante esse trajeto e que acabou por influenciar e mudar a representação literária de tal alegoria.

1. O que é o malandro

Antonio Candido (2010) aponta-nos algumas possibilidades históricas que deram origem à figura do malandro, ao afirmar, por exemplo, que de forma contrária ao que aconteceu nos Estados Unidos, no Brasil, os grupos ou indivíduos nunca tiveram uma grande preocupação com a ordem. Sobre o ocorrido no processo histórico norte-americano, Candido destaca que

o duro modelo bíblico do povo eleito, justificando a sua brutalidade com os não eleitos, os outros, reaparece nessas comunidades de leitores quotidianos da Bíblia. Ordem e liberdade – isto é, policiamentos internos e externos, direito de arbítrio e de ação violenta sobre o estranho -, são formulações desse estado de coisas (CANDIDO, 2010, pp. 43-44).

Podemos também encontrar pilares teóricos que esclarecem a gênese da composição do malandro na época do Brasil colônia, em *Raízes do Brasil* (HOLANDA, 1995, p. 95). De acordo com Sérgio Buarque de Holanda, nas três primeiras décadas da nossa colonização, os portugueses pouco fizeram por aqui, tendo em vista que a atitude destes para com o Brasil era de “desleixo e certo abandono” (HOLANDA, 1995, p. 43). Ainda segundo o historiador supracitado, esse comportamento dos portugueses pode ser explicado por algumas razões. A primeira delas é o fracasso do comércio desenvolvido nas Índias, pois a demorada viagem e a concorrência imposta por outros comerciantes diminuíram as vantagens que os portugueses esperavam ter no Oriente. Além disso, as ameaças de invasão estrangeira no Brasil e a existência de ouro em outras regiões da América também motivaram a falta de atenção portuguesa para com nossas terras.

Dessa forma, para Holanda (1995), o desapreciamento da metrópole em relação ao Brasil colônia, no que concerne ao interesse em apenas tirar um proveito rápido da nossa terra recém-descoberta, a falta de um trabalho engajado para fazer da colônia uma

extensão de Portugal, a inexistência de uma apreensão quanto ao futuro do país, dentre outros, são algumas das razões que competem para o surgimento desse símbolo brasileiro¹⁸, o malandro, como afirma Antonio Candido (2010), encarado até mesmo como um herói, o qual tem como algumas de suas características o desinteresse pelo futuro e pelo trabalho árduo. Sobre esse último aspecto, ainda Sérgio Buarque de Holanda, mas em outra obra, *Visão do Paraíso* (2010), relata que a nossa história se baseia em um mito de origem. Nesse mito, a nossa cultura é concebida segundo uma lógica de que ainda não caímos na história e no mundo do trabalho. No livro Gênesis, da Bíblia, uma das maldições dadas por Deus ao homem e à mulher, pelo fato de Eva ter comido do fruto proibido, é o trabalho¹⁹. A partir dessa concepção, o malandro seria o homem brasileiro mítico, espécie de Adão, que recusa a condenação divina, por não viver ainda no mundo do trabalho, apesar de o mesmo se impor a ele a todo o momento.

A figura do malandro na literatura brasileira é ideológica e decorrente de toda a problemática da não consolidação da Nação, sendo, então, um tipo de herói criado pela nossa sociedade. E, justamente, por causa da nossa sociedade hierarquizada, o nosso herói não poderia ser um homem comum que representasse a si mesmo, pois este refletiria o nosso cotidiano desinteressante. Conforme Roberto DaMatta, “o herói deve sempre ser um pouco trágico para ser interessante, com sua vida sendo definida por meio de uma trajetória tortuosa, cheia de peripécias e desmascaramentos” (DAMATTA, 1997, p. 257). Os leitores em geral, e os brasileiros em particular, se encantam com o enriquecimento e ascensão social do protagonista ao final da narrativa. No caso do malandro, essa ascensão social e econômica pode até ser alcançada, porém, ele não busca um destino social bem-sucedido.

Ainda de acordo com DaMatta, o malandro “é um personagem deslocado, pois não cabe nem dentro da ordem, nem fora dela: vive nos seus interstícios, entre a ordem e a desordem, utilizando ambas e nutrindo-se tanto dos que estão fora quanto dos que estão dentro do mundo quadrado da estrutura” (DAMATTA, 1997, p. 172), ou seja, ele serve-se dos dois lados. Ele não pertence nem à classe dominante, nem à dominada. Ele pertenceria a uma camada que estabelece a desordem dentro da ordem. Essa camada intermediária, de certo modo, pavimenta essa transição da desordem para a ordem (regras,

¹⁸ Para Giovanna Dealtry (2009), elevar a categoria do malandro a um símbolo é problemático, tendo em vista que enquanto aquele é mutável (como veremos no decorrer da análise), este não é.

¹⁹ No suor do teu rosto comerás o teu pão, até que te tornes à terra; porque dela foste tomado; porquanto és pó e em pó te tornará. Gênesis 3:19.

leis, regulamentos) - sem ela o caminho ficaria esburacado. Como ideologia, essa classe se coloca como pretendendo ser uma neutralizadora de conflitos historicamente concretos. De acordo com João César de Castro Rocha,

a formação social brasileira teve como base um comércio de mão dupla entre os polos da ordem e da desordem. Tal negociação era levada a cabo principalmente pela figura socialmente plástica do malandro – homem de muitas faces e discursos, cujo gingado compete com sua habilidade em tirar vantagens nas mais diversas, e adversas situações. Esse modo especial de negociar diferenças permite a coexistência de diversos códigos dentro do mesmo espaço social, evitando, dessa maneira, o surgimento de conflitos sociais ou, pelo menos, tornando-os mais prontamente controláveis” (ROCHA, 2006, p. 33).

O malandro possui várias características peculiares. Geralmente estes não têm bens de raiz, nem família, nem seguem às leis, pois estes fatores os prenderiam à ordem e os condenariam a viver nela. Eles, portanto, vivem sós, em um ambiente penoso, tendo somente a si próprios como suporte de sobrevivência, tirando proveito de certas situações, convertendo todas as desvantagens em vantagens. Este também é excluído do mercado de trabalho ou é simplesmente avesso a tal prática. Essa figura nunca enriquecerá com o trabalho ou com os negócios, tendo em vista que essa é uma atividade impessoal. A sociedade moderna trata as pessoas como meros indivíduos, o ser humano é constituído em apenas mais um em um mundo que, por sua vez, é regido pelas regras econômicas do capitalismo. Assim, a melhoria das condições materiais para o malandro não se dá dentro do mundo instituído: ele só subirá economicamente por meio de um golpe de sorte, uma herança, um padrinho, madrinha ou alguém que o ajude a melhorar de vida.

Um outro aspecto fundamental do malandro é que este não deseja corrigir o mundo. Ele não almeja modificar o que considera injusto no sistema social, político e/ou econômico no qual está inserido. Ele sabe “utilizar as regras vigentes na ordem em proveito próprio, mas sem destruí-las ou colocá-las em causa” (DAMATTA, 1997, p. 291), ou seja, ele quer apenas burlá-las para efeito de vantagem própria. Mas é preciso ressaltar que não se deve confundir o malandro com o bandido. O primeiro é o sujeito que usa sua sagacidade e esperteza para enganar seu próximo e/ou aplicar pequenos golpes. O segundo não vive apenas de ludibriar pessoas, e sim de furtar, roubar e até matar pura e simplesmente.

O malandro é uma figura que não se preocupa nem com o passado, nem com o futuro. Ele está associado ao presente, aproveita-se de momentos e circunstâncias para

mudar a situação e tirar proveito próprio: sem planos de golpes ou projetos de longo prazo para obter qualquer ganho; sem remorsos e sem qualquer culpa em relação ao que fez. O que lhe importa não é o que passou, nem o que está por vir, mas, sim, o hoje e o agora. Não se deve analisar essa figura tão peculiar por si só, já que este é malandro dentro de um contexto e em contraste com outros personagens inseridos na narrativa, como corrobora Giovanna Dealtry, ao afirmar que o malandro “não é um todo fechado em si, mas indício de uma cultura maior, e deve ser compreendido sempre de forma relacional, nunca isoladamente” (DEALTRY, 2009, p. 43).

2. Semelhanças e distinções entre o pícaro e o malandro

Mário de Andrade, em um ensaio sobre *Memórias de um sargento de milícias*, o qual para ele é “um dos romances mais interessantes, uma das produções mais originais e extraordinárias da ficção americana” (ANDRADE, 1941, p. 9), deu a entender que o malandro seria um herdeiro do pícaro espanhol. O *Diccionario de la lengua española* apresenta quatro acepções para a entrada “pícaro”:

1. Bajo, ruin, doloso, falto de honra y vergüenza.
2. Astuto. Taimado.
3. Dañoso y malicioso en su línea.
4. Tipo de persona descarada, traviesa, bufona y de mal vivir, no exenta de cierta simpatía, protagonista de obras magistrales de la literatura picaresca española.

Antonio Candido (2010) discorda do posicionamento de Mário de Andrade, dizendo que o malandro é na verdade um precursor, um tipo de personagem brasileiro, uma figura historicamente original. O crítico justifica sua afirmativa com uma análise comparativa entre as duas figuras, tendo como base o estudo de Frank Wadleigh Chandler, em *La novela picaresca en España*, sobre as características do pícaro espanhol (CANDIDO, 2010, p. 18 e ss.). A seguir, nos guiando por Antonio Candido, proponho uma diferenciação entre malandro e pícaro.

Apesar de algumas semelhanças, malandro e pícaro possuem marcas peculiares, que fazem com que o primeiro seja uma figura tipicamente brasileira e não descendente do segundo. O romance picaresco é narrado em primeira pessoa, o pícaro narra sua história, dando ao leitor apenas a sua perspectiva da realidade. Em sua narrativa, ele também nos transmite uma falsa inocência, fazendo com que nos simpatizemos com ele (esse é um recurso psicológico característico desta personagem). Ambos são de origem

humilde, são filhos ilegítimos, não planejados e abandonados pelos pais, porém, o malandro, apesar do abandono, é acolhido por alguém, ele tem um mediador auxiliar. O pícaro não tem ninguém por ele. Este nasce ingênuo, mas a dureza da vida o leva a mentir, enganar e roubar. Ele “aprende” a ser dissimulado para sobreviver na difícil realidade em que se encontra. Essa é a justificativa (desculpa) da sua falta de escrúpulos. O malandro não nasce puro, já nasce malandro. Esta é uma característica natural e não adquirida.

Outra distinção entre o pícaro e o malandro é que aquele pertence a uma classe servil, ou seja, ele trabalha e está sempre tentando agradar seus superiores para conseguir alguma vantagem, enquanto este não pertence à classe alguma, sendo avesso ao trabalho e a superiores. O espaço físico e social do romance picaresco é amplo, pois seu protagonista está sempre trocando de trabalho, saindo de uma cidade para outra, mudando de sociedade. O malandro não tem essa característica de andarilho, o espaço físico e social o qual ocupa é restrito. Neste ponto, não me refiro exclusivamente ao espaço urbano, já que encontramos também malandros no mundo rural, como por exemplo, Pedro Malasartes.

Apesar de ambos não serem dotados de virtudes, o malandro é mais sincero e leal, além de apresentar a capacidade de amar (do seu jeito, não nos moldes românticos e burgueses). A fim de ilustrar tal afirmação, cito a peça musical *Ópera do Malandro*²⁰, de Chico Buarque e Ruy Guerra, a qual estreou em 1978, mas que é ambientada na década de 1940: “Ai, o amor; jamais foi um sonho; o amor, eu bem sei; já provei; e é um veneno medonho”. O pícaro é falso, traidor, logra até seus amigos e, além de não amar, só pensa nele mesmo. Conforme Candido, “curtido pela vida, acuado e abolido, ele não tem sentimentos, mas apenas reflexos de ataque e defesa” (CANDIDO, 2010, p. 21). O pícaro, assim como o malandro, vive sem pensar ou planejar o futuro. Contudo, o primeiro tira alguma lição das experiências vividas, ao contrário do segundo. O pícaro se dá mal ao final da narrativa, pode até terminar em uma situação pior do que estava no início. Já a figura brasileira geralmente se dá bem e termina a narrativa em uma posição favorável a ele, sem se esforçar para que isso aconteça, tudo ocorre simplesmente por um golpe de sorte. Além disso, este não sente culpa pelo que fez. Ainda de acordo com Antonio

²⁰ HOLANDA, Chico Buarque de. Viver do amor. Intérprete: Chico Buarque. *Ópera do Malandro*. Rio de Janeiro: Polygram, 1979. 1CD. Faixa 3.

Candido, “o remorso não existe, pois a avaliação das ações é feita segundo a sua eficácia” (CANDIDO, 2010, p. 42).

3. O malandro Mariano

Tendo em vista todo esse panorama do malandro, passemos agora para a análise desta figura dentro da obra de Marcos Rey, *Memórias de um gigolô*, representada pelo personagem Mariano. Este livro foi publicado em 1968, porém, a narrativa se passa na década de trinta. *Memórias de um gigolô* é um romance social, pois foi organizado conforme o movimento geral da sociedade, focando nas camadas média e inferior. No universo criado pelo autor, os personagens são livres e relativamente independentes de qualquer código ou lei. Neste ambiente tudo é permitido, não há pecados, arrependimentos ou sentimento de culpa. A única imagem de censura vem por meio de aparições tímidas e esporádicas de policiais, personagens definitivamente secundários. Não há nenhum personagem de destaque que represente a ordem. Outro aspecto interessante é que estas mesmas figuras que tomam atitudes, as quais, pela sociedade, seriam condenáveis e reprimíveis, tomam também outras que reparam seus erros. Um exemplo é D. Iara, prostituta, dona de bordel, mas que criou Mariano com todo amor e dedicação em troca de nada. Enfim, é dentro deste ambiente amoral e irreverente que se encontra Mariano, objeto a ser analisado a partir de agora.

Ao investigar a obra, identifiquei traços em Mariano que o enquadraria como um típico malandro brasileiro. Este é um gigolô, mentiroso, enganador e, claro, malandro. Ele próprio reconhece esta sua última característica, e, em suas memórias, a associa ao fato de ser brasileiro: “Fui apenas um tipo ávido de novidades, capaz de mover-se com certa bossa e ritmo numa situação difícil. E que grande capacidade de improviso! Tive de sobra essa virtude nacional, útil à sobrevivência de milhões e milhões de brasileiros” (MG p. 9). Além disso, não consegue se imaginar vivendo em outro lugar: “[O major James] estava quase de malas prontas para a África e queria minha companhia. Durante alguns dias, estive para lhe dizer que sim, mas minha simpatia por este país, o nosso, é indestrutível. Não sei imaginar-me fora daqui, a não ser como turista” (MG p. 202).

Mariano se sente à vontade em morar apenas em seu país de origem, já que o malandro é um tipo característico só do Brasil.

Mariano nunca acusa a hostilidade do mundo para justificar o fato de engambelar pessoas, ele o faz porque é avesso ao trabalho e sabe que por meio de sua sagacidade (qualidade reconhecida por ele) pode conseguir dinheiro fácil. Este aspecto é importante para observar que Mariano já nasceu malandro, não se tornou um devido às influências do meio social. Não foram as adversidades do mundo que lhe aguçaram o gênio e o fizeram esperto, esta sua característica é inata. Ele não transita da inocência para a malícia, pois, na verdade, ele nunca foi inocente. Desde criança, quando ainda morava com sua tia Antonieta, Mariano já a ajudava a aplicar golpes (ela se dizia cartomante, astróloga, quiromante, médium vidente e auditiva, telepata e benzedeira) e a despistar os policiais. Quando estes chegam a sua casa, procurando pela sua madrinha, ele “já tinha uma resposta na ponta da língua” (MG p. 11), dizia: “Titia não teve tempo de fazer as camisas, está muito doente” (MG p. 11). E quando os policiais a pressionavam, tirando seus impressos do bolso e lhe exibindo as provas, Mariano dissimulava: “Aí eu chorava de ensopar o rosto, abraçado à minha tia, que tremia dos pés à cabeça e clamava por água, médico e padre” (MG p. 11).

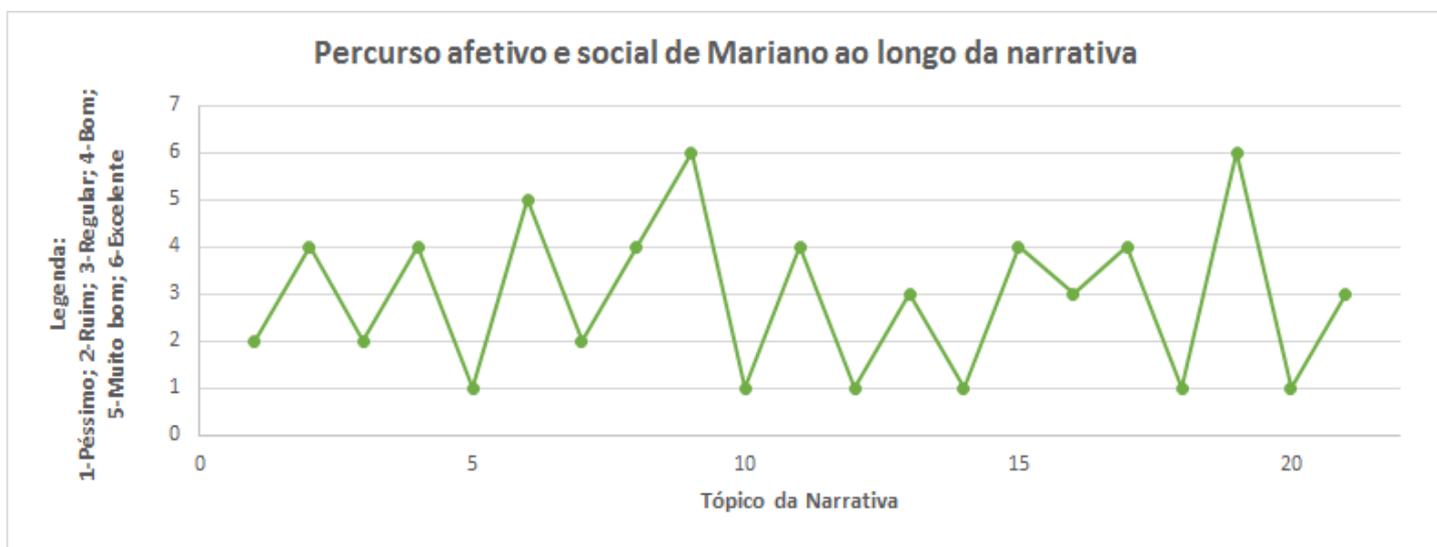
Com o tempo, foi aperfeiçoando este seu “talento” e percebeu que alguns retoques, no linguajar e na aparência, lhe dariam mais confiabilidade, facilitando, ainda mais, a sua prática de enganação. Além disso, gostava do que fazia e nunca se sentia culpado ou arrependido pelos seus atos: “Evito a gíria excessiva que marca o malandro e fecha-lhe as portas” (MG p. 64); “Eu, com um terno novo, sou um perigo e venço qualquer preconceito. Com um vinco perfeito, meto a cara, falo grosso, conto mentiras, exibio a cultura dos almanaques e perco o medo do mundo” (MG p. 228); “Dentro de uma roupa de tecido anglo-saxão, sofro imediata metamorfose em benefício inclusive do meu vocabulário. Torno-me mais seguro, independente, resoluto, arrojado e aristocrata, coisa parecida se dá ao calçar sapatos sob medida ou engravatar-me com seda procedente da Itália. Adoro também perfumes, loções para barba e unhas pintadas. Chegava a demorar-me horas na barbearia do clube para manter boa aparência” (MG p. 151).

