

NARRAR E REESCREVER A HISTÓRIA DO NEGRO NO RIO DE JANEIRO DO SÉCULO XX: O PONTO DE VISTA NOS ROMANCES DE PAULO LINS¹

Thiago Martins Rodrigues²

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS, Porto Alegre, RS, Brasil

Resumo: O presente artigo tem como objetos de análise os romances *Cidade de Deus* (1997) e *Desde que o samba é samba* (2012), ambos do carioca Paulo Lins. A hipótese é que há uma perspectiva histórica posta entre as duas obras, que pode ser apreendida com base na análise dos narradores que se querem afastados e imparciais e, conseqüentemente, dos seus pontos de vista narrativos. O objetivo, assim, consiste em caracterizar e examinar os pontos de vista narrativos construídos em cada um dos romances a fim de apreender as tensões e os enfoques histórico e literário das obras. Com base no acúmulo da crítica brasileira, conclui-se que os pontos de vista narrativos, em meio a embates e tensões, de ordem formal e social, decorrem de seus momentos históricos de produção.

Palavras-chave: Paulo Lins; Ponto de vista narrativo; Narrador; História; Negro.

Title: Narrating and rewriting the history of black people in Rio de Janeiro in the 20th century: the point of view in Paulo Lins novels

Abstract: The objects of analysis of this article are the novels *Cidade de Deus* (1997) and *Desde que o samba é samba* (2012), both by Paulo Lins from Rio de Janeiro. The hypothesis is that there is a historical perspective placed between the two works, which can be inferred based on the analysis of the narrators who want to be distant and impartial and, consequently, of their narrative points of view. The objective, therefore, is to characterize and examine the narrative points of view constructed in each of the novels in order to understand the tensions and historical and literary focuses of the works. Based on the accumulation of Brazilian criticism, it is concluded that the narrative points of view, amid clashes and tensions, of a formal and social order, arise from their historical moments of production.

Keywords: Paulo Lins; Narrative point of view; Storyteller; History; Black.

¹ Este artigo é uma versão modificada e condensada de parte da dissertação de mestrado *História (re)escrita em Paulo Lins: narrativas do negro no Rio de Janeiro do século XX*, disponível no repositório digital da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

² Doutorando em Letras - Estudos de Literatura pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da UFRGS, com bolsa CAPES, e professor da educação básica. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4137-3017>. E-mail: thiagomartinsr2@gmail.com.

Introdução

O carioca Paulo Lins surge na literatura brasileira, com grandes holofotes, em 1997. Sobre ele recai o peso da novidade, por ser um