Apesar desse quadro carente de virtudes, o leitor se afeiçoa com a figura de Mariano e torce por ele. Sua vida não é fácil e este é um dos pontos que mais chama a

atenção na narrativa. Sua vida é extremamente inconstante, repleta de altos e baixos, ora está muito bem, morando em um bom apartamento em um dos melhores bairros da cidade, ora está dormindo na rua, em bancos de praça ou portas de igreja. A fim de mostrar visualmente como essa oscilação ocorre dentro da narrativa, recorro à metodologia sustentada pelo crítico literário italiano, e professor da Universidade de Stanford, Franco Moretti (2005), o qual defende a possibilidade de análise de uma obra sem ser necessariamente apenas da leitura escrita de texto, mas a partir de gráficos, mapas geográficos e árvores de evolução geológica. Ao explicar sua metodologia, ele diz:

A literatura é (...) “vista de longe” no sentido de que o método de estudo aqui proposto substitui a leitura de perto do texto (o *close reading* da tradição de língua inglesa) para a reflexão sobre aqueles objetos artificiais (...): os gráficos, os mapas e as árvores. Objetos diferentes, mas todos resultados de um processo de deliberada *redução* e *abstração*. Em suma, de um distanciamento em relação ao texto em sua concretude. *Distant reading* (...) [é um] modo de trabalhar em que a distância não é obstáculo, mas sim *uma forma específica de conhecimento*. A distância faz com que se vejam menos os detalhes, mas faz com que se observem melhor as relações, os *pattern*, as formas (MORETTI, 2005, pp. 7-8).

Isso posto, no diagrama a seguir, pode-se observar o percurso afetivo e social da personagem, a qual transita desde o excelente até o péssimo e miserável.



1. Morava com sua **tia Antonieta**, eram pobres e viviam do dinheiro arrecadado por ela, por meio dos pequenos golpes que aplicava.
2. Depois da morte de sua tia, foi morar com **D. Iara**, a qual era dona de um bordel de luxo. Mariano redigia cartas para as prostitutas, ganhava um bom dinheiro com isso e complementava sua renda fazendo jogo do bicho e apostando na sinuca.
3. Morava em Vila Buarque com **Lu**, ela não se prostituía e passavam dificuldades.
4. Lu começa a se prostituir, eles trabalham em dupla, ludibriando o Dr. Alceu e conseguem viver bem com o dinheiro embolsado.
5. Lu deixa Mariano e foge com Esmeraldo, aquele fica na miséria.
6. Mora dois anos com a idosa **D. Marina**. Em sua casa, ele tem amparo e conforto.
7. Deixa a casa de D. Marina e começa a trabalhar como garçom do Império, uma boate. Ganhava pouco, mas lá reencontra Lu como a Bailarina Mascarada, empresariada por Esmeraldo.
8. Lu retorna para Mariano, mas não se prostitui, viviam do dinheiro de rifas e jogo do bicho.
9. Voltaram a trabalhar em dupla, enganam o Sr. Gumercindo, mas ele morre, então Mariano traz Lu de volta aos palcos da noite paulistana como a Bailarina Mascarada. Ela faz muito sucesso e eles ganham muito dinheiro.
10. Lu foge com Esmeraldo, então, Mariano, para sobreviver, passa a trabalhar de vendedor ambulante, chega a dormir na rua.
11. Vai trabalhar em uma fábrica, mas não como operário, e sim como informante de **Dr. Laércio**, o qual era o presidente do lugar e queria saber se seus funcionários estavam programando uma greve.
12. Perdeu o emprego. Sem dinheiro, voltou a morar na rua e depois em albergues.
13. Foi para o Exército da Salvação, onde pregava o evangelho e dava testemunhos. Se sobressaiu, mas reencontrou D. Iara e voltou a morar no prostíbulo. Passou a ser cafetão.
14. É preso por Esmeraldo, acusado injustamente de ser um perigoso foragido da polícia.
15. Sai da prisão e passa a trabalhar de porteiro de boates, mas, na esperança de encontrar Lu, ele abandona o emprego e segue viagem para Santos, onde será sustentado por duas mulheres, as quais ele engana.
16. Reencontra Lu, ela se prostitui e eles vivem de forma simples e humilde.
17. Mariano e Lu fazem uma viagem de navio Santos-Manaus e lá conhecem o **Sr. Franco**, a próxima vítima da dupla.

18. Regressam da viagem e chegam a passar fome, esperando que o Sr. Franco os ajude.
19. Sr. Franco, completamente apaixonado por Lu, emprega Mariano em sua empresa, lhe dá o cargo de vice-presidente, o remunera muito bem e acredita que Mariano, supostamente esposo de Lu, fará vista grossa sobre seu relacionamento com a mesma.
20. Lu vai embora com Esmeraldo. O Sr. Franco, quando toma ciência da fuga de sua amante, despede Mariano. Este gasta todos os seus bens na busca por Lu, fica paupérrimo e volta a morar na rua.
21. Mariano encontra Lu na rua, descobre que ela está casada com Esmeraldo, o qual agora é um decrepito velho, e passa a viver de favor no apartamento com o casal.

Mariano não tem ciência de sua origem, foi criado pela sua tia Antonieta, sua primeira protetora: “A bem da verdade, nunca soube com clareza qual o parentesco que nos unia. Chamava-a de tia, mas talvez fosse minha madrasta, alguma sucessora de minha mãe, que também não conheci nem de retratos. Infelizmente, quando faleceu, eu tinha pouca idade e jamais lhe havia feito perguntas sobre meus familiares” (MG p. 17). Depois de Antonieta, houve diversos sucessores para o cargo de patrono de Mariano, como é possível observar em negrito na legenda do diagrama anterior. Mariano raramente estava sozinho, mas era justamente nestes momentos de solidão que sua vida estava destruída. Ele precisava ter alguém por ele, um protetor. Como já afirmei acima, houve vários: D. Antonieta, D. Iara, D. Marina, Dr. Laércio, Sr. Franco, entre outros, mas a principal madrinha foi Lu.

Todas as vezes que sua vida estava miserável, era Lu quem aparecia para salvá-lo. Mariano diz a este respeito: “Que época de submersão e tristeza! E o pior era a incapacidade de reagir sem Lu, sempre foi ela que me tirou do lodo com sua mão de fada” (MG p. 198). Lu foi madrinha tanto de Mariano quanto de Esmeraldo, ela sempre abandonava um deles para cuidar do mais necessitado, por isso sempre reaparecia na vida de “Tumache” (como ela chamava Mariano) quando ele mais precisava, tanto que ao final do texto, Lu cuida do vilão e do anti-herói simultaneamente, já que ambos estavam decadentes e necessitados dela.

Mariano não era uma pessoa ruim, ele dizia: “não sou ingrato, todavia, nem mau sujeito” (MG p. 9). Ele não era nenhum marginal, só roubou uma vez, quando trabalhava

de caixa em uma mercearia, e, em seu relato, ainda se deu o trabalho de explicar, com ironia, seu ato: “Sempre que Lu ia à mercearia levava uma sacola. Então, distraidamente, eu largava dentro da sacola salame, queijo, latas de conserva e mesmo um litro de uísque. Por favor, não chamem isso de roubo, pois o estoque da mercearia era enorme” (MG p. 168). Mariano também nunca obrigou Lu a se prostituir, ela fazia, porque queria. Esmeraldo, sim, a obrigava, e Mariano tinha pavor de se comparar a ele. Lu, certa vez, ao chegar em casa, depois de prostituir-se, ouviu de Mariano: “Quanto ele deu? Não, não diga. Não me chamo Esmeraldo” (MG p. 81). Entretanto, ele iludia e tirava proveito de mulheres, era mesmo um gigolô: explorou várias e foi cafetão de algumas. O sexo feminino, foi, por muitas vezes, sua fonte de renda, já que não era adepto ao trabalho duro. Ele possuía até sua própria teoria a esse respeito: “O trabalho brutaliza, destrói sentimentos, endurece os corações e impede o conagraçamento universal. O mundo será muito melhor na época dos robôs, quando o ser humano com sua mania de grandeza e taras sexuais for completamente dispensável” (MG p. 197).

Contudo, Mariano era um homem de paz, contrário à violência física (sempre considerou o cérebro mais importante que os músculos), era até meio covarde, de bons sentimentos e nutria um grande amor por Lu, ele dizia que ela era a única mulher que lhe interessava dos pés à cabeça (MG p. 83). Outra característica de Mariano que faz dele um malandro é o fato de não almejar uma ascensão social. O que ele queria era uma vida boa, em que não precisasse trabalhar duro. Ele nunca almejou mudar de classe social, nem ser bem-sucedido. Se, em algumas vezes, durante a narrativa, se via com muito dinheiro disponível era graças aos golpes que dava com Lu: “(...) como não éramos ambiciosos, eu não precisava trabalhar” (MG p. 82); “Não era rico, o que não era defeito” (MG p. 90), referindo-se ao Dr. Alceu; “Olhem, nem a riqueza eu ambicionava. Queria vida tranquila, bem remunerada, sem o perigo de cair nas fábricas de rolimãs e esquadrias metálicas” (MG p. 107). Também não se preocupava com o dia de amanhã, vivia o hoje e o agora, nunca planejava o futuro e era feliz e satisfeito assim, já o contrário lhe aborrecia: “Quando completei dezoito anos, a capitã começou a mostrar-se preocupada com o meu futuro. (...) Era uma conversa desagradável” (MG p. 52); “Então saía pela cidade sem rumo nem ambições, conversando com um e com outro” (MG p. 53); “Não guardava dinheiro, não comprava terrenos, não enfurnava dólares, não multiplicava nada” (MG p. 174).

Como um bom malandro, Mariano oscilou algumas vezes entre a ordem e a desordem, nutrindo-se de ambas. Desde pequeno era oposto à ordem. Quando D. Iara o levou para ser escoteiro, ele disse: “Fui sempre um indisciplinado e inimigo do exibicionismo dos uniformes” (MG p. 36). Porém, quando se via necessitado, não hesitava de maneira alguma em “se disciplinar” e tirar vantagem do lado da ordem. Quando foi preso, se fez amigo do delegado, com a finalidade de tirar algum proveito, claro. Quando estava morando em albergues, o que odiava, pois não gostava de se misturar com mendigos, se mudou para o Exército da Salvação e aceitou até ser sabatinado. Lá, ele pregava o evangelho e dava testemunho de vida, mas bastou D. Iara aparecer, representante da desordem, para ele se debandar novamente. Assim é o malandro, figura a qual se movimenta sempre que necessário entre a ordem e a desordem.

A única razão desta oscilação não ser maior é que a representação de ordens e regras, como já afirmei anteriormente, tem um papel de pequeno destaque dentro da obra. Mariano vive em um ambiente onde suas atitudes não são de todo condenáveis, já que em seu círculo social não há ninguém cuja postura seja tida como totalmente correta. Por isso, ele não precisa mover-se tanto entre estes dois polos, pois dentro da própria desordem ele consegue remediar seus feitos, quando necessário.

4. O pícaro Mariano

Apesar de todas estas afinidades que Mariano compartilha com o malandro e as quais o enquadraria ou o rotularia como um, identifiquei outros pontos interessantes e relevantes na obra, os quais não me permitem fazer essa afirmação de maneira categórica. A estrutura externa de *Memórias de um gigolô* se assemelha com a da novela picaresca, no que diz respeito à forma do texto. Eis abaixo alguns desses elementos da novela espanhola, os quais apresento com a finalidade de uma comparação entre as características dos romances picarescos e o romance de Marcos Rey em questão.

Em *Memórias de um gigolô*, evidencia-se uma forma autobiográfica de narração, ou seja, Mariano conta sua vida, sendo, portanto, uma narrativa em primeira pessoa, em que o gigolô aparece simultaneamente como protagonista e narrador. Em consequência dessa estrutura autobiográfica, há um ponto de vista único da realidade, pois Mariano expõe apenas a sua própria perspectiva do mundo, não havendo, assim, uma visão dinâmica da matéria narrada.

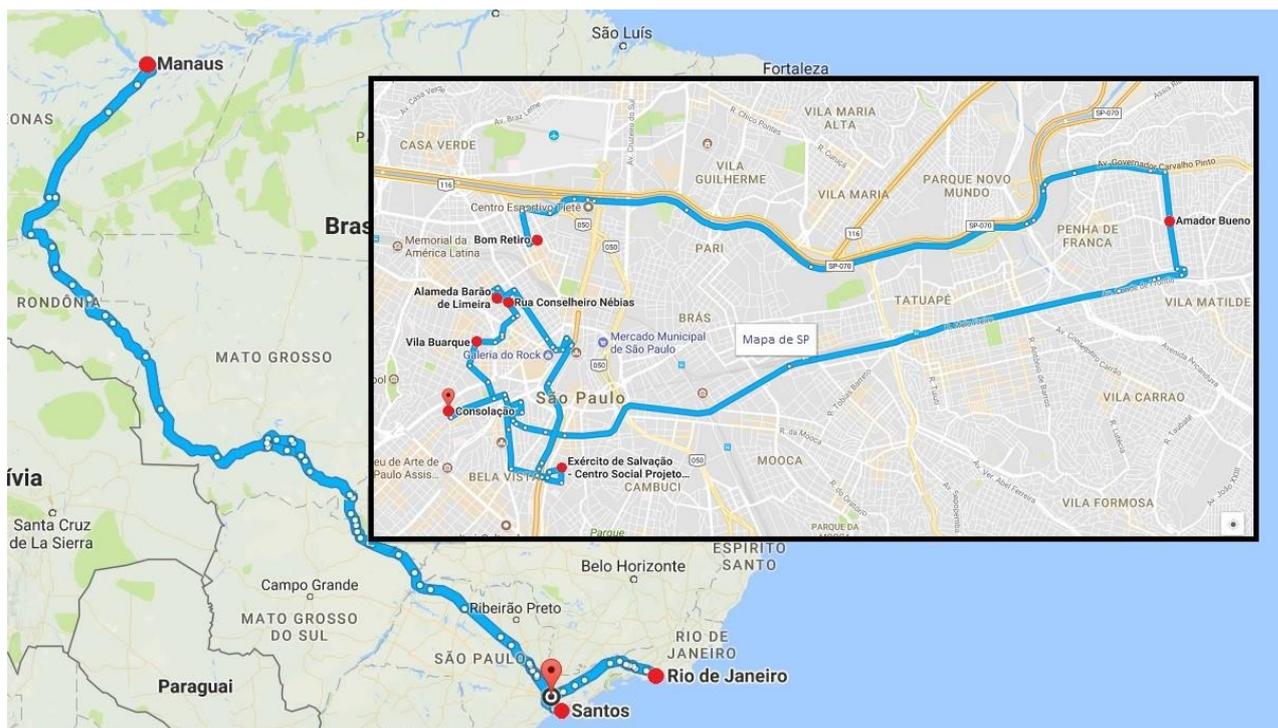
Outro aspecto da obra de Rey semelhante à novela picaresca é o diálogo narrador/leitor. Mariano costuma se dirigir de uma forma generalizada ao leitor, fazendo uso dos vocativos: leitores, senhoras e senhores educadores, boêmios e vagabundos, ladies e gentlemen... Às vezes, adota a forma dialogada: “Pensam que acreditou?” (MG p. 218), “Viu como valem as boas amizades?” (MG p. 190). Tal mecanismo dirige o caráter ameaçador do malandro frente à sociedade e o aproxima do seu interlocutor. Além disso, percebemos uma evolução temporal dentro da narrativa, isto é, Mariano conta sua história desde a infância com a madrinha Antonieta em Bom Retiro até a sua fase adulta: “Mas falava da gratidão, minha infinita gratidão, convertida em flores no túmulo de tia Antonieta, a santa que me iluminou a infância” (MG p. 9). “Não sou mais menino, quase trinta” (MG p. 203). Ademais, há uma narração fechada e vida aberta, isto é, a novela se encerra, porém, a vida da personagem permanece inconclusa, já que é Mariano quem narra a história.

Assim como o pícaro, Mariano é um andarilho, a vida está sempre o jogando de um lado para o outro, o espaço físico e social os quais ocupa dentro do texto é extremamente amplo. Mais uma vez, me utilizando da metodologia proposta por Franco Moretti (2005), trago o mapa abaixo como exemplo desta afirmação sobre as andanças²¹ de Mariano. Estas são suas peregrinações desde quando morava com sua madrinha até quando termina suas memórias, morando com Lu e Esmeraldo²²:

²¹ Observar os pontos marcados de vermelho.

²² Pelo fato de o mapa geográfico não compreender todas as andanças de Mariano, apresento o esquema abaixo, o qual contém mais detalhes dos lugares pelos quais o personagem passou:

Bom Retiro> Amador Bueno> Vila Buarque> Uma pensão suíça em um bairro não citado pelo autor> Morou com D. Marina> Se hospedou no pior hotel da cidade, bairro não citado> Conselheiro Nébias> Viajou para o Rio de Janeiro> Regressou> Viajou para a praia> Regressou> Pensão em Alameda Barão de Limeira> Foi morar na rua> Pensão> Rua novamente> Albergues> Exército da Salvação> Consolação> Prisão> Um pensão qualquer> Santos> Outra pensão> Mudou de pensão> Viagem Santos-Manaus> Mudou de apartamento duas vezes seguidas> Viaja para São Paulo> Rio de Janeiro> Regressa> Foi para outro apartamento menor> Se mudou para uma pensão> Volta para a rua > Foi morar com Lu e Esmeraldo.



Com todo esse itinerário, Mariano teve a oportunidade de conhecer e conviver com inúmeras pessoas, ocupar empregos distintos (desde guarda noturno até guia de cego), ter diversos patrões, enfim, o personagem se mostra em um vasto espaço social.

Além da grande semelhança estrutural de *Memórias de um gigolô* e a novela picaresca, veremos que Mariano compartilha alguns pontos em comum com a figura do pícaro. Sabe-se que o pícaro pertence a uma classe servil, ele trabalha e está sempre tentando agradar seus superiores para tirar alguma vantagem. Mariano é avesso ao trabalho, assim como um típico malandro: “fiz o que pude ora sem tostão, ora com dinheiro que caía do céu, mas passando à distância das fábricas e de todo lugar onde se trabalha duro” (MG p. 9); “No domingo planejei trabalhar, mas na segunda faltou-me coragem e tive uma crise nervosa” (MG p. 273); “Emprego, como já disse, nunca” (MG p. 304). Entretanto, se viu obrigado a trabalhar várias vezes, ou para sobreviver, isso acontecia quando não estava enganando ou aplicando golpes em alguém, ou para manter suas regalias: “Minhas despesas aumentaram e comecei a ficar aflito, pois não é que uma cerveja nesses lugares custava vinte mil réis?” (MG p. 53); “A miséria é feia, é cruel, maldita, imbecil e apavorante. Para arranjar algum dinheiro, fui carregar cestas nas feiras, engraxar sapatos na praça da República, vender bolinhas de vidros nas portas dos colégios

e ser homem sanduíche anunciando um espetáculo de anões” (MG p.188). Percebe-se, pelas suas falas, que não eram empregos, e sim “bicos”.

Diferentemente do malandro, e próximo ao pícaro, Mariano era um exímio bajulador. Referindo-se ao Dr. Laércio, presidente de uma fábrica, disse: “Aperfeiçoando-me como puxa-saco, passei a levar um vidro de benzina no bolso, para tirar manchas da roupa, (...) além de comprimidos para dores de cabeça, doença que torturava o meu dono” (MG p. 194). Em outra ocasião, referindo-se ao diretor do presídio, onde estava preso: “Fiquei grande amigo da família do diretor e seu mais eficiente e diuturno puxa-saco” (MG p. 220).

Outra característica comum entre o pícaro e Mariano é o duro fim destes personagens. Mariano teve vários golpes de sorte durante toda a narrativa, porém, ao final desta, nosso gigolô não enriquece, ou se dá bem de alguma forma, como costuma acontecer com o malandro. Esta é a razão que associo seu “fim” mais com o do pícaro, apesar de este “fim” não ter sido uma catástrofe como é comum ocorrer nos romances picarescos. Mas, para quem era o “Mon Gigolô” paulistano, acostumado com as agitações da vida boêmia; para quem tinha Lu, linda, em seus braços, terminar seus dias com uma perna ligeiramente curva, o braço esquerdo sem se mexer, morando de favor com a mulher que amou a vida inteira e seu pior inimigo, o valete de espadas, os quais agora são casados, não é, com certeza, a vida boa e agradável que sempre desejou. Mariano afirma: “Sou uma espécie de parente distante, tolerado, mantido um pouco por piedade” (MG p. 315).

5. Mariano, um personagem híbrido ou a nova malandragem

Tendo em vista que Mariano não se encaixa totalmente nos moldes, já aqui explicitados, do típico malandro brasileiro, não é possível defini-lo como um. Sabe-se também que, mesmo compartilhando características com a figura do pícaro espanhol, não cabe, da mesma forma, classificá-lo como tal, já que Mariano difere em vários pontos da figura acima referida, como, por exemplo, sempre ter havido alguém que o auxiliasse, não permitindo que ele se encontrasse totalmente abandonado na vida. Outra distinção é que o “Mon gigolô” não aprendeu a ser astuto com a dureza da vida, esta qualidade lhe é

inata, enfim, há distorções. Sendo assim, em um primeiro momento é melhor pensar em Mariano como um personagem híbrido, ou seja, Mariano está entre o pícaro e o malandro. É importante destacar que o termo *hibridez* está sendo utilizado aqui no sentido de algo composto por elementos diferentes, heterogêneos, e não dentro do arcabouço conceitual dos estudos culturais, como os de Garcia Canclini e Fernando Ortiz.

O que mais aproxima Mariano da figura picaresca é o seu “fim” dentro da narrativa. Lembremo-nos de Leonardo Filho, de *Memórias de um sargento de milícias*, cuja série de malandragens só cessa quando, em virtude de sua ampla experiência no mundo da vadiagem, é escolhido pelo Vidigal para ocupar um cargo na tropa de soldados. Além disso, ele ainda se casa com sua amada Luisinha e termina a narrativa dono de cinco heranças, as quais lhe caíram do céu. No nível folclórico, encontramos esse mesmo “final” favorável ao malandro, manifestado nas peripécias de Pedro Malasartes²³.

Mariano não teve essa mesma sorte. Apesar de ter elevado sua categoria durante algumas fases de sua vida, ao final acaba retornando a sua primitiva condição. Analiso essa mudança no desfecho da narrativa do malandro sob a lógica do tempo em que o livro foi ambientado e também escrito. Quanto ao tempo da narrativa, Elizabeth Cancelli afirma que

o controle da malandragem, a vigilância das ruas com suas centenas de informantes anônimos e em potencial, a forte e ferrenha censura, o policiamento ostensivo das praias, o controle e tutela policiais das festas populares, como o carnaval e a exaltação ao cidadão pacato e à família também faziam parte do cotidiano policial. Segundo os conceitos criminais, a sociedade voltava-se contra o vadio, indivíduo economicamente passivo, por temor a sua periculosidade. A explicação era direta: quem não dispunha de uma renda para manter-se estava automaticamente integrando à categoria de vagabundo, porque existia uma tendência a satisfazer suas necessidades pelo “ardil criminoso e da violência”, por isso a vadiagem era um estado socialmente perigoso por excelência. (CANCELLI, 1993, pp. 33-34 apud DEALTRY, 2009, pp. 97-98).

Percebe-se, portanto, que nesse período o malandro fica sem lugar, já que a Era Vargas era sinônimo de uma era do trabalho. Quanto à fatura do livro, no final dos anos de 1960, se dava a consolidação do Brasil pós-juscelino e a consolidação do desenvolvimento. A política econômica desenvolvimentista de JK provocou um extraordinário crescimento na indústria do Brasil. Este avanço industrial gerou uma euforia economia nacional que cresceu ainda mais com a construção de obras públicas

²³ Ver Câmara Cascudo (2003).

como siderúrgicas, hidrelétricas, ferrovias, rodovias e a cidade de Brasília. Logo, no final dos anos 60, o Brasil já está com o pé na modernização; uma vida malandra não pode mais ser recompensada por um final feliz. Além disso, tal avanço urbano expulsou gradativamente as classes populares para a periferia da cidade, como aconteceu, por exemplo, com a favela Cidade de Deus, espaço onde se passa a narrativa que analisaremos no próximo capítulo.

Assim, por consequência desses novos ditames econômicos e sociais brasileiros, a representação literária tanto do ambiente narrado quanto das personagens sofreu modificações. Talvez seja essa a razão desse final tão triste para Mariano. Nota-se, então, que Marcos Rey oferece ao tema da malandragem uma abordagem mais realista e “moderna”. Agora, o malandro não consegue viver apenas de seus golpes e travessuras, a realidade da vida é dura, faz-se necessário trabalhar, mesmo que de forma irregular e esporádica. O malandro moderno também não vê problemas em ser simpático, nem em bajular seus superiores, já que aprendeu que pode tirar algum proveito disso. Sobre esta falsa simpatia do brasileiro, Holanda diz que “a polidez é, de algum modo, organização de defesa ante a sociedade. Detém-se na parte exterior, epidérmica do indivíduo, podendo mesmo servir, quando necessário, de peça de resistência. Equivale a um disfarce que permitirá a cada qual preservar intatas sua sensibilidade e suas emoções” (HOLANDA, 1995, p. 147). Isso significa que a cordialidade e a lisonja servil são beneficiárias ao malandro, já que não existe a obrigação de ser sincero, e esta figura sabe disso melhor que ninguém.

Entretanto, a mudança mais relevante é que para aquele mundo sem culpa, sem pecado, sem consequências aos atos, chegaram o castigo e a punição. Mariano, assim como o malandro do século XIX, agia a seu bel-prazer, porém, a ele coube uma penitência: terminar seus dias pobre, com uma leve deficiência física, morando na casa da mulher que amava, a qual agora está casada com seu pior inimigo. Todavia, semelhantemente ao típico malandro, ele não se mostra arrependido ou com remorso por nenhuma de suas atitudes. Com esta conjuntura, fica claro como Mariano se aproxima ora do típico malandro brasileiro, ora do pícaro espanhol, não podendo ser conceituado nem como um, nem como outro, já que bebe das duas fontes, ou seja, compartilha algumas características de ambas personagens. Pois, como o pícaro, ele tem um final lastimoso, mas como o malandro, não se culpa por nada do que fez, sua consciência está limpa.

Mesmo com este novo quadro, aquele malandro descrito por Manuel Antônio de Almeida e analisado por Antonio Candido, obviamente, não teve fim, todavia, aquela visão romântica da malandragem sofreu rupturas e admitiu continuidades. Daí a escolha do título do capítulo: “Aspectos de uma nova malandragem”. O romantismo na abordagem do malandro se enfraqueceu e a malandragem se transformou. Dealtry observa que, por volta dos anos de 1970, há uma reflexão maior sobre esse personagem

e de suas estratégias na constituição de um imaginário nacional. Nessas leituras, o malandro surgirá como um representante quase “oficial” das classes populares em confronto com a exploração do proletariado, ou seja, a malandragem é vista como (...) uma quase contingência de determinadas classes sociais, afetadas pelo descaso secular do Estado. (...). Entretanto, se esses mesmos recursos estratégicos da malandragem “escapam” do território das classes populares, essa malandragem torna-se imediatamente negativa (DEALTRY, 2009, p. 153).

Sendo assim, já no final do século XX, o sujeito malandro não é mais reconhecido da mesma maneira, pois qualquer identificação com essa figura passou a ser negativa e contrária ao arquétipo do novo homem da época: o trabalhador. Desse modo, as perseguições ao malandro aumentaram e este passou a admitir outras facetas que não aquelas atribuídas para ele no início do século. Dessa maneira, passaremos ao capítulo seguinte, em que analisaremos a representação dessa figura em uma obra, já do final desse período, *Cidade de Deus* (1997), cujos vários personagens recebem a alcunha de malandro, mas se comportam de maneira diferente, tanto em suas atitudes, quanto em seu ambiente de atuação, já que são inegavelmente bandidos.

Capítulo 3

Dialética malandro-bandido

(...)
*Já que nasci feio, sou temido
Já que nasci pobre, quero ser rico
e assim meu corpo oculta outros
que ao me verem se despiram da voz
Voz solta virando grito
Grito louco ao som do tiro
Sou eu o dono da rua
O rei da rua sepultado vivo no baralho
Desse jogo
O rei que não se revela
nem em paus
nem eu ouros
Paulo Lins*

1. *Cidade de Deus*: uma narrativa da violência

Paulo Lins, em 1997, publica sua primeira versão²⁴ de *Cidade de Deus*, em que faz um painel das transformações sociais pelas quais passou tal conjunto habitacional: da limitada criminalidade dos anos 60 à situação de violência generalizada e de domínio do tráfico de drogas a partir dos anos 90, ou seja, do início da narrativa até o final desta se vão três décadas e, à medida que a história é narrada, nota-se um crescimento gradativo da violência e do tráfico de drogas, culminando com a guerra do tráfico que marcou a história do bairro durante a década de 70 e o início dos anos de 1980. O desenvolvimento, quanto à criminalidade, da obra se dá da seguinte maneira²⁵:

1ª Parte/Inferninho: roubo; assaltos; consumo de drogas; assassinatos; latrocínios.

2ª Parte/Pardalzinho: roubo; assaltos; consumo de drogas; assassinatos; latrocínios; organização do tráfico de drogas.

3ª Parte/Zé Miúdo: roubo; assaltos; consumo de drogas; assassinatos; latrocínios; tráfico de drogas; guerra das quadrilhas.

²⁴ Utilizarei neste trabalho 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. Vale ressaltar que esta edição sofreu alterações, como nomes de personagens modificados e trechos suprimidos.

²⁵ Ressalto que tal edição refere-se à segunda versão da obra.

Verifica-se, então, que, em seu aspecto formal, a obra está dividida em três partes, cada uma delas se centra na vida de um dos bandidos: Inferninho, Pardalzinho e Zé Miúdo. Contudo, o último é o vilão e protagonista de *Cidade de Deus*, pois é ele o grande arco que une e costura a divisão acima mencionada, percorrendo todo o “caminho da violência” narrado, já que parte da bandidagem mais branda (no início da narrativa) até chegar ao banditismo profissionalizado (no final da narrativa). Porém, paralelamente a sua história (e à de Inferninho e à de Pardalzinho), há outras várias. Por isso, devido a essas distintas histórias que compõe a trama, existe uma constante fragmentação na narrativa. O romance segue uma cronologia linear em relação ao tempo real dos acontecimentos, com exceção de alguns *flashbacks*, mas o cenário é sempre o conjunto habitacional. Assim, o enredo fixa-se na clausura²⁶ desse espaço, a *neofavela*²⁷, campo de exclusão social, onde encontramos representações da violência e da marginalidade, bem como de seus agentes.

A trajetória do processo de formação do Brasil foi permeada de desigualdades sociais, causadas pelo capitalismo que rege a nossa sociedade. Tais desigualdades são responsáveis, em grande medida, pelo surgimento da marginalidade nas camadas mais pobres da população, tendo em vista que o capitalismo, como modo de organização da economia brasileira, protege aqueles que detêm o capital, impossibilitando, dessa forma, uma mobilidade social, por meio do trabalho, para aqueles que se encontram em posições mais baixas na escala social, perpetuando, assim, as desigualdades sociais. Logo, “o capital não é, portanto, um poder pessoal: é um poder social” (MARX, 2012, p. 32).

Por conseguinte, a partir dos anos de 1980, conforme Ana Lúcia Gonçalves Maiolino e Deise Mancebo²⁸, a marginalidade²⁹ passa a ser conceituada “como cidadania limitada, vista como resultado da dificuldade desses grupos em participarem do processo

²⁶ Essa clausura espacial do bandido, em *Cidade de Deus*, é um contraponto à mobilidade exacerbada do malandro, em *Memórias de um gigolô*.

²⁷ No ensaio intitulado “Cidade de Deus” (2007), Roberto Schwarz esclarece o que Lins caracteriza como “neofavela”. É um conceito que contraria o da favela tradicional, pois se refere a um espaço dominado pela ação armada do narcotráfico, além da violência e da corrupção exercidas pela polícia.

²⁸ Psicólogas sociais e professoras da UERJ.

²⁹ Entretanto, a marginalidade não ficou atrelada apenas ao âmbito econômico, pois atualmente ela abrange uma gama de questões relacionadas às minorias. Entendo aqui como minoria o conceito de Regina Dalcastagnè, “como todos aqueles que vivenciam uma identidade coletiva, que recebe valorização negativa da cultura dominante -, que sejam definidos por sexo, etnia, cor, orientação sexual, posição nas relações de produção, condição física ou outro critério” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 17).

de desenvolvimento econômico e ascensão social” (MAIOLINO; MANCEBO, 2005, p. 16). Desse modo, a imobilidade social pode gerar não apenas a marginalidade, como também o indivíduo criminoso, ressentido por essa negação de igualdade. Vale ressaltar que quando o indivíduo é morador de uma favela, ele já é usualmente estigmatizado como criminoso. Segundo Alessandra Rinaldi, “ser morador da favela é trazer a ‘marca do perigo’, é ter uma identidade social pautada pela ideia da pobreza, miséria, crianças na rua, família desagregada, criminalidade, delinquência” (RINALDI, 2006, p. 307).

Vários dos personagens bandidos de Lins apresentam o ressentimento acima referido, como veremos um pouco mais adiante. Além disso, o universo de *Cidade de Deus* se assemelha, de alguma maneira, à sociedade do capital, pois o tráfico de drogas, um dos protagonistas da obra, funciona como uma forma de operação do capitalismo, com suas próprias leis e regentes (os traficantes), o qual tem como objetivo principal o lucro. À vista disso, “o crime profissionaliza-se com o requinte que exige o crescente aperfeiçoamento da máquina capitalista” (JUNIOR, 2013, p. 67). Logo, a *violência sistêmica* “que consiste nas consequências muitas vezes catastróficas do funcionamento regular de nossos sistemas econômicos e políticos” (ŽIŽEK, 2014, pp. 43-44) pode ser considerada um dos motivos do surgimento da bandidagem representada em *Cidade de Deus*, em que os bandidos seriam fruto do sistema capitalista, o qual, por lhes negar os privilégios fornecidos a quem detém o capital financeiro, provocou-lhes uma revolta não apenas em relação ao sistema causador das desigualdades sociais, como também ao grupo dos privilegiados.

2. O que é o bandido

A fim de compreender a representação dos marginais feita por Lins, se faz necessário entender o conceito de “bandido”, o qual, a princípio, é distinto do conceito de “malandro”, segundo os referenciais teóricos utilizados no capítulo anterior para explicar tal figura. Dessa forma, o malandro, de maneira geral, é aquele tipo carismático que se move dentro da sociedade a partir de sua astúcia, ludibriando terceiros, o que lhe permite sobreviver sem exercer um trabalho formal. De acordo com o próprio Paulo Lins, em entrevista dada a Heloísa Buarque de Hollanda, “o malandro era aquele sujeito que vivia

na trampa³⁰, ele não assaltava, ele não roubava. Ele tirava dali, botava aqui... Ele jogava com as situações (...). Ele não usava arma”³¹. Essa concepção do malandro se assemelha àquela detalhada por Candido em “Dialética da malandragem” (2010), mas esta não abrange as peculiaridades das dinâmicas ocorridas na narrativa de Lins, devido ao fato de que a “ideologia da malandragem” (um certo pensamento social, motivado pelo momento histórico) mais uma vez se recompôs, podendo hoje ser sintetizada por certos atributos considerados específicos ou identificadores dessa alegoria: a malícia, a ginga, o drible, a manha, o “jogo de cintura”, a agilidade, a esperteza para escapar de situações constrangedoras, o “jeitinho” que pacifica contendas, abrevia a solução de problemas, fura filas e que, por fim, supre ou agrava a falta de exercício de uma cidadania efetiva. Na ordem do simbólico, o malandro de *Cidade de Deus* apresenta predicados diferentes dos apresentados por Candido (2010). Para definir essa figura, ressaltarei as mudanças ocorridas em nosso contexto econômico e social.

Apesar de a violência sempre ter-se feito presente na nossa formação social, como enfatizou Candido, em outro ensaio, “Censura e Violência” (2004) (em que menciona a violência exploratória colonial, a crueldade escravocrata, os regimes autoritários, entre outros tantos episódios), esta se banalizou, na atualidade, assumindo grandes proporções. A relação entre esses agentes, os marginais, e sua comunidade tornou-se, usando um eufemismo, tensa. O típico malandro não aparece nesse contexto de violência extrema, mas tal vocábulo continuou sendo utilizado, porém, agora significando bandido, termo que se costuma usar como sinônimo de delinquente, criminoso, em outras palavras, é aquele a quem falta moderação ao matar e age com violência, segundo Eric Hobsbawm (2015).

Hobsbawm (2015), em seu estudo dedicado ao banditismo, afirma que, antes do bandido cruel, existiu um tipo de bandido denominado ‘nobre’ (um bom bandido), o qual representa tradicionalmente a forma mais primitiva de protesto social. Ele era honesto e respeitável, assim como digno de admiração. É uma ‘imagem’ de Robin Hood, como roubar apenas dos ricos e não levar o morticínio ao exagero. Esse tipo de bandido exerce um papel de campeão, aquele que corrige erros, que dispensa a justiça e promove a

³⁰ Trampa significa tramoia, enganação.

³¹ Entrevista disponível em: <http://www.heloisabuarquedeholland.com.br/entrevista-a-paulo-lins/>
A data da entrevista não está registrada no site da autora.

igualdade social (HOBSBAWN, 2015). Zuenir Ventura (1994) ratifica a existência e o conceito do bandido ‘nobre’ (no Brasil) de Hobsbawm ao declarar que, por volta dos anos 60, havia em nossa sociedade a ideia do bom bandido, que seria um tipo de herói do seu povo, vingador de sua classe, que enfrentava sem medo as forças do capitalismo e da propriedade privada. Sobre esse tema, Hélio Oiticica, em 1968, proclamou “seja marginal, seja herói”, provavelmente, porque, levando em consideração o ano, época da repressão da ditadura militar, exaltar o marginal representaria uma forma de oposição. Contudo, essa figura do bom bandido ou bom malandro, o qual carregava uma bagagem de peripécias, mas era visto como carismático, perdeu seu espaço. A imagem que ficou foi a de um malandro/bandido perverso, maligno, o qual nega todos os princípios da justiça e dos direitos humanos.

Assim, a postura de idealizar o agente da criminalidade acabou, restando apenas o bandido, até porque, “para a lei, quem quer que pertença a um grupo de homens que atacam e roubam com violência é um bandido” (HOBSBAWN, 2015, p. 35). O bandido, em toda sua magnitude, surgiu, dentre outros fatores, da impotência da sociedade em resolver seus conflitos, os quais são diversos: podemos apontar a segurança pública como um dos maiores problemas do país, ao lado da fome e da precariedade dos sistemas públicos de saúde, educação e transporte. Assim, as dificuldades econômicas, as desigualdades sociais, o consumismo, a mídia, o tráfico de drogas estão atrelados aos altos índices de criminalidade no Brasil. João Cezar de Castro Rocha (2006) propõe, a fim de dar conta dessa nova face da sociedade brasileira, uma abordagem alternativa em relação a mesma e, sobretudo, em relação à cultura brasileira contemporânea:

A “dialética da malandragem” pressupõe uma nova forma de relacionamento entre as classes sociais. Não se trata mais de conciliar diferenças, mas de evidenciá-las, recusando-se a improvável promessa de meio-termo entre o pequeno círculo dos donos do poder e o crescente universo dos excluídos (ROCHA, 2006, p.56).

Ou seja, as produções culturais contemporâneas traçam uma imagem mais realista do país, uma imagem delimitada pela violência e uma exibição desta, a fim de explicitar o dilema da sociedade brasileira. Desse modo, “a ‘dialética da marginalidade’ enfatiza uma nova forma de relação entre as classes sociais. Não favorece mais uma visão negligenciadora de diferenças, mas em vez disso as traz à tona, recusando a promessa incerta da reconciliação social” (ROCHA, 2006, p.37). A princípio, poderíamos afirmar que *Cidade de Deus* é uma narrativa que ilustra a “dialética da marginalidade”.

3. A representação do bandido em *Cidade de Deus*

Na sessão anterior, fez-se uma explanação do bandido do ponto de vista da ordem social. Já quanto à matéria narrada, pode-se afirmar que praticamente todas as personagens são bandidas e apresentam, de maneira geral, o seguinte perfil: são jovens, do sexo masculino, têm baixa renda, baixa escolaridade, agem à noite, têm envolvimento com álcool ou drogas e não têm suas necessidades básicas atendidas pelo Estado. Além disso, conforme Pellegrini, esses adolescentes são “sempre feios, escuros, sujos, analfabetos, maltrapilhos, desnutridos e desdentados” (PELLEGRINI, 2005, p. 141), e vão sendo mortos à medida que a guerra do tráfico aumenta.

Eduardo de Assis Duarte afirma que “*Cidade de Deus* perverte a pureza monológica e grandiloquente da epopeia para se fazer romance no qual soam bem alto as falas da periferia” (ASSIS, 2007 p. 592). Porém, pelo o que foi exposto no parágrafo anterior, encontro na afirmação do autor certa problemática: o fato de que a grande maioria das personagens do livro são bandidos (podendo esses ser diferenciados apenas pelo grau de crueldade que apresentam), pois, assim é complicado dizer que há uma voz da periferia na obra, tendo em vista que, na ordem social, esta não é composta apenas de marginais, mas também de trabalhadores, velhos, crianças... Contudo, essas pessoas comuns, que também habitam na favela, com suas vidas rotineiras de trabalho, não apresentam nenhum destaque dentro da obra, são “coadjuvantes”.

É também importante ressaltar que *Cidade de Deus* dá um espaço reduzido para as mulheres, diferentemente dos romances da malandragem tradicional, em que a mulher fazia parte da construção da personagem do malandro, como Lu e Mariano, na narrativa de Rey. Assim, se na representação do malandro, a mulher aparece como essa figura central, sensual, e até mesmo desestabilizadora (inclusive do próprio malandro), no romance de Lins, ela sequer aparece, ela é completamente silenciada, evidenciando que o mundo da bandidagem na literatura é masculino. Esse apagamento da figura feminina no romance é o motivo por que, em minha análise de *Cidade de Deus*, as mulheres ficam de fora. E tal apagamento corrobora com a hipótese que levanto de que o bandido é um sujeito diferente do malandro.

Depreende-se disso que Paulo Lins representa mais um grupo de bandidos traficantes do que o cotidiano individual do favelado carioca. Ele incorpora em sua obra diferentes grupos sociais que fazem parte da comunidade retratada, todavia, não os trata

com individualidade, ou seja, não há a voz particular desses outros sujeitos, os quais compõem a favela representada. O autor não se afastou do convencional ao representar a figura do negro, como nos mostra o estudo de Dalcastagnè (2012, p. 184) sobre as principais ocupações das personagens negras no Brasil, em que a do negro é geralmente a de bandido, nem ao representar a figura do favelado, pois esta está estigmatizada.

Vale aqui destacar também o aspecto parental, dessas personagens bandidas, pois, em sua maioria, esses indivíduos fazem parte de uma unidade familiar precária, numerosa e coordenada pela mãe (já que o pai abandonou o lar ou não é conhecido). Esses sujeitos não apresentam projeto de vida, visto que muitos viram seus pais trabalharem honestamente durante a vida, mas sempre passaram dificuldades, por isso, não veem vantagem no trabalho formal. Os trechos transcritos a seguir demonstram o acima exposto (a partir das histórias de Inferninho, Martelo e Inho, respectivamente), ou seja, que os bandidos de *Cidade de Deus*, salvo algumas exceções, apresentam essa desestruturação familiar:

Inferninho nada falou. Alguma coisa o fez lembrar-se de sua família: o pai, aquele merda, vivia embriagado nas ladeiras do morro São Carlos; a mãe era puta da zona e o irmão, viado. (CD p. 27).

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 ordem dos branquelos, ficar sempre com o serviço pesado sem chance de subir na vida, acordar cedão para pegar no batente e ganhar merreca. Na verdade, a morte da avó serviu apenas de atenuante para seguir o caminho no qual seus pés já tinham dado seus primeiros passos, porque mesmo se a avó não morresse assassinada, seguiria o caminho que para ele não significava escravidão. Não, não seria escravo de obra, deixava essa atividade, de bom grado, para os paraíbas que chegavam aqui morrendo de sede (CD p. 54).

Ainda criança Martelo jurara para si mesmo que não passaria pelas necessidades que passava com os pais. Filho caçula de uma família de seis irmãos, apenas ele arriscara correr o risco de arrebentar a boa. Conseguira esconder dos familiares seus atos criminosos (CD p. 44).

Inho nasceu na favela Macedo Sobrinho. Era o segundo de uma família de três filhos. Ficou órfão de pai aos quatro anos de idade, seu genitor morrera afogado numa pescaria na praia de Botafogo, deixando a família em apuros por nunca ter tido emprego oficializado. A mãe, obrigada a trabalhar fora, deixou os filhos sob os cuidados de parentes. O bandido foi criado pela madrinha na casa de sua patroa, no Jardim Botânico. A comadre, porém, não teve pulso para insistir em sua permanência na escola (CD pp. 188-189).

O bandido em *Cidade de Deus* talvez pouco reflita sobre os problemas existentes dentro do sistema capitalista, mas ele já se deu conta de que os trabalhadores são explorados e que a classe que é reconhecida como superior é que enriquece por meio

dessa exploração, afinal, o trabalho do proletário não cria propriedade para este, “(...) cria o capital, isto é, a propriedade que explora o trabalho assalariado e que só pode aumentar sob a condição de gerar novo trabalho assalariado, para voltar a explorá-lo. Em sua forma atual, a propriedade se move entre dois termos antagônicos: capital e trabalho” (MARX, 2012, p. 52). Essa é uma das razões pelas quais o bandido abomina servir aos interesses capitalistas. A única maneira de mudar de vida e conseguir ter tudo o que desejam, de acordo com os marginais representados na obra de Lins, é “estourar a boa”. Essa expressão significa um assalto de grande porte, que renda ao bandido uma quantia significativa de dinheiro, e que, com isso, ele possa “aposentar-se”, parar de roubar, mas possa adquirir tudo que lhe bem quiser: “Inferninho dizia que iria 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” (CD p. 100).

Assim, no romance analisado, esses sujeitos não se veem como possíveis trabalhadores formais, ao contrário, se veem como bandidos e gostam de tal “ocupação” e rótulo: “Tutuca foi criado no morro da Cachoeirinha. Quis ser bandido para ser temido por todos, assim como fora os bandidos do lugar onde morou” (CD 31). Afinal, “todo bandido tem que ser famoso pra nego respeitar legal” (CD p. 93). Nesse caso, a historiadora Maria Alice Rezende de Carvalho explica que “o bandido representaria uma saída individual para a expectativa de mobilidade que se encontra obstruída, operando como uma metáfora de potencialidade explosiva inscrita na adesão virtual dos pobres e estratégias imediatistas de inclusão social e busca por reconhecimento” (CARVALHO, 2000, p. 54). Aproveitando esse conceito de bandido para a literatura que o retrata, essas personagens, com a finalidade de manter essa pseudo ascensão, assim como na narrativa épica, dessa épica-bandida³², acabam sendo constituídas de acordo com um princípio de necessidade. Hegel, ao tratar da epopeia, afirma que

os acontecimentos e a ação são, em geral, regidos pela necessidade. (...). O destino do herói épico (...) cria-se fora dele, e este poder das circunstâncias que imprimem à ação a sua forma individual, que determinam o resultado da sua atividade, e decidem assim a sua sorte, não é senão o poder do *fatum*. O que acontece devia acontecer, em virtude de uma necessidade inelutável (...). O destino determina o que deve suceder e sucede; êxitos ou frustrações, vida ou morte” (HEGEL, 1993, p. 586).

³² Termo de Vilma Arêas (2007).

Da mesma forma como um herói épico (entretanto, impossível de serem considerados como tal)³³, os marginais de *Cidade de Deus* fazem uso da violência, a qual corresponde a essa necessidade inelutável; se inimigos ou amigos são mortos é por conta do processo; se há destruição e combate, isso é incorporado ao processo, em favor da síntese do conjunto. Contudo, a violência na epopeia é legitimada pelo ato heroico, pelo aspecto patriótico. Na obra de Lins, essa é ilegítima, transgride valores, infringe a ordem política, atingindo à violência banal. Lembrando que tais ações são desprovidas de culpa, violação de princípios ou de uma consciência, pois assim é o bandido. Contudo, esse “(...) movimento poderoso de *Cidade de Deus* cada vez mais e com maior violência conduz a algo sem rumo e finalidade” (ARÊAS, 2007, p. 587), isto é, tanta movimentação e agitação para nada.

No decorrer da narrativa são introduzidas outras características desses marginais que lhes são atribuídas pela própria comunidade, por exemplo, são seres noturnos, já que “a maioria dos bandidos raramente circulava de dia, preferia a noite (...)” (CD p. 36), todo bandido é negro, pois “todo mundo aqui tem cara de bandido, quase não tem branco, nesta terra só tem crioulo mal-encarado” (CD p. 41). Assim, quem mora “nesta terra” deve ser bandido, porque lá só tem “bicho-solto, só tem favelado” (CD p. 27), ou seja, o primeiro termo, bandido, é tratado como sinônimo do segundo, favelado³⁴. O narrador também deixa claro que não há mais como romantizar essa figura, tendo em vista que ela está longe de ter a empatia que os malandros de *Memórias de um Sargento de Milícias* e de *Memórias de um gigolô* tinham:

Quanto maior a periculosidade da favela de origem, melhor era para impor respeito, mas logo, logo, sabia-se que eram os otários, vagabundos, trabalhadores, bandidos, viciados e considerados. Os menos afeitos à sociedade foram os bandidos (CD p. 37).

³³ O romance explicitamente se quer em diálogo com o épico, devido, entre outros elementos, à invocação às musas no início da narrativa: “Poesia, minha tia, ilumine as certezas dos homens e os tons de minhas palavras” (CD, p. 25).

³⁴ Um exemplo para essa afirmação e para o que foi citado aqui anteriormente, sobre o estigma do favelado, por Alessandra Rinaldi (2006, p. 307), é o episódio em que Busca-Pé consegue emprego em um supermercado o qual seria assaltado, em um sábado de final de mês, por dois bandidos de *Cidade de Deus*. Durante o ato, reconheceram Busca-Pé e acenaram para ele. O gerente viu a cena. Os ladrões foram presos e Busca-Pé demitido, pois, como morador de *Cidade de Deus*, conhecido de bandido, só poderia ser bandido também (CD, p. 379).

Outra possibilidade de análise do bandido é pela perspectiva psicológica, a qual tem como objetivo investigar o comportamento humano que gera dano a outrem, observar a conduta criminosa, buscando identificar as suas motivações, as circunstâncias psicossociais e o que leva o indivíduo a praticar atos que contrariem a norma jurídica. Ou seja, o foco da psicologia forense gira em torno do crime e dos seus sujeitos. O psiquiatra Guido Palomba (1996) faz uma compartimentação dos perfis dos bandidos. Ele apresenta os cinco tipos mais comuns:

- O impetuoso, que seria aquele que apresenta uma irritabilidade a flor da pele. Um indivíduo que mata por ímpeto, por um rompante, de maneira passional;
- O ocasional é um indivíduo com alguma fraqueza moral, um ser capaz de cometer um homicídio por falta de dinheiro em casa ou por estar desempregado;
- O habitual, que também pode ser chamado de profissional, é aquele que sai de casa para roubar, traficar e/ou matar;
- O fronteiro é aquele que não pode ser considerado são, mas também não é completamente louco;
- O doente mental seria aquele indivíduo insano, o qual sofre, muitas vezes, de delírios e alucinações.

Empregando a teoria da redução estrutural³⁵ de Antonio Candido (1997), em *Cidade de Deus*, vemos representado apenas o bandido do tipo habitual, pois esses têm a marginalidade como “profissão”:

Lá fora, a noite era parada aos olhos de Inho. Não estava nervoso, aliás, nunca ficava. Queria mesmo que saísse um tiro lá dentro para ele surgir como ás de trunfo na trama daquele jogo. Gostava de ser bandido, tinha sede de vingança de alguma navalhada que a vida fizera em sua alma (...) (CD pp. 79-80).

Esse trecho da obra também enfatiza um importante aspecto sobre o entendimento do tema violência. Percebe-se que se tornou rotineiro da desigualdade social acreditar que possa se fazer distinção entre os seres humanos no que tange à posse, ou seja, aqueles que

³⁵ *Redução estrutural* é, de acordo com o próprio Candido, “um processo por cujo intermédio a realidade do mundo e do ser se torna, na narrativa ficcional, componente de uma estrutura literária, permitindo que esta seja estudada em si mesma, como algo autônomo” (CANDIDO, 2010, p. 9), ou seja, é uma abordagem teórica que preserva tanto o valor estético, quanto a função social da obra literária em seu processo de compreensão.

possuem e aqueles que não possuem. A verdade, entretanto, é que a institucionalização de tal distinção nada tem de natural. O que poderia ser essa navalhada dada pela vida na alma de Inho? Devido a um outro trecho, que reproduzirei abaixo, o qual relata a vida dessa personagem, é perceptível que muito desse ódio de Inho, e, conseqüentemente, os seus atos violentos, tenham origem justamente no fato de ele pertencer ao “grupo” dos que não possuem:

O primeiro freguês foi olhado duramente pelo menino durante o tempo que ficou na cadeira. O ódio da pobreza, as marcas da pobreza, o silêncio da pobreza e suas hipérboles eram jogados através das retinas na face do engraxando. É certo que tentou: deu um brilho caprichado nos três pares de sapato que escovou. O quarto foi subitamente puxado da cadeira, levou um soco na nuca e teve os sapatos, dinheiro, cordão, pulseira e relógio roubados (CD p. 193).

Inferninho compartilhava do mesmo sentimento: “Senti vontade de matar toda aquela gente branca, que tinha telefone, carro, geladeira, comia boa comida, não morava em barraco sem água e sem privada” (CD p. 28). Anderson da Mata explica que um dos motivos que levou essa personagem a ingressar no mundo no crime foi um “ressentimento histórico, em que brancos ricos e pretos pobres estão de lados opostos” (MATA, 2010, p. 83).

Essa permissividade de que uns usufruam à saciedade, o que à grande maioria é negada, é, por si só, uma violência. A “gente branca” representa para Inferninho e seus companheiros tudo que lhes fora negado durante a vida. Ainda de acordo com Mata,

Lins trabalha com a ideia de ressentimento de classe, desdobrado no desejo de Zé Miúdo (...) de não ser somente temido e poderoso, mas incluído socialmente, o que jamais consegue, uma vez que carrega muitos estigmas da marginalidade – feiura, 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 (MATA, 2010, p. 92).

A análise de Mata sobre a narrativa e a personagem de Zé Miúdo está em consonância com o que Zigmunt Bauman considera como conseqüências humanas da globalização:

O oposto do reconhecimento social significa a negação da dignidade, a humilhação. Uma pessoa se sente humilhada quando recebe a mensagem, por palavras ou ações, de que não pode ser quem pensa que é. Essa humilhação gera preconceito e ressentimento. Numa sociedade individualista como a nossa, este é um tipo venenoso e implacável de ressentimento e uma das mais comuns causas de conflito, rebelião e revolta, ela destrói a autoestima – nega o reconhecimento, recusa o respeito e amplia a exclusão – substitui a

exploração e assume a discriminação como explicação mais comumente usada para justificar o rancor do indivíduo em relação à sociedade (BAUMAN, 2010, p. 78).

Assim, para Bauman, a segregação social é, em grande parte, responsável pela resposta violenta à exclusão³⁶. Nesse sentido, Zé Miúdo³⁷, de maneira análoga ao protagonista do conto “O cobrador” (2004), de Rubem Fonseca, desprezando a camada social a qual não faz parte, utiliza-se de meios violentos para obter o que a inferioridade social o impossibilita de possuir. Rocha chega a afirmar que o personagem de “O cobrador” seria “o autêntico prenúncio da atual dialética da marginalidade” (ROCHA, 2004), que defendo, no caso do personagem de Zé Miúdo, estar mais identificado com o banditismo.

4. O malandro e o bandido

Ao fazer a descrição do bandido, no tópico acima, nota-se que essa figura, muitas vezes, porém, em graus diferentes, pode se assemelhar à figura do malandro. Em *Cidade de Deus*, o autor trabalha com uma terminologia unívoca, tendo em vista que, de maneira abrangente e genérica, Lins faz uso dos vocábulos “malandro” e “bandido” como sinônimos, conforme atenta Rocha (2006), ao afirmar que o autor “propõe uma inquietante equivalência entre malandros, bandidos, bicho-soltos e vagabundos, em suma, entre malandros e criminosos” (ROCHA, 2006, p. 42). Entretanto, ao invés de considerar essas duas figuras como uma, ou olhá-las a partir de uma divisão estanque, proponho pensá-las de uma maneira dialética, já que o bandido ora se aproxima, ora se distancia das características que definem o malandro, no que chamo aqui de “dialética malandro-

³⁶ A partir dessa perspectiva de Bauman, o bandido se aproximaria da figura do pícaro descrita por Candido, pois é a partir do “choque áspero com a realidade que leva [o pícaro] à mentira, à dissimulação, ao roubo, e constitui a maior desculpa das ‘picardias’”. Além disso, “na origem, o pícaro é ingênuo, a brutalidade da vida é que aos poucos o vai tornando esperto e sem escrúpulos, quase como defesa” (CANDIDO, 2010, pp. 19-20). Dessa forma, seria a frustração, descrita por Bauman, e essa brutalidade da vida, relatada por Candido, que levaria o indivíduo excluído à criminalidade.

³⁷ O policial militar Cabeça de Nós Todo também tinha um alvo para descontar o ressentimento que possuía por receber pouco, por ter sido abandonado pela mulher, por nunca conseguir pegar Inferninho, entre outras frustrações pessoais: a população da favela (CD p. 108).

bandido”. Essa oscilação entre malandro e bandido fica bem evidente na personagem de Zé Bonito, o qual seria o herói da narrativa. Em nenhum momento da história, Zé Bonito é nomeado como malandro, nem sua conduta o definiria como um, pois trabalhava como cobrador de ônibus durante o dia, fazia graduação em Educação Física no período noturno, tinha uma namorada com quem pretendia se casar, ou seja, a cafetinagem, a aplicação de golpes, o ato de cometer pequenos delitos não faziam parte da rotina dessa personagem. Mas Zé Bonito nos é apresentado, logo no início da terceira parte do livro, como um negro alto, de porte atlético, cabelos encaracolados e olhos azuis, além de ser um homem muito simpático. Assim, essa interface que a personagem mantém com o malandro se encontra em seu charme, o qual ele mantém mesmo após a sua associação ao crime e à bandidagem³⁸. Esse charme chega até a envolver o leitor, em certa medida, pois ainda que Zé Bonito se torne um bandido, torcemos para que sua quadrilha, e não a de Zé Miúdo, vença a guerra do tráfico em Cidade de Deus.

No capítulo anterior, busquei esclarecer e diferenciar os conceitos de pícaro e malandro, além de fazer uma “ponte da malandragem”, por meio da obra de Almeida, até o início do século XX. Marcos Rey não representou em 1968, em sua obra *Memórias de um gigolô*, o malandro característico do século XIX, pois, devido às diversas mudanças ocorridas na forma social, o típico malandro não podia manter suas características originais no século XX, porém, Rey conseguiu ainda representar essa figura, mesmo que de maneira híbrida. Em *Cidade de Deus*, agora quase no século XXI, encontramos o termo malandro inúmeras vezes, nomeando os mais diversos tipos de personagens na obra, contudo, não há sequer um indivíduo que possa ser caracterizado unicamente como tal, nem como a nova malandragem representada por Rey e muito menos pela discutida por Candido (2010), por isso reforço a ideia de pensarmos essa dinâmica encontrada em *Cidade de Deus* dialeticamente.

Rocha corrobora com tal instabilidade na definição dessas figuras dentro da obra, explicando que “todos eles [malandros e bandidos] sabem tirar vantagem de tudo e de todos, sobretudo se forem pessoas comuns, incapazes de se defender” (ROCHA, 2006, p. 42). Ainda de acordo com Rocha, “(...) em vez da habitual idealização do malandro, (...), Paulo Lins revela o lado oculto do modo de vida do malandro, deixando claro que o

³⁸ Contudo, já ao final da guerra das quadrilhas, Zé Bonito é descrito como magro, anêmico e abatido (CD p. 508). Essa transformação relativa à sua aparência será discutida mais à frente.

malandro só pode sobreviver tirando vantagem do “otário”. Mais ainda, o “otário” geralmente é alguém da própria comunidade do malandro, um dos inumeráveis excluídos” (ROCHA, 2006, p. 42). Entretanto, por meio das obras de Almeida e de Rey, sabe-se que a maneira que o malandro tinha de tirar vantagens de terceiros não se assemelha a do malandro representado em *Cidade de Deus*. Dessa forma, a fim de entender essa figura ambígua representada por Lins, far-se-á, nos subtópicos a seguir, a partir da análise de algumas personagens da obra, uma comparação entre o malandro e o bandido, a partir de uma perspectiva dialética.

4.1. O carisma

Na literatura, uma das características mais marcantes do malandro é o carisma, tendo em vista que, apesar de suas ações condenáveis, o leitor se afeiçoa a ele. Mário de Andrade, em seu ensaio sobre *Memórias de um sargento de milícias*, ressalta que “o próprio Vidigal acaba gostando do vadio [Leonardo] e é com ele condescendente. E nós também, leitores que o livro arrasta. Leonardo é uma dessas figuras que encontram seu caminho aplainado pelos outros, apenas jogando com a simpatia irradiante do corpo” (ANDRADE, 1978, p. 20). Em *Cidade de Deus*, apenas três personagens destacam-se por esta característica do malandro e são, ao mesmo tempo, nomeados pelo narrador e por outras personagens como tal, Haroldo, Aluísio e, principalmente, Passistinha, porém, todos são bandidos³⁹:

[Haroldo] Estava bem porque iria pagar cerveja para a sua rapaziada, levava uma trouxa para fazer uma surpresa, caso ninguém tivesse maconha (...). A bala entrara em seu olho esquerdo: íris despedaçada, sangue correndo pela calçada. Sim, era Haroldo, o **bom malandro**, aquele que não atrasava ninguém, que morreu sem ter nada a ver com nada. Morreram as rodas de partido alto do São Carlos, morreram as cabrochas, morreu a sinuca, o jogo de roda, as peladas de sábado à tarde, os ensaios do bloco carnavalesco Bafo da Onça, o baseado com os amigos, a cerveja de toda hora... (CD p. 46).

Haroldo é um daqueles vários personagens do romance que aparece e desaparece em poucas páginas. Assim, não é possível fazer uma análise aprofundada de seu comportamento, entretanto, sabe-se que era bandido por conta de sua parceria com

³⁹ Grifos meus.

Carlinho Pretinho, que possuía um histórico de vários assaltos, além de já ter cumprido pena na cadeia junto com ele.

[Acerola] gostava de Aluísio, apesar de conhecê-lo há pouco tempo. Acreditava que, pelo olhar, podia-se saber se o caboclo era responsa ou não. Sentia sinceridade no olhar de Aluísio e sempre o via falando com todo o mundo, pagando cerveja para a rapaziada do conceito. Era um cara que não ficava de chinfra com ninguém, estava sempre disputando os melhores gados da área, a rapaziada com a qual era colado era da melhor qualidade. Resolveu tomar as dores daquele que considerava um **bom malandro**. Laranjinha apoiou a decisão do parceiro (CD p. 61).

Aluísio era um dos bandidos daquela jurisdição. No trecho transcrito, ele está à procura de Inferninho a fim de tirar satisfação (na base da briga), porque o bicho-solto havia assaltado a sua área. E, por conta de sua sociabilidade e de seu bom comportamento para com seus iguais⁴⁰, ele ganhou adeptos a sua causa. Já Passistinha era o bandido mais benquisto da comunidade, principalmente porque só cometia assaltos fora de Cidade de Deus. Em nenhum momento da narrativa ele é nomeado como bandido ou bicho-solto. Tanto o narrador quanto as personagens se referem a ele apenas como malandro. Além de ser caracterizado como um homem bonito, limpo, bem vestido, cheiroso, educado, diferentemente dos outros bandidos da neofavela. Mas o que mais o difere dos outros é seu perfil pacifista, pois ele tenta resolver os problemas sem partir para a violência, a priori. O trecho abaixo narra seu enterro, em que compareceram mais de duas mil pessoas, reforçando a boa imagem que tinha perante à favela:

Lá na Frente, o corpo foi coberto com lençol azul, cada um que chegava acendia uma vela para que a luz, muita luz, iluminasse os mistérios do caminho que a alma de Passistinha começava a seguir. Era a única forma de ajudar aquele **malandro** que nunca deixara a desejar. Chegava nas biroscas pagando tudo, respeitava todo mundo, dava dinheiro às crianças, estava sempre de bom humor; na frente dele ninguém fazia covardia (CD p. 115).

Se considerarmos o enterro dos bandidos como um termômetro capaz de medir o carisma que possuíam, Zé Bonito estaria em primeiro lugar, pois “seu enterro, em número de pessoas, superou o de Passistinha e o de Pardalzinho” (CD p. 513). Porém, não inclui Zé Bonito e Pardalzinho nesta análise sobre o carisma, porque nem o narrador, nem as outras personagens os nomeiam ou caracterizam como malandros durante a narrativa.

Entretanto, como afirma Pellegrini, “a solidariedade explícita não pode ser confundida com complacência nem com a antiga ingenuidade da representação da malandragem, pois desde o início sabe-se que ali [em *Cidade de Deus*] se trata

⁴⁰ Além do fato de pagar cerveja a todos, a qual é uma constante entre as três personagens analisadas.

efetivamente de crime e de criminosos” (PELLEGRINI, 2005, p. 150). Dessa forma, Haroldo, Aluísio e Passistinha eram queridos apenas pelo círculo social onde circundavam, já que para o leitor o fato de serem bandidos se sobrepõe ao fato de serem carismáticos.

Um aspecto a se pensar é que a simpatia do malandro é apenas uma parte da composição deste e que não é intrínseca a sua essência, fazendo com que essa simpatia possa ser apenas uma encenação, uma artimanha para facilitar suas enganações, assim como suas vestimentas e sua lábia. Logo, sua simpatia seria só aparente. Já ao bandido, “falha a fala, fala a bala” (CD p. 13), ou seja, ele não necessita de um discurso ou atitude empáticos para praticar seus atos ilícitos. Assim, ele é carismático apenas porque quer e com quem quer, apesar de essa simpatia não ser garantia de amizade e confiabilidade. Dessa forma, o malandro se assemelha ao “homem cordial” descrito por Holanda (1995), “o qual não pressupõe bondade, mas somente o predomínio da aparência afetiva, inclusive suas manifestações externas, não necessariamente sinceras nem profundas, que se opõem aos ritualismos da polidez” (CANDIDO apud HOLANDA, 1995, p. 17). Ou seja, parece-me que, aos bandidos, ser carismático é algo opcional, enquanto, aos malandros, é algo indispensável, mas não necessariamente sincero.

4.2. Malandragem inata

Com a análise do malandro de *Memórias de um Gigolô*, percebeu-se que, diferentemente do pícaro, o malandro já nasce com essa característica, sendo, portanto, inata, como dizia o sambista Wilson Batista: “Malandro não se faz, malandro é”⁴¹. Em *Cidade de Deus*, por meio da memória, o narrador se empenha em justificar os atos violentos dos bandidos por conta de seus passados infortunados, e durante esses *flashbacks*, os quais serão exemplificados e explicados mais a frente, é perceptível que tais marginais não nasceram com o “gene” da malandragem. O historiador inglês Peter Burke (1992), ao tratar da memória, adverte que o registro da mesma não é algo inocente, mas sim uma tentativa de moldar a memória do outro, neste caso, das outras personagens e do leitor. Em *Cidade de Deus*, o narrador, muitas vezes, faz com que o momento da morte seja o mesmo da recuperação da memória, parecendo-me que aquele que morre é

⁴¹ Em Dealtry (2009).

quem tem o direito de ter a sua história contada e sua bandidagem justificada. É também quando há o esclarecimento de um destino que até então passara ignorado. É o que acontece com essas duas personagens, Pelé e Pará. Os dois são bandidos que decidem assaltar um ônibus, mas onde, por azar, havia um militar como passageiro. Fugindo do policial, eles entram em uma casa, onde são encurralados pelos policiais. Na residência, eles fizeram duas crianças como reféns, contudo, após a promessa dos policiais que não seriam maltratados, eles se renderam. Porém, os militares não cumpriram suas palavras e os mataram.

Até aqui temos uma história feroz: apenas violência. A discussão nos interessa a partir do momento em que esses criminosos, Pelé e Pará, passam a ser vistos como homens e o ato de violência que lhes foi acometido é generalizado e abrange a violência que sofreram por toda a vida, não como bandidos, mas como homens, vítimas da pobreza e de desventuras:

Pará nasceu com icterícia no agreste pernambucano. Antes dos cinco anos de vida contraiu caxumba, desidratação, catapora, tuberculose e tantas outras doenças que os familiares passaram a acender vela e colocar em sua mão todas as vezes que revirava os olhos (...). A medicina o desenganou ainda no ventre, porém o bruto resistiu a saga de morrer feto. Chegou ao Rio de Janeiro com doze anos de idade apenas com sua mãe, pois o pai havia sido assassinado a mando do coronel para quem trabalhava por ocasião duma eleição para prefeitos e vereadores (...). Junto com a mãe, esmolou durante anos nas ruas do centro da cidade até ela ser arrastada numa enchente na praça da Bandeira, onde dormia com outros mendigos. (...) Levando a vida, Pará engraxou sapatos, fez carretos na feira, vendeu amendoim, revista de sacanagem no trem, lavou carro de bacana, comeu bunda de viado na zona para arrumar pichulé. Com a última atividade conseguiu alugar um barraco no morro da Viúva. Juntou-se com a molecada do morro para começar a roubar as velhas que transitavam na praça Saens Peña (...). O primeiro revólver foi conseguido por intermédio de um homossexual da Zona do Baixo Meretrício com quem fez sexo durante dois anos seguidos (CD p. 118).

Pelé nasceu no morro do Borel. O pai, que se dizia neto de escravos, era um homem forte, bonito, trabalhava de lixeiro, bebia somente nos fins de semana; nos dias de trabalho preferia fumar um bagulhinho nas quebradas do morro, onde sempre fora respeitado pela malandragem e pelos bandidos. (...) Tinha orgulho de falar nas rodas de amigos que tinha filhos que nem ele conhecia, mas eram as mulheres as culpadas, pois na expectativa de segurá-lo para sempre deixavam-se engravidar por outra picardia. Pelé fora vítima dessa maldade. Sofria quando a mãe mandava-o procurar o pai e esse nem sequer o recebia, alegando não conhecê-lo. O menino foi somente criado pela mãe, seu avô materno a expulsou de casa quando engravidou. A patroa fez a mesma coisa. Desesperada antes mesmo de dar à luz, caiu na prostituição. Tinha amigas prostitutas, foi fácil iniciar-se naquela vida. Em seguida enveredou pelos caminhos do crime, a começar pelos roubos às madames nas feiras da Tijuca. Com o passar do tempo, começou a transportar drogas e armas para os bandidos do morro, esconder cocaína e maconha na vagina para vender na cadeia. Pelé nunca frequentou a escola. Ainda menino já roubava alimentos na feira, batia carteiras dos transeuntes no centro da cidade. Quando compreendeu

que sua mãe era prostituta, nunca mais falou com ela (...). Foi ao Maracanã para ganhar casa porque regeneraria quando conseguisse a boa (CD p. 119).

Nota-se nos trechos acima transcritos o que já havia afirmado, ou seja, depois que Pelé e Pará foram mortos, suas memórias foram recuperadas. E, retomando a reflexão de Burke (1992), sobre manipulação, percebe-se que o narrador tem uma estratégia definida ao resgatar a memória dessas duas personagens. Quando ele o faz, transforma dois bandidos perversos, os quais poderiam ter assassinado as crianças que faziam de reféns, em homens com uma história de vida triste, operando, assim, de uma maneira que o leitor experimenta uma espécie de perdão e melancolia pelos sujeitos em questão. O interesse em abordar a memória na representação da violência é na possibilidade de entender o bandido literário em sua ambiguidade: entender essa personagem apenas como marginal frio e cruel, desprovido de qualquer sentimento de culpa, ou entendê-lo tentando ver os motivos que estão por trás da violência. Mas, voltando ao assunto principal deste tópico, é claramente visível, pela retrospectiva da vida dos bandidos em questão feita pelo narrador, que eles não nasceram com o traço da malandragem, nem com o da bandidagem, como Paulo Lins faz questão de enfatizar.

Mas a personagem que menos se adequa nessa caracterização da malandragem inata é Zé Miúdo. Em um estudo sobre a representação da infância das personagens de *Cidade de Deus*, Anderson da Mata afirma que “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” (MATA, 2010, p. 91), que abandonou os estudos ainda aos seis anos de idade e passou a servir de avião aos traficantes. Inho ingressa cedo na criminalidade, apesar de ter tido o apoio materno tanto para estudar, quanto para trabalhar, e “logo ‘pega gosto’ pelo crime e por matar” (MATA, 2010, p. 91). Mata destaca ainda que uma metáfora utilizada pelo narrador para descrever a personagem é de uma retroescavadeira⁴², ou seja, há uma desumanização completa da figura de Zé Miúdo ao colocá-lo no mesmo patamar que uma máquina. Logo, o que há de inato em Zé Miúdo é a maldade⁴³ (tanto que seu caráter no desfecho da narrativa chega a ser inumano), fato que o distingue das demais personagens aqui analisadas.

⁴² Ver Mata (2010) pp. 94-95.

⁴³ Um aspecto que reforça ainda mais essa maldade de Zé Miúdo é o caráter pacificador de seu melhor amigo, Pardalzinho. É possível pensar essas duas personagens como pares complementares. Inclusive Pardalzinho já foi apontado como um duplo de Miúdo por Mata (2010).

4.3. A ordem e a desordem

Um aspecto importante da malandragem, o qual foi abordado por Candido (2010), foi a identificação da dialética da ordem e da desordem. O crítico verificou a existência de tal dialética não apenas na obra analisada em seu estudo, mas também na sociedade brasileira na primeira metade do século XIX. Sobre esse fato, Roberto Schwarz afirmou que “(...) o ensaio [de Candido] inaugura a sondagem do mundo contemporâneo através da literatura” (SCHWARZ, 1987, p. 155). Podemos fazer valer a mesma afirmação de Schwarz para a narrativa *Cidade de Deus*, entretanto, esse confronto da ordem e da desordem nesta obra pode ser caracterizado no mínimo como caótico, pois, por um lado, vemos uma tentativa de ordem dentro da desordem, já que é isso que os bandidos tentam fazer, ao gerarem uma organização social dentro do conjunto habitacional, aplicando seus códigos marginais (principalmente quando Zé Miúdo se torna o dono da favela). E por outro lado, há também a desordem dentro da ordem por parte dos policiais, que são corruptos, negligentes e que abusam de sua autoridade.

O homem vive em sociedade, assim, é natural que haja a necessidade de organizar sua vida em relação ao outro e em coletividade. Ele tem de definir, de forma mais ou menos clara, limites de sua ação. Nesse sentido, viver em sociedade significa criar normas de comportamento, as quais estabeleçam o que é permitido e o que é proibido, por isso, dá-se o surgimento das leis, as quais são um conjunto de regras aplicáveis a tal corpo social. Essas regras visam proteger as liberdades e os direitos fundamentais e garantir a todos um tratamento igualitário. Contudo, não é o que acontece na prática, já que essa igualdade não faz parte de nossa realidade, pois a existência social do Brasil caracteriza-se, de acordo com a socióloga, e professora da UFRJ, Elizabeth Rondelli, pela “desigualdade brutal, estrutural, tão atávica que passa a ser, de certa maneira, naturalizada. Desigualdade que se precipita como atos de violência física, com direito ao uso de armas e à produção – de dimensão quase bélica – dos corpos de mortos e feridos, e que eclode no cotidiano das imagens da mídia” (RONDELLI, 2000. p. 147). Assim, essa “impotência do Estado em prover segurança e meios adequados de sobrevivência, que incluem chances de prosperidade, libera os indivíduos ao dever da obediência e legitima a desobediência civil” (SOARES, 2000, p. 30). Todo esse fenômeno gera uma

linha divisória, onde de um lado, dessa geografia social e ética, localiza-se a instância da ordem e do outro lado, a desordem.

Tanto na ordem social como na literatura, essa instância costuma concretizar-se da seguinte maneira: do lado da ordem, temos as personagens que costumam estar sob o signo da lei. Já na desordem, aquelas que agem de maneira ilícita, indisciplinada, criminosa. Todavia, tais polos não estão fechados, como já explicitado no capítulo anterior, permitindo que as personagens se desloquem entre eles, por esse espaço físico e social, em um movimento pendular ou como o de uma gangorra. O malandro, por exemplo, como já foi estudado, nutre-se constantemente desses dois “hemisférios”, basta que nos lembremos de Leonardo Filho e Mariano. Entretanto, essa dialética, da ordem e desordem, não se encaixa como um todo em *Cidade de Deus*, pois nesta obra a dinâmica é bem mais complexa. Por essa razão, recorri a outro ensaio de Candido (2010), “De cortiço a cortiço”, em que ele analisa a obra *O cortiço*, de Aluísio Azevedo⁴⁴, a partir de uma outra dialética: a do *dirigido* e do *espontâneo*, a qual seria uma outra versão da ordem e da desordem. O *espontâneo* se refere à lógica da desordem, embora tenha suas peculiaridades, já que não se refere necessariamente à fuga da lei, como seu par. Já o *dirigido* seria uma organização racional. Assim, são polos que estão, a priori, fora desse espaço da lei e da ordem. Candido aplica essa teoria na obra de Azevedo da seguinte forma:

Esquemmatizando, teríamos que o cortiço velho, chamado Carapicus, era um aglomerado de aparência espontânea, que, todavia, continha em gérmen o elemento racional e dirigido do projeto. A partir dele há um desdobramento, do qual surge o cortiço novo chamado Vila Romão, limpo e ordenado como um triunfo do dirigido (CANDIDO, 2010, p. 118).

De maneira análoga, poderíamos dizer que *Cidade de Deus* era como Carapicus, no que tange a ser um conjunto habitacional de aparência espontânea, pois foi “construído” no início da década de 1960, para abrigar moradores de outras favelas, como a Macedo Sobrinho, que haviam perdido suas casas por conta das enchentes. Eis, portanto,

⁴⁴ Vale lembrar que Roberto Schwarz (2007), em seu ensaio sobre a obra *Cidade de Deus*, apontou uma relação desta não com *O cortiço* em si, mas com o período literário em que tal romance foi escrito, o Naturalismo, devido ao fato de Lins ter ficcionalizado resultados de uma pesquisa científica, intitulada “Crime e criminalidade no Rio de Janeiro”, da qual fez parte sob a coordenação da antropóloga Alba Zaluar. Sobre essa aproximação de *Cidade de Deus* com o período naturalista da literatura, conferir também o estudo de Mata (2010).

o caráter espontâneo e ordenado de *Cidade de Deus*, uma favela projetada. Contudo, a desordem foi se instaurando neste espaço a partir das práticas criminosas, como o assalto ao caminhão de gás, assédio às mulheres, o assassinato da criança por esquadramento, logo no início do romance, dentre tantas outras histórias desordeiras ao longo da narrativa. Pode-se dizer, então, que a desordem entrou em Cidade de Deus a partir das ações criminosas de seus habitantes.

Na obra de Azevedo, João Romão, por causa do incêndio no cortiço, teve a oportunidade de reconstruí-lo de maneira dirigida, fazendo reformas e melhorias, estabelecendo regras rígidas de horários para seus inquilinos, expulsando aqueles que não se adaptavam e o rebatizando como Vila Romão, práticas que tinham a finalidade de estabelecer uma ordenação/organização naquele ambiente. Candido afirma que o espontâneo e o dirigido não são fenômenos contrários, são, na verdade, um processo e que a passagem de um para o outro “manifesta a acumulação do capital, que disciplina à medida que se disciplina [o espaço]” (CANDIDO, 2010, p. 118). Entretanto, um ponto bastante complexo, que não foi previsto por Candido nesse ensaio⁴⁵, é como que o crime, o qual está ligado ao polo da desordem, aparece como ordem dentro de um espaço que deixa de ser espontâneo e passa a ser dirigido pela figura de Zé Miúdo. Assim, essa separação tão clara entre o espontâneo e o dirigido, que encontramos n’*O cortiço*, não se aplica completamente em *Cidade de Deus*, ou seja, essa ferramenta de análise de Candido não nos é suficiente, haja vista que temos o bandido tentando estabelecer a ordem dentro da desordem a partir de um tipo de lei ou código de ética, no qual aqueles bandidos que não cumprirem serão penalizados, havendo, portanto, essa tentativa de ordem dentro da desordem em um espaço dirigido:

Segundo as suas normas, aplicar um-sete-um na área onde moravam era falta grave. Motivo de desconsideração e até de morte, conforme o caso (CD p. 75).

Nefasto acertava um golpe, dava-lhe incentivos quando era golpeado, pois Charutão não era bem quisto no conjunto por viver assaltando na área, tomava o doce de crianças, estuprava as mulheres que vinham tarde do trabalho, estava sempre querendo beber de graça nas biroscas (...) (CD p. 99).

Inferninho correu para tentar evitar aquele crime. A política de não sujar a área deveria ser respeitada para os saramangos parassem um pouco com a perturbação. Toda hora a polícia pisava no pedaço, até a Polícia Federal andava dando umas incertas. Inferninho pediu-lhe que deixasse o homem ir embora (...) (CD p. 146).

⁴⁵ Obviamente por se tratar de um modelo pensado para o romance *O cortiço*.

Se os bichos-soltos soubessem do ocorrido na certa o eliminariam. A traição também é vacilo de morte (CD p. 143).

Dessa forma, a desordem é regida por uma espécie de ordem às avessas, mas que, absolutamente, tem a mesma motivação de João Romão, por parte de Zé Miúdo, a acumulação de capital. *Cidade de Deus* nos apresenta a natureza de um novo tipo de formação social, em que, como já foi dito, a “dialética da malandragem” não se aplica por completo, pois a estratégia social do bandido representada na narrativa é outra. Rocha (2006), propõe a “dialética da marginalidade”⁴⁶, “a qual está principalmente fundada no princípio da superação das desigualdades sociais através do confronto direto em vez da conciliação, através da exposição da violência em vez de sua ocultação” (ROCHA, 2006, p. 36), e que não substituiria aquela proposta por Candido (2010), mas a superaria parcialmente. Entretanto, apesar de uma das intenções de Rocha ao criar essa dialética seja de “ajudar a compreender o surgimento de uma produção cultural contemporânea centrada na violência” (ROCHA, 2006, p. 37), em que a obra de Lins se encaixa perfeitamente, por ser um romance extremamente *brutalista*, tal modelo de análise também não contempla inteiramente a obra por não abranger a peculiaridade da tentativa de ordem dentro da desordem (e também o contrário) no espaço narrativo. Então, proponho, como um modelo específico de análise para o romance de Lins, a “dialética da bandidagem”, que seria, portanto, uma possibilidade de explicar essa dinâmica da ordem e da desordem que aqui aparece de maneira tão particular, abstrusa e tirânica. Contudo, a dialética que aqui apresento não abarca somente a atividade dos bandidos, que, na análise convencional, se refere ao polo da desordem. Tão caótico quanto, há também o outro polo, o da ordem, o qual é representado no romance pelos policiais.

Estes que, em tese, deveriam representar a ordem, evitando a desorganização da comunidade, preservando, assim, o bem-estar dos cidadãos, além de prover o cumprimento dos seus direitos e deveres, não funcionam deste modo no romance, pois, no que tange à ordem e à desordem, a representação dos policiais em *Cidade de Deus* é igualmente contraditória, como a dos bandidos, já que temos Cabeça de Nós Todo (policial militar), Belzebu (policial civil) e outras personagens secundárias (também

⁴⁶ É importante explicitar que ao tratar de marginalidade, Rocha não está fazendo referência direta ao bandido, pois de acordo com o próprio autor, “marginal pode ser tanto o excluído quanto o criminoso, e até os dois simultaneamente” (ROCHA, 2006, p. 56).

policiais) agindo de maneira completamente arbitrária, em uma suposta tentativa de conseguir a ordem e fazer valer a lei dentro da favela. O que é discordante é o fato de essa tentativa de ordem ser feita com atitudes que fazem parte da desordem, já que os policiais são corruptos, aceitam dinheiro dos bandidos para não relatarem os crimes cometidos, assaltam e matam os que ali vivem para lhes roubarem dinheiro, vendem armas da própria polícia para os bandidos (aqueles que, ironicamente, eles deveriam desarmar), enfim, os encarregados de proteger a favela, extorquem dinheiro dos traficantes e coagem a comunidade, por isso, a “dialética da bandidagem” também os atende, por ser, como a dos bandidos, uma ordem antinômica. A fim de ilustrar o que foi dito, pontuo aqui o momento em que Cabeça de Nós Todo é assassinado dentro de Cidade de Deus. Os moradores se alegram com o feito e chegam a agredir o corpo já morto do policial, em uma tentativa de descontar os infortúnios pelos quais ele os fez passar:

Cabeça de Nós Todo demorou um pouco para cair no chão e ver Tutuca entrar na primeira viela. A multidão vaiou o policial que dava tapa na boca de qualquer um, forjava flagrante, passava a mão nas mulheres com a desculpa de estar dando geral. Todos sabiam que, poucos dias antes, ele revirara a marmitta de um trabalhador com o objetivo de encontrar maconha. O cidadão indignado com a atitude do policial jogara a comida fora e recebera socos e pontapés por desacato a autoridade (CD p. 125).

Assim, outra vez, temos uma espécie de inversão da dialética de Candido (2010), tendo em vista que essas figuras que “possuem” o poder da ordem, já que representam a lei, exercem esse poder de maneira abusiva na tentativa de manter uma ordem que lhes interesse e lhes favoreça. Em nenhum momento da narrativa, esses policiais param para refletir sobre a coerência de seus atos ou se seus métodos eram os melhores para a execução do seu trabalho. Para eles, a violência é o único meio de lidar com os moradores da favela, fazendo com que estes temam tanto a fúria dos bandidos como a ferocidade policial, como no trecho: “Para o morador comum da favela este era um medo a mais com o qual tinha que conviver. A polícia de um lado, o bandido do outro, ambos causando temor e pondo em risco a vida” (CD p. 517). Contudo, suas tentativas desordeiras em manter a ordem dentro da favela são frustradas, considerando que a única personagem que tem método e que, de alguma maneira, consegue fazer alguma coisa dentro de uma lógica do dirigido e do ordeiro é Zé Miúdo.

É notável que esse lugar é uma terra sob disputa, onde a repressão cometida tanto pelos bandidos como pelos policiais é subvertida. Na terceira parte da obra, durante a guerra do tráfico, essa repressão torna-se ainda mais intimidante, pois Zé Miúdo pretende

demonstrar que ele, apenas ele, é o dono da favela. A personagem não quer abdicar de seus privilégios, de seu poder, de sua possibilidade de conduzir as rédeas da comunidade como bem lhe quisesse:

Seu sonho de ser o dono de Cidade de Deus estava ali, vivo, completamente vivo, realizado. Com extrema saúde ao seu lado no sofá. Sabia que os próprios parceiros lhe tinham medo e era bom que sempre tivessem, para que nunca se metessem a engraçadinhos e sempre lhe obedecessem. O negócio agora era botar tóxico bom e barato em suas bocas-de-fumo, ter sempre brizola para quem quisesse (CD p. 248).

-Porra, cumpádi, ele tá foda... Foi ele [Zé Miúdo] que matou aqueles caras Lá em Cima ontem, ele e Biscoitinho... Eles tão matando pra caralho... ontem mermo eu tive com ele... (CD p. 398).

Em *Cidade de Deus*, o espaço é encarado como uma instituição socioeconômica, a qual foi vítima de uma sociedade que buscava um distanciamento em relação à “classe inferior” e que obteve a marginalidade como resultado. Essa, por sua vez, se aproveitou da amoralidade da sua própria situação e criou sua cidade dirigida com valores e leis completamente distorcidos, uma “dialética da bandidagem”, com a significativa contribuição dos bandidos e dos policiais. Essa dinâmica evidencia a organização de um sistema de regras dentro de um espaço desordenado, mas dirigido. Seria um tipo de contravenção organizada, além de evidenciar uma completa desordem na tentativa de instituição da ordem, a qual deveria ser baseada na lei, a fim de proteger os cidadãos com igualdade, mas que não é.

4.4. Negação ao trabalho⁴⁷

No mundo contemporâneo, de acordo com Eric Hobsbawm, “o trabalhador é reduzido a simples força-de-trabalho” (HOBSBAWN apud MARX, 2006, p. 17)⁴⁸, se tornando, assim, hostil ao mesmo. O trabalho humano já não visa ao bem-estar de alguém, mas simplesmente à circulação do capital. Essas questões que envolvem a matéria trabalho se fazem necessárias neste estudo apesar de que o que está representado em

⁴⁷ Em relação ao bandido, leia-se “Negação ao trabalho formal”.

⁴⁸ Comentário de Eric Hobsbawm na Introdução do livro *Formações Econômicas Pré-Capitalistas* (2006), de Karl Marx.

Cidade de Deus não é propriamente o trabalho, mas a ausência deste, em seu sentido legal.

Em um estudo sobre a formação e evolução das sociedades, Holanda (1995) cita dois conceitos a fim de elucidar melhor o conhecimento sobre os homens e sobre os conjuntos sociais: o trabalhador e o aventureiro. O primeiro apresenta um campo visual restrito, enxergando primeiramente os obstáculos. Ele almeja a estabilidade, a segurança pessoal, procura a paz e se esforça sem esperar alcançar um proveito material imediato. É o homem que planeja. Em outras palavras, é o que DaMatta conceitua como indivíduo “caxias”, o oposto do malandro (DAMATTA, 1997, p. 264). Já o aventureiro tem por características “audácia, imprevidência, irresponsabilidade, instabilidade, vagabundagem (...). Esse tipo humano ignora as fronteiras. No mundo tudo se apresenta a ele em generosa amplitude e, onde quer que se erija um obstáculo a seus propósitos ambiciosos, sabe transformar esse obstáculo em trampolim. Vive dos espaços ilimitados dos projetos vastos, dos horizontes distantes” (HOLANDA, 1995, p. 44), ou seja, ele vive o momento. Malandros e bandidos são, portanto, aventureiros, já que não fazem planos de vida ou pensam no amanhã, o que lhes interessa, a princípio, é ter dinheiro para viver o presente, se opondo, ao conceito de trabalhador dado por Holanda. O malandro analisado neste estudo, Mariano, faz questão de ter dinheiro na mão para manter um certo *status* de vida que lhe traga conforto. Já quanto ao bandido, Zé Miúdo é um capitalista moderno, um acumulador de capital, mesmo sem ter planos ou objetivos específicos para “aplicar” seu dinheiro. Entretanto, ter um recurso financeiro era essencial para ele, pois, como nos conta o narrador, ele ficava nervoso quando estava sem dinheiro (CD p. 196). Para não ficar duro, roubava e matava sem nenhum remorso, enquanto para o malandro, a violência física como forma de conseguir dinheiro não era uma opção.

Essa comparação feita por Holanda, no parágrafo anterior, entre o trabalhador e o aventureiro, estaria obsoleta se levarmos em conta o estudo sobre a malandragem feito por Giovanna Dealtry (2009), pois, para ela,

a oposição entre “malandros” e trabalhadores ou homens “sérios”, que marcou o início do século [XX], transferiu-se, com novas dimensões, para a oposição entre trabalhadores pobres e humildes e bandidos ou “marginais” e, atualmente, para a oposição entre trabalhadores honestos e bandidos, traficantes e vagabundos (DEALTRY, 2009, p. 49).

Se para o malandro há um consenso que este é avesso ao trabalho, para o bandido, em *Cidade de Deus*, esse entendimento não se aplica. E aqui, a oposição desenvolvida

por Dealtry entre trabalhadores honestos e bandidos/traficantes nos é válida, haja vista que os bandidos do romance encaram o tráfico de drogas como um trabalho, embora informal e ilegal. Eles se negam a ser trabalhadores formais (ou honestos, usando o termo de Dealtry), os quais consideram “otários”, mas, por outro lado, são trabalhadores do tráfico.

Martelo, por exemplo, preferia ser bandido, bicho-solto, pois “virar otário na construção civil, jamais. Essa onda de comer de marmita, pegar ônibus lotado pra ser tratado que nem cachorro pelo patrão, não, isso não” (CD p. 145). Ele “não dava chance de pensamentos nefastos ferirem sua determinação quando pensava em marmita, no trem e em ônibus lotado” (CD p. 157). É interessante observar, nos trechos seguintes, a concepção que os marginais têm sobre o trabalhador formal. Eles acreditam que ao trocar a bandidagem pelo trabalho legal passarão dificuldades, pois trabalhador obediente e dedicado não conta com privilégios e não consegue ascender socialmente apenas com salário, uma vez que a sua capacidade de aquisição material é limitada, ou seja, trabalhador não tem dinheiro. Exponho abaixo a concepção marginal sobre o trabalho, compartilhada por dois personagens bandidos do livro, Inho e Sandro Cenoura:

Inho saía para ganhar a vida todos os dias, não gostava de ficar duro, quem fica duro é trabalhador, engraxate (CD p. 194).

Que vida desgraçada era a sua, na verdade não queria estar nessa porra dessa guerra, sempre gostara de dinheiro, dinheiro era o que queria, e esse babaca querendo tomar sua boca. Olho-grande, safado; nunca gostou de Miúdo. Lembrou-se do tempo em que trabalhava de faxineiro na PUC, única vez que se fantasiara de otário, pois sabia que nunca ficaria rico limpando as sujeiras que a brancalhada fazia, e só os otários trabalhavam com a certeza de que nunca vão desfrutar das coisas boas da vida. Por isso largara tudo, nunca mais levou aquela desgraceira de vida. Maconha, cocaína, isso é que dava dinheiro, se não fosse Miúdo estaria rico” (CD p. 487).

Percebe-se na fala de Sandro Cenoura que o meio para se conseguir dinheiro e ascensão social⁴⁹ é pelo ingresso no negócio das drogas, pois esta é a atividade que permite uma melhoria de vida, tal como nos conta o narrador sobre um das personagens traficantes, Terê:

A sua boca-de-fumo, agora bem administrada, rendeu-lhe melhores frutos. Conseguiu aumentar a casa, as filhas substituíram os molambos que vestiam por roupas decentes, alimentavam-se melhor. Comprou sofá, guarda-roupa, geladeira, tinha planos de adquirir uma televisão, enfim, não tinha do que se queixar, a sua vida melhorara consideravelmente (CD, p. 109).

⁴⁹ A ascensão social almejada no universo da obra difere do conceito convencional. Na narrativa, ascender socialmente não é apenas enriquecer, é ter um lugar de destaque na hierarquia do comércio ilegal de drogas, adquirindo, assim, não apenas dinheiro, como também poder.

Essa descrença pelo trabalhador por parte dos marginais é de alguma maneira explicada por Holanda (1995), pois para ele existe uma ética do trabalho e uma da aventura,

assim, o indivíduo do tipo trabalhador só atribuirá valor moral positivo às ações que sente ânimo de praticar e, irreversivelmente, terá por imorais e detestáveis as qualidades próprias do aventureiro – audácia, imprevidência, irresponsabilidade, instabilidade, vagabundagem [...]. Por outro lado, as energias e esforços que se dirigem a uma recompensa imediata são enaltecidos pelos aventureiros; as energias que visam à estabilidade, à paz, à segurança pessoal e os esforços sem perspectiva de rápido proveito material passam, ao contrário, por viciosos e desprezíveis para eles. Nada lhes parece mais estúpido e mesquinho do que o ideal do trabalhador (HOLANDA, 1995, p. 44).

Todavia, reitero que esses bandidos tinham um “emprego” dentro da sociedade de *Cidade de Deus*. De acordo com Alba Zaluar (2006), o tráfico de drogas recebe, em certa medida, um estatuto de trabalho ou empresa, pois

trata-se de certamente de uma rede de atividades que tem um componente de empreendimento econômico, ou seja, implica atividades que se repetem ao longo do tempo (mesmo sem a disciplina, a regularidade e os direitos jurídicos do mundo do trabalho), visando ao lucro (...) e utilizando moedas variáveis nas trocas (...), bem como valendo-se do escambo⁵⁰ na troca de mercadorias e no pagamento de serviços (ZALUAR, 2006, p. 227).

Em *Cidade de Deus* é possível perceber toda essa dinâmica explicitada pela antropóloga. E, como qualquer outra atividade capitalista, o tráfico de drogas precisa garantir sua estruturação para manter com segurança a sua ponte com o consumidor, os usuários de drogas. Por isso, a necessidade de se estabelecer regras (não leis trabalhistas): obediência, cumplicidade e fidelidade, como, por exemplo, a norma de que os bandidos não poderiam assaltar ou estuprar dentro da favela, pois a polícia poderia aparecer e atrapalhar as vendas. O tráfico é também um empreendimento hierarquizado, em que, a partir do meio da narrativa, Zé Miúdo passa a ser o chefe e tem como funcionários os aviões, os vapores, seguranças, os endoladores das drogas e até um administrador do dinheiro, o Carlos Roberto. Como todo comércio havia concorrência, mas Zé Miúdo matou praticamente todos os outros traficantes e intimidou os que sobraram, a fim de instaurar um absolutismo do tráfico. Os marginais que entram para o tráfico já conhecem

⁵⁰ “O movimento das bocas-de-fumo não parava de crescer, o consumo de cocaína aumentava a cada dia. Os viciados da favela ou de fora, na ânsia da droga, apareciam na boca com cordões, alianças, pulseiras, televisores, relógios, revólveres, bateadeiras, liquidificadores e tantos outros eletrodomésticos para trocar por cocaína. Os mundos em cruzamento possibilitavam mudar-se tudo” (CD P. 359).

o perigoso contrato que assinam, às vezes com sangue, como foi o caso de Marcelinho Baião, que teve que matar Chinelo Virado, um traficante concorrente. O contrato também só é rompido com sangue. Enfim, em *Cidade de Deus* é complexo, portanto, afirmar que Zé Miúdo e os outros bandido são avessos ao trabalho, já que o tráfico é uma atividade econômica, mesmo que marginal, de ordem capitalista.

Voltando ao malandro, analisado no capítulo anterior, este teve momentos de altos e baixos, como demonstra o diagrama feito⁵¹. Ele procura levar vantagem em tudo, mas nem sempre obtém sucesso. Já as personagens de *Cidade de Deus* permanecem em uma constante, como um círculo vicioso que são incapazes de quebrar, pois mesmo possuindo dinheiro, originado dos assaltos e do tráfico, para adquirir carro, imóvel, eletrônicos, viajar, nada se transforma estruturalmente. Para Mata, “Zé Miúdo encarna então em seu corpo a representação de um liberalismo em que importa principalmente a acumulação de capital e a disputa pelo domínio de parcelas de mercado, no caso as inúmeras bocas-de-fumo” (MATA, 2010, p. 95), mas, ao final da narrativa, vê toda a sua riqueza passar às mãos da polícia. De acordo com Vilma Arêas,

o movimento não leva a lugar nenhum, (...). Se existe movimento, assemelha-se à queda livre do abismo. Não há nenhuma transformação efetiva ou estrutural das situações, a não ser seu exacerbamento e a multiplicação de suas instâncias ou degenerescência, mesmo em círculo restrito (ARÊAS, 2007, p. 586).

Assim, a melhoria das condições materiais para os marginais não se dá dentro do mundo instituído. Marx afirma que a “integração do indivíduo na classe acarreta sua submissão a toda espécie de ideias, etc.” (MARX, 2006, p. 123). O malandro estava conformado e confortável com essa posição “entre-classes” (além de ele poder transitar entre as classes quando necessário), já que não ambicionava ascensão social, nem ser bem-sucedido. O que almejava é uma vida boa, o que na sua concepção é ter dinheiro, mas sem precisar trabalhar duro. Já os bandidos não estão conformado com sua posição marginal dentro da sociedade⁵², como já esclareceu Bauman (2010). Visando uma mobilidade social, eles “trabalham” arduamente⁵³, gerando riquezas, que, teoricamente,

⁵¹ Ver Capítulo 2, p. 48.

⁵² Essa afirmação não pode ser entendida de forma genérica em *Cidade de Deus*, porque, Pardalzinho, por exemplo, buscava ser integrado socialmente, enquanto Zé miúdo não, pois o que almejava era atingir a hegemonia econômica da comunidade.

⁵³ Aqui podemos retomar a imagem de Zé Miúdo como retroescavadeira, pois ele trabalha incessantemente, como uma máquina, a fim de gerar capital.

lhes possibilitariam uma mudança de classes, mas, como bem aponta Arêas (2007), sua movimentação de nada adianta, pois eles permanecem socialmente estagnados.

5. O malandro e o bandido: uma dialética

De acordo com Dilermando Cox (1950), a partir de meados do século XX, os termos malandro e bandido passaram a ser usados e entendidos indiferentemente, como, por exemplo, nas manchetes dos jornais da época:

“Morta pelo malandro!”

“Malandros recebem a polícia a balas no túnel. No túnel João Ricardo, estavam os policiais quando aconteceram os disparos provindos da favela”.⁵⁴

Já DaMatta, atentava para o perigo do malandro se transformar no bandido:

O malandro recobre um espaço social igualmente complexo, no qual encontramos desde o simples gesto de sagacidade, que, afinal, pode ser feito por qualquer pessoa, até o profissional de pequenos golpes. O campo do malandro vai, numa gradação, da malandragem socialmente aprovada e vista entre nós como esperteza e vivacidade, ao ponto mais pesado do gesto desonesto (...) o malandro corre o risco de virar o marginal pleno (...) (DAMATTA, 1997, pp. 282-283).

Na literatura, conforme Pellegrini, o típico malandro saiu de cena, pois tanto ele como o contexto em que vivia já não mais existem:

desapareceram o “bom bandido” e o “malandro esperto” da literatura anterior, convivendo amigavelmente com os otários daqueles tempos, num limiar fluido entre a lei e a contravenção, em narrativas que, mesmo quando denunciavam, faziam-no de modo complacente; ou seja, *essa* ambiguidade desapareceu. O que se tem em *Cidade de Deus* é a representação implacável da banditagem cega. (PELLEGRINI, 2008, p. 48).

Em *Cidade de Deus*, a representação do malandro sofreu uma significativa mudança em relação à sua representação no início do século XX, aquela encontrada em *Memórias de um gigolô*, pois, definitivamente, o malandro de Rey não é o mesmo malandro que encontramos no romance de Lins. Essa alteração da figura do malandro em *Cidade de Deus* é claramente observável na equivalência que o autor atribui aos vocábulos “malandro” e “bandido”, como demonstra a passagem abaixo:⁵⁵

⁵⁴ As chamadas são do jornal *O Dia*, referentes às datas 30/09/1962 e 02/04/1963. Tais informações se encontram em Misse (2011).

⁵⁵ Grifos meus.

Tutuca foi criado no morro da Cachoeirinha. Quis ser **bandido** para ser temido por todos, assim como foram os **bandidos** do lugar onde morou. **Os bichos-soltos**⁵⁶ botavam tanta moral que o medroso do seu pai não tinha coragem nem de olhar nos olhos deles. Gostava do jeito dos **malandros** falarem, da forma como se vestiam. Quando saía para comprar alguma coisa, torcia para ter batucada na birosca para ficar escutando os sambas de partido alto cantado pelos **malandros** (CD p. 31).

Entretanto, apesar da ideia de fusão entre o malandro e o bandido apresentada por Cox (1950), a da transfiguração, apontada por DaMatta (1997) e a de desaparecimento do malandro, defendida por Pellegrini (2008), prefiro pensar nessas duas figuras, em *Cidade de Deus*, de maneira dialética, uma dialética malandro-bandido, pois não é possível compreender o bandido e o malandro nesta obra de forma engessada, já que ambos os tipos se alternam durante a narrativa. É fato que mesmo a malandragem sendo um assunto recorrente no romance, alguns traços desta desaparecem neste ambiente de violência extrema. Porém, outros traços desta persistem, considerando que as personagens bandidas ora se aproximam, ora se afastam das características peculiares ao malandro, com exceção de Zé Miúdo, pois em relação a essa personagem a malandragem não se encaixa em nenhuma de suas faces. À vista disso, mesmo discordando da concepção de Pellegrini (2008), no excerto acima citado, de que o banditismo substituiu a malandragem em todo o romance, reconheço que sua tese se aplica a Zé Miúdo, pois, realmente, não há uma dialética malandro-bandido no que concerne a essa personagem. Por isso, mesmo que haja uma dialética malandro-bandido nas figuras de Inferninho, Martelo, Tutuca, Pardalzinho, Haroldo, Passistinha, dentre outras, o protagonismo de Zé Miúdo sugere a prevalência do “signo do bandido”, ainda que a personagem não sobreviva.

Essa desconstrução da malandragem é diretamente proporcional ao tempo narrativo, pois conforme a história é narrada, a criminalidade aumenta e a malandragem vai perdendo espaço para existir. Um exemplo dessa afirmação seria a “evolução” de Zé Bonito no romance, pois à medida que ele se adentra no universo da guerra e da criminalidade, ele vai perdendo a beleza e o charme do malandro, e a feiura dos bandidos, à qual se refere Pellegrini (2005, p. 141)⁵⁷, o alcança, passando a se assemelhar com Zé Miúdo, o bandido-mor.

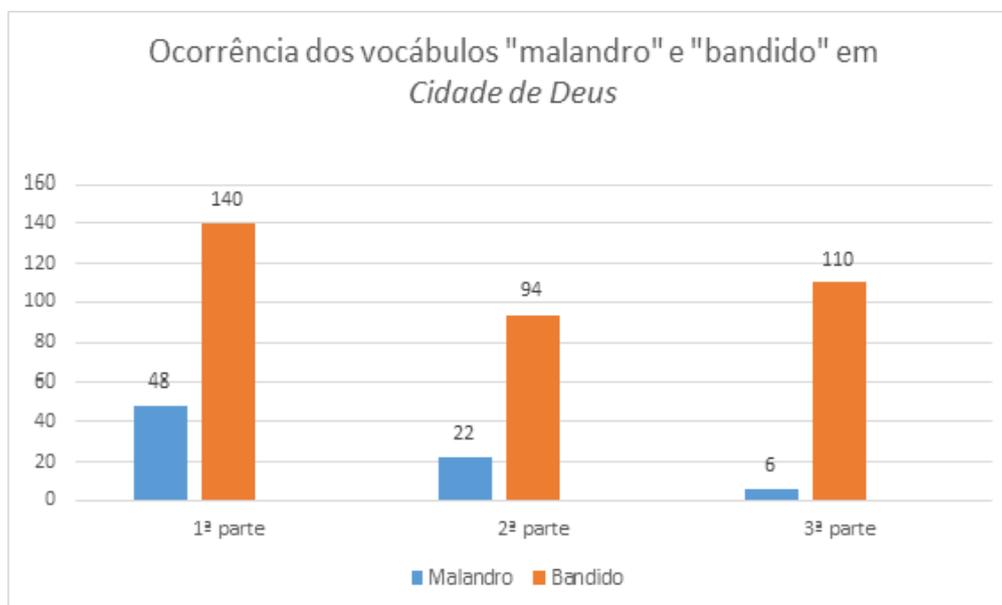
⁵⁶ Na obra *Cidade de Deus*, “bicho-solto” é sinônimo de bandido; é aquele que quando está solto não respeita às leis, é, de maneira metafórica, um animal.

⁵⁷ Citação feita anteriormente neste capítulo.

A fim de reforçar meu argumento de que a malandragem vai perdendo espaço durante o romance, recorro à uma abordagem quantitativa e estatística, metodologia utilizada por Regina Dalcastagnè, ao coordenar a pesquisa sobre personagem do romance brasileiro contemporâneo, a qual afirma que “o tratamento estatístico permite iluminar regularidades e proporcionar dados mais rigorosos, evitando o impressionismo que, facilmente contestável por um impressionismo em direção contrária, impede que se estabeleçam bases sólidas para a discussão” (DALCASTAGNÈ, 2005, p. 27). Assim, contabilizei quantas vezes os vocábulos “malandro” e “bandido” aparecem na narrativa, chegando aos seguintes resultados: o vocábulo “malandro” aparece, em *Cidade de Deus*, **76 vezes**⁵⁸, enquanto o vocábulo “bandido” ocorre **342 vezes**⁵⁹

A fim de apresentar os dados de maneira mais clara, objetiva e funcional, me apropriando, mais uma vez, do método do *distant reading*, de Franco Moretti (2005), coloquei os dados em dois gráficos, pois ao exibir as informações encontradas dessa maneira, observa-se a dimensão estatística do que foi coletado e torna-se possível mensurar a recorrência do vocábulo malandro dentro da narrativa, analisando a quantidade e a proporcionalidade do uso dos termos em cada uma de suas três partes.

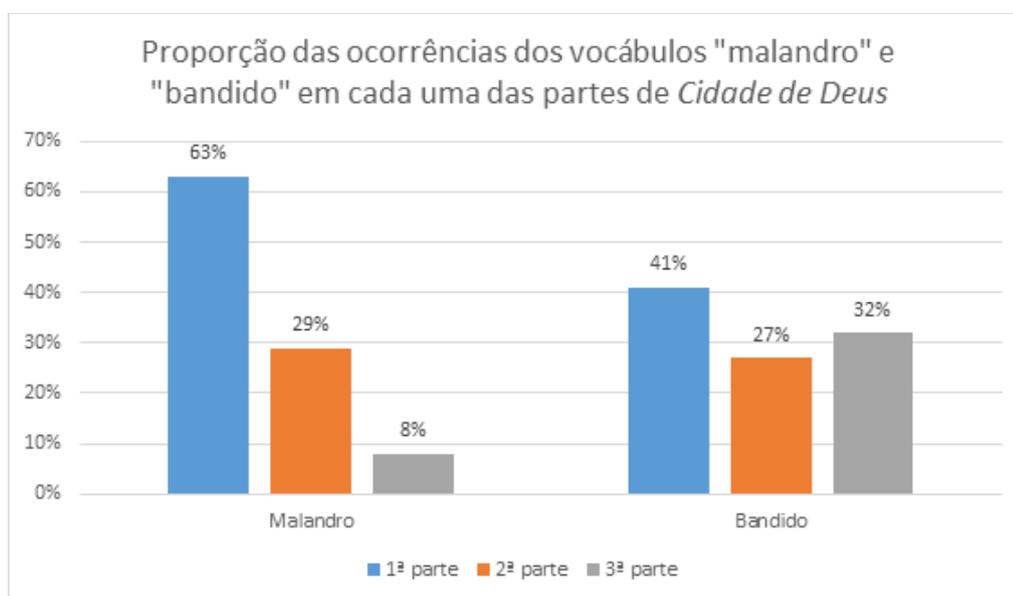
Gráfico 1



⁵⁸ Nesta contagem, o termo “malandragem”, como sinônimo de “malandro”, apareceu 2 vezes na 1ª parte e 2 vezes na 2ª parte, tendo sido inserido nesta estatística.

⁵⁹ Nesta contagem, o termo “bandidagem”, como sinônimo de “bandido”, apareceu 1 vez na 1ª parte e 2 vezes na 2ª parte, tendo sido inserido nesta estatística.

Gráfico 2



A partir da análise dos dados, verificou-se que o termo “bandido” aparece 342 vezes ao longo de todo o romance, enquanto o termo “malandro” tem apenas 76 menções, ou seja, o primeiro vocábulo ocorre exatamente 4,5 vezes mais que o segundo. Entretanto, apesar da ocorrência da palavra bandido ser massiva em todas as partes da narrativa (ver gráfico 1), ao comparar a proporção entre malandro e bandido em cada uma das três divisões, verifica-se que, de maneira percentual, a menção do bandido é menor nas 1ª e 2ª partes, como demonstra o gráfico 2, havendo, na 1ª parte, uma diferença de 22% e, na 2ª parte, quase que uma equivalência do uso dos verbetes. Isso significa que a utilização do vocábulo bandido cresce no romance, mas a proporção de seu uso em relação à palavra malandro não, ratificando que realmente há nas duas primeiras partes da obra uma oportunidade de existência da malandragem e convivência desta com a bandidagem, mas as quais são tolhidas na última parte.

Portanto, é perceptível que na primeira parte da obra, com Zé Miúdo ainda criança, quando as ações dos bandidos eram menos violentas e o tráfico de drogas ainda não havia se instalado, em Cidade de Deus, a malandragem encontrava lugar para conviver entre os bandidos e os demais moradores da favela. Já a “História de Pardalzinho” é o momento em que Zé Miúdo se torna o dono de Cidade de Deus (CD p. 248) e começa a organização do tráfico de drogas. Nesta parte do livro, a ocorrência da palavra malandro cai para um

pouco menos de 1/3 das menções do total do romance, evidenciando que a malandragem já estava recuando pelo aumento da violência. Na última parte, com o império do tráfico de drogas e a guerra das quadrilhas, a malandragem foi consumida pela criminalidade, caindo para menos de 10% das menções do total do romance. Logo, fica evidente que existe um percurso dentro da narrativa em que há uma redução do espaço da malandragem, na medida que o banditismo se profissionaliza.

Nota-se uma problemática semelhante em *Desde que o samba é samba* (2012), o segundo romance de Lins, o qual apresenta representações da figura do malandro, inclusive como protagonista. Entretanto, a construção deste se afasta em demasia dos conceitos e características atribuídos a essa figura como imagem literária no período em que a trama foi ambientada, a década de 1920. A intenção do autor, conforme João Baptista Vargens, que assina a orelha da obra, era resgatar a origem do samba brasileiro, mesclando ficção e realidade. Dessa forma, o malandro não poderia mesmo ficar de fora, pois, de acordo com Dealtry (2009), a figura do malandro construída por volta dos anos 30, no Rio de Janeiro, é aquela ligada à figura do sambista. Contudo, mais uma vez, a construção do malandro feita por Lins é descompassada, já que não está de acordo com o imaginário nacional dessa personagem na época em questão, quando o malandro transformou-se em mito⁶⁰. Essa face da malandragem, o malandro como alegoria, idealizado, que usualmente encontramos representado na literatura do início do século XX⁶¹, o anti-herói, não faz parte dessa narrativa, mas, sim, uma figura aproximada a do vagabundo e a do bandido. Percebe-se, portanto, que o espaço do malandro em narrativas que trazem como tema a violência e a marginalidade se enfraqueceu de tal forma, que Paulo Lins escreve um livro voltado para essa malandragem pré *Cidade de Deus* (mesmo tendo sido escrito 15 anos depois) e constrói uma representação do malandro como se esse já fosse bandido, mas ainda em 1920. Dessa forma, o contemporâneo está ressignificando esse passado.

Desse modo, Giovanna Dealtry afirma que “despe-se o malandro (...) do golpe no otário inocente, da cafetinagem, do jogo, da lábria, pois tal não consegue escapar aos moldes opressivos da sociedade capitalista”. (DEALTRY, 2007, p. 49). E, assim,

⁶⁰ Ver Dealtry (2009) p. 48.

⁶¹ Como *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade, *Madame Pommery* (1920), de Hilário Tácito, e *Marafa* (1935), de Marques Rebelo.

passamos a ver uma outra face da malandragem, em que as atitudes do malandro, “em termos comparativos, nos parecem realmente ‘inocentes comportamentos’, em nada semelhante à violência ‘por atacado’ das facções criminosas nos dias de hoje” (DEALTRY, 2007, p. 49). Ou seja, resta-se identificado uma dialética entre o bandido e o malandro. No final do século XIX e no início do seguinte, essas figuras poderiam ser consideradas como paralelas, mas, durante o século XX, elas sofreram modificações e passaram a se corresponder esporadicamente. Na narrativa de Lins, a malandragem foi sendo desconstruída, por ter o seu espaço reduzido, devido ao aumento da criminalidade e do tráfico de drogas, fazendo com que esse movimento de convergência e divergência fosse diminuindo dentro do romance, e, ao final, deixado de existir.

CONCLUSÃO

Nessa dissertação, procuramos mostrar que em virtude das mudanças históricas, sociais, políticas e econômicas, ocorridas durante o século XX, no Brasil, a representação literária do malandro sofreu alterações significativas, passando a dialogar com a imagem atual da Nação. Em *Memórias de um sargento de milícias* e em *Memórias de um gigolô*, este já menos romantizado que aquele, o malandro ainda recebia um tratamento afetivo por parte do leitor, pelo fato de esta figura ainda ser idealizada, mesmo que esta não deixasse de estar ligada à criminalidade. Porém, com o passar dos anos e com essas modificações sucedidas no país, acima mencionadas, fica notável, a partir da análise de *Cidade de Deus*, que o malandro assume uma relação dialética com a figura do bandido e se encaminha para um desaparecimento.

Vimos que o protagonista de Rey, ambientado na primeira metade do século XX, é um malandro nato, andarilho, golpista, que vive entre a ordem e a desordem, avesso ao trabalho e à violência física, que não sente culpa pelos seus atos/crimes, que vê sua vida oscilar entre altos e baixos (obtendo um triste desfecho na narrativa), um ser carente de virtudes, mas pleno de simpatia. Por esse misto de características, seria errôneo igualar Mariano ao malandro Leonardo, já que, apesar de manterem semelhanças, o primeiro apresenta suas peculiaridades, correspondentes ao contexto de sua época, as quais não permitem que o definamos simplesmente como malandro (em seu sentido convencional), por isso o defini como um malandro híbrido.

Ao comparar a figura do malandro à representação dos bandidos feita por Lins, já no final do século XX, verificamos que estes em nada se equiparam ao típico malandro brasileiro, já que, nesta obra, o malandro perdeu completamente sua aura idealizada, não apenas em decorrência de mudanças ideológicas, mas porque o perfil dos próprios criminosos mudou, assim como o nível de violência dos mesmos. Contudo, não é possível dissociar completamente tais figuras, tendo em vista que a partir dos aspectos comparativamente analisados (carisma, malandragem inata, ordem e desordem, negação ao trabalho), malandro e bandido apresentam, simultaneamente, correspondências e contradições.

Dos aspectos mencionados no parágrafo anterior, o que apresenta maior complexidade é a dinâmica dos polos da ordem e da desordem, pois, diferentemente do malandro, que ficava nos interstícios da lei, de acordo com o projeto desenhado com maestria por Candido (2010), fazendo com que sua movimentação entre esses dois polos funcionasse de maneira precisa, para o bandido, essa dinâmica é completamente desencontrada. Rocha (2006) revisitou a teoria de Candido, concluindo que, por conta do contexto social atual, a conciliação entre esses dois hemisférios escamoteia os problemas sociais brasileiros, por isso, ele propõe uma explicitação dos conflitos aos quais as classes marginais estão sujeitas. *Cidade de Deus*, a princípio, vai de encontro com a tese de Rocha, já que Lins não apresenta uma tentativa de conciliação entre estratos sociais distintos, pelo contrário, em sua obra há apenas a perspectiva da classe marginal e o desnudamento de seus embates. Contudo, encontramos nesta narrativa um aspecto *sui generis*, porque, apesar de não se encaixar dentro da ideia de conciliação e, pelo contrário, explicitar as mazelas ocorridas com as personagens representadas, o bandido protagonista dirige a favela intencionando uma conciliação entre bandidos e demais moradores dentro do conflito explicitado e instaurado naquele espaço. Daí a necessidade da proposição de uma “dialética da bandidagem”, que seria uma chave para entender esse fenômeno singular que se dá com o bandido e os polos da ordem e da desordem na narrativa de Lins.

Posto isto, apesar da obviedade de que a bandidagem predomina em relação à malandragem em *Cidade de Deus*, o que impossibilita a crença no mito da não-violência⁶² brasileira, justamente pelo fato de a cordialidade e a malandragem terem perdido espaço para a violência e a marginalidade, não defendo a ideia da transformação do malandro na figura do bandido, um tipo de fusão, haja vista que nesta obra o bandido e o malandro operam de forma dialética. Entretanto, esse entrecruzamento entre um e outro vai perdendo forças durante a narrativa, pois, enquanto o malandro sobrevivia de seu talento individual, tendo como arma principal a sua lábia, os bandidos, em *Cidade de Deus*, além de não agirem sozinhos, pois são integrantes de organizações criminosas, suas armas são pistolas, metralhadoras e fuzis. Dessa forma, o que vemos na obra de Lins é uma redução do espaço da malandragem, à medida que este vai sendo sucumbido pela violência.

⁶² Expressão de Marilena Chauí (1980).

À vista disso, quando os temas da criminalidade e da marginalidade alcançaram o patamar de protagonistas na ficção brasileira urbana (na década de 1960, durante a Ditadura Militar), o *realismo feroz*⁶³, adotado pelos escritores, abafou a figura do malandro, considerando que seu ambiente de atuação foi minimizado. Em *Cidade de Deus* há uma representação inexorável da bandidagem, em uma “realidade irreconhecível”, que “deixa o juízo moral sem chão”⁶⁴, por essa razão, pode aparentar que o termo malandro na narrativa torna-se volátil por uma perda de identidade dessa figura, ou por ter se transformado simplesmente em um precursor do bandido. Todavia, há algumas faces da malandragem expostas na representação dos bandidos feita por Lins, dessa forma, essa inconstância entre o malandro e o bandido em *Cidade de Deus* se dá pela relação dialética mantida entre essas duas figuras.

Uma das chaves de leitura de *Cidade de Deus* é que esta é a narrativa de uma transição histórica, ocorrida durante as três décadas que compõem o tempo do romance, em que há o desaparecimento gradativo do malandro, ou seja, a obra não parte desta figura já desaparecida, mas narra esse desaparecimento e a ascensão de uma outra figura, a do bandido. Essa transição é articulada pela dialética malandro-bandido, pois esta perdura até a prevalência, ao final, do signo do bandido. Essa predominância da bandidagem sobre a malandragem fica evidente quando tomamos por base o levantamento lexical, feito no 3º capítulo, dos termos “bandido” e “malandro”, já que resta identificado que o uso deste praticamente desaparece na parte final do livro. Além disso, o fato de a ocorrência de “bandido” ser 4,5 vezes maior que a de “malandro” demonstra que, mesmo havendo essa dialética malandro-bandido ao longo de todo o romance, a qual faz parte da transição acima descrita, houve, a partir da utilização do significante, uma atenção mais considerável ao bandido.

Logo, o ponto de chegada do romance é o desaparecimento do malandro com o aumento da criminalidade, já que o bandido final, aquele que permanece até as últimas páginas da obra, é Zé-Miúdo, justamente o único bandido de *Cidade de Deus* que não se encaixa na dialética malandro-bandido. Além disso, após a sua morte pela Caixa-Baixa, a liderança da bandidagem não fica mais no corpo de apenas uma pessoa, pois é a própria Caixa-Baixa, grupo de aproximadamente vinte crianças anônimas e indistintas, que

⁶³ Ver Candido (2006).

⁶⁴ Ver Schwarz (2007), p. 568.

assume o controle do crime em Cidade de Deus. Neste momento, a bandidagem passa a ter um caráter de corporação, de rede, em que não há um líder específico, mas, sim, a distribuição de poder e autoridade entre os integrantes do grupo. Outro ponto que explicita essa tendência da narrativa de se desfazer da figura do malandro é o fato de que a Caixa-Baixa é formada por crianças com faixa-etária média de sete anos, ou seja, a criminalidade não deixou espaço para nenhum tipo de brincadeira (ou lirismo): nem a da infância⁶⁵, nem a da malandragem.

Percebe-se, então, que tanto a representação literária da malandragem como a da bandidagem sofreram mudanças, durante o século XX, que foram necessárias para acompanhar as transformações sociais de seu próprio tempo. A realidade aqui importa na medida em que influencia as artes, logo a variação de contexto irá propiciar mudanças nas personagens, em suas caracterizações e nos demais elementos narrativos. A literatura não fica indiferente frente a esses novos painéis sociais que vão se transfigurando ao longo da história. Por isso, a literatura, já há algum tempo, tem se ocupado dessa estética da violência, abrindo espaço para reflexões sobre esse assunto, por meio de uma articulação entre tema e forma.

⁶⁵ Ver Mata (2010).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor. “Posição do narrador no romance contemporâneo”. In: *Textos escolhidos*: Coleção Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1972.

_____. *Teoria estética*. Lisboa: Martins Fontes, 1988.

ALMEIDA, Manuel Antônio de. *Memórias de um sargento de milícias*. São Paulo: Ática, 1998.

ANDRADE, Mário de. “Introdução”. In: ALMEIDA, Manuel Antônio de. “*Memórias de um sargento de milícias*”. Rio de Janeiro/ São Paulo: LTC, (1978 [1941]).

_____. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. Rio de Janeiro: Villa Rica Editoras Reunidas Limitada, 1993.

ANTÔNIO, João. *Malagueta, Perus e Bacanaço*. 4ª ed. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

ARÊAS, Vilma. “Errando nas esquinas da Cidade de Deus”. In: LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

AZEVEDO, Aluísio de. *O cortiço*. São Paulo: Ática, (1979 [1890]).

BAUMAN, Zigmunt. *Capitalismo parasitário e outros temas contemporâneos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2010.

BITTENCOURT, Renato Nunes. “Cidade Maravilhosa, Cidade Partida, Cidade Vendida”. In: *Revista Espaço Acadêmico*, nº 166. Maringá, março de 2015, pp. 2-14.

Disponível em:

<http://www.periodicos.uem.br/ojs/index.php/EspacoAcademico/article/view/26568>

Acesso em: 21 de setembro de 2017.

BOSI, Alfredo. *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 1975.

BOURDIEU, Pierre. *A regras da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BURKE, Peter. *O mundo como teatro*. Lisboa: Difel, 1992.

CANCELLI, Elizabeth. *O mundo da violência – a polícia na era Vargas*. Brasília: UnB, 1993 apud DEALTRY, Giovanna. *No fio da navalha: malandragem na literatura e no samba*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2009.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1997, v.1 e 2.

_____. *Literatura e sociedade*. São Paulo: T.A. Queiroz Editor, 2000.

_____. “Censura e Violência”. In: *Recortes*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul. 2004.

_____. *A educação pela noite e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006.

_____. “Dialética da Malandragem”. In: *O discurso e a cidade*. São Paulo: Ouro Sobre Azul, (2010 [1970]), pp. 17-47.

_____. “De cortiço a cortiço”. In: *O discurso e a cidade*. São Paulo: Ouro Sobre Azul, (2010 [1970]), pp. 107-132.

CARVALHO, Maria Alice Rezende. “Violência no Rio de Janeiro: uma reflexão política”. In: PEREIRA, Carlos Alberto Messeder (org.). *Linguagens da violência*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Contos tradicionais do Brasil*. São Paulo: Global, 2003, pp. 174-179.

CHAUÍ, Marilena. “A não-violência do brasileiro, um mito interessantíssimo”. *Almanaque: Cadernos de Literatura e Ensaio*, nº 11. São Paulo: Brasiliense, 1980, pp. 16-24.

COUTINHO, Afrânio. *Notas de Teoria Literária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

COX, Dilermando D. *Os párias da cidade maravilhosa*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1950.

CUNHA, Euclides da. *Os sertões*. São Paulo: Ubu, (2016 [1902]).

DALCASTAGNÈ, Regina. “Sombras da cidade: o espaço da narrativa brasileira contemporânea”. In: *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, nº 21. Brasília, janeiro/junho de 2003, pp. 33-53.

_____. “A personagem do romance.” In: *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, nº 26. Brasília, julho/dezembro de 2005.

_____. “A auto-representação de grupos marginalizados: tensões e estratégias no narrativo contemporâneo”. In: *Letras de Hoje*. Porto Alegre, v. 42, nº 4, pp 18-31, dezembro 2007.

_____. “Uma voz ao sol: representação e legitimidade na narrativa brasileira contemporânea. Em: Dalcastagnè (Org.). *Ver e imaginar o outro: alteridade, desigualdade, violência na literatura brasileira contemporânea*. São Paulo: Horizonte, 2008.

_____. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Rio de Janeiro: Horizonte, 2012.

_____. *Representación y resistencia en la literatura brasileña contemporánea*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2015.

DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DEALTRY, Giovanna. *No fio da navalha: malandragem na literatura e no samba*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2009.

DICCIONARIO DE LA LENGUA ESPAÑOLA. Real Academia Española. Madrid, 1992.

DUARTE, Eduardo de Assis. “Sertão. Subúrbio: Guimarães Rosa e Paulo Lins”. In: LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

EAGLETON, Terry. *Marxismo e crítica literária*. Porto: Afrontamento, 1978.

_____. *Teoria da literatura: uma introdução*. 6ªed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

FONSECA, Rubem. *Os prisioneiros*. São Paulo: Agir, 2009.

_____. *Feliz ano novo*. São Paulo: Companhia das Letras, (1989 [1975]).

_____. “Passeio noturno (parte I)”. In: MORICONI, Ítalo. *Os cem melhores contos brasileiros do século*. Rio de Janeiro: Objetiva, (2001 [1975]).

_____. “Passeio noturno (parte II)”. In: MORICONI, Ítalo. *Os cem melhores contos brasileiros do século*. Rio de Janeiro: Objetiva, (2001 [1975]).

_____. “O Cobrador”. In: *Contos reunidos*. São Paulo: Companhia das Letras, (2004 [1975]).

GINZBURG, Jaime. *Crítica em tempos de violência*. São Paulo: EDUSP, 2012.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HEGEL. *Estética*. Lisboa: Guimarães, 1993.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. *Visão do Paraíso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

HOBBSAWM, Eric. *Era dos extremos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. *Bandidos*. São Paulo: Paz e Terra, 2015.

JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo: diário de uma favelada*. 9ª ed. São Paulo: Ática, (2007 [1960]).

JODELET, Denise. “As representações sociais: um domínio em expansão”. Jodelet, Denise (org.). *As representações sociais*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2001, pp. 14-44.

JUNIOR, Valdemar Valente. “Espaços da violência na narrativa brasileira contemporânea”. In: *Estudos da Literatura Brasileira Contemporânea*. Brasília, nº 42, pp. 65-78, 2013.

LIMA, Luís Costa. “Representação social e mimesis” In: *Dispersa demanda: ensaios sobre literatura e teoria*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, (2007[1997]).

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

LUKÁCS, Georg. “Introdução aos escritos estéticos de Marx e Engels”. In: _____ . *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

_____. *Estética*. Barcelona, Grijalbo, vol. I, 1966.

MAIOLINO, Ana Lúcia Gonçalves & MANCEBO. “Análise histórica da desigualdade: marginalidade, segregação e exclusão”. In: *Psicologia e Sociedade*. Rio Grande do Sul, nº 17 (2), pp. 14-20, 2005.

MARX, Karl. *Formações econômicas pré-capitalistas*. 7ªed. São Paulo: Paz e Terra, 2006.

_____. *As armas da crítica: antologia do pensamento de esquerda*. São Paulo: Boitempo, 2012.

MATA, Anderson Luís Nunes da. *O silêncio das crianças: representações da infância na narrativa brasileira contemporânea*. Londrina: Eduel, 2010.

MICHAUD, Yves. *A violência*. São Paulo: Ática, 1989.

MISSE, Michel. *Crime e violência no Brasil contemporâneo*. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2011.

MOISÉS, Massaud. *História da literatura brasileira – Modernismo*. 5ª ed. São Paulo: Cultrix, 2001.

MORAIS, Regis de. *O que é violência urbana?* São Paulo: Editora Brasiliense, 1981.

MORETTI, Franco. *A literatura vista de longe*. Porto Alegre: Arquipélago, 2005.

MOSCOVICI, Serge. *Representações sociais: investigações em Psicologia Social*. Rio de Janeiro: Vozes, 2003.

NASCIMENTO, Érica Peçanha do. *Vozes marginais na literatura*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.

NATALI, Marcos Piason. “Além da Literatura”. In: *Literatura em sociedade*, 9, 2006, pp. 30-43.

OIDALA, Nilo. *O que é violência?* São Paulo: Editora Brasiliense, 2012.

OLÍMPIO, Domingos. *Luíza-homem*. São Paulo: Melhoramentos, (1964 [1903]).

PALOMBA, Guido. *Loucura e crime*. São Paulo: Fiuza, 1996.

PELLEGRINI, Tânia. “As vozes da violência na cultura brasileira contemporânea”. In: *Crítica Marxista*, n. 21, Rio de Janeiro: Editora Revan, novembro 2005, p. 132-153.

_____. “No fio da navalha: literatura e violência no Brasil de hoje”. In: DALCASTAGNÈ, Regina (org.). *Ver e imaginar o outro: alteridade, desigualdade, violência na literatura brasileira contemporânea*. São Paulo: Horizonte, 2008.

REBELO, Marques. *Marafa*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1935.

REY, Marcos. *Memórias de um gigolô*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

RINALDI, Alessandra de Andrade. “Marginais, delinquentes e vítimas: um estudo sobre a representação da categoria favelado no tribunal do júri da cidade do Rio de Janeiro”. In: ZALUAR, Alba & ALVITO, Marcos (Org.). *Um século de favela*. Rio de Janeiro: FGV, 2006.

_____. “Mon gigolô”. In: *O enterro da cafetina*. São Paulo: Global, 2005.

ROCHA, João César de Castro. “Dialética da marginalidade”. Folha de S. Paulo – Mais. São Paulo: 29 de fevereiro de 2004. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs2902200404.htm> Acesso em 26 de set. de 2017.

_____. “A guerra de relatos no Brasil contemporâneo. Ou: a dialética da malandragem”. In: *Revista Ética e Cordialidade*. Rio Grande do Sul, nº 32, pp 23-70, junho 2006.

ROCHA, Tatiana Rossela Duarte de Oliveira. *Cidade de Deus: o arcaico e o moderno no romance contemporâneo*. Dissertação (Mestrado em Literatura). Departamento de Teoria Literária e Literaturas. Programa de Pós-Graduação em Literatura. Universidade de Brasília, 2007.

RONDELLI, Elizabeth. “Imagens da violência e práticas discursivas”. In: PEREIRA, Carlos Alberto Messeder (org.). *Linguagem da violência*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, (2015 [1956]).

ROSENBERG, Harold. *Objeto ansioso*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. “Os cenários urbanos da violência na literatura brasileira”. In: PEREIRA, Carlos Alberto Messeder et al (org.). *Linguagens da violência*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

_____. “Breve mapeamento das relações entre violência e cultura no Brasil contemporâneo”. In: DALCASTAGNÈ, Regina (org.). *Ver e imaginar o outro: alteridade, desigualdade, violência na literatura brasileira contemporânea*. São Paulo: Horizonte, 2008.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. “Nem preto nem branco, muito pelo contrário: cor e raça na intimidade”. _____. (Org.). In: *História da vida privada no Brasil: Contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SCHWARZ, Roberto. “Pressupostos salvo engano da Dialética da Malandragem”. In: *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987, pp. 129-155.

_____. “Cidade de Deus”. In: LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. 2ªed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SILVA, Rogério de Souza. *Cultura e violência: autores, polêmicas e contribuições da literatura marginal*. São Paulo: Annablume, 2011.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *História, Memória, Literatura: o testemunho na era das catástrofes*. São Paulo: Unicamp, 2003.

SHOHAT, Ella & STAM, Robert. “Do eurocentrismo ao policentrismo”. In: *Crítica da imagem eurocêntrica*. Trad. Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SOARES, Luiz Eduardo. “Uma interpretação do Brasil para contextualizar a violência”. In: PEREIRA, Carlos Alberto Messeder et al (org.). *Linguagens da violência*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SPIVAK, C. Gayatri. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: UFMG, 2010.

TÁCITO, Hilário. *Madame Pommery*. São Paulo: Ática, 1920.

TAUNAY, Visconde. *Inocência*. São Paulo: Saraiva, (2009 [1872]).

TÁVORA, Franklin. *O cabeleira*. São Paulo: Martin Claret, (2004 [1876]).

TEIXEIRO, Alba Martinez. “A plenitude de um vazio em que a pobreza não é mais paisagem: a periferia em Paulo Lins e Ferréz”. In: *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, nº 41. Brasília, janeiro/junho de 2013, pp. 61-86.

TENNINA, Lucía et al. *Polifonias marginais*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2006.

VENTURA, Zuenir. *Cidade Partida*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

WILLIAMS Raymond. *The politics of Modernism: Against the New Conformists*, 1989.

YOUNG, Iris Marion. “Representação política, identidade e minorias”. In: *Lua Nova*, nº 67, 2006, 00. 139-190.

ZALUAR, Alba. Violência e crime. In: _____. *O que ler na Ciência Social Brasileira*. São Paulo: Sumaré, 1999. pp. 13-107. v.1: Antropologia.

_____. *Integração perversa: pobreza e tráfico de drogas*. Rio de Janeiro: FGV, 2004.

ZALUAR, Alba & ALVITO, Marcos (Org.). *Um século de favela*. Rio de Janeiro: FGV, 2006.

ŽIŽEK, Slavoj. *Violência*. São Paulo: Boitempo, 2014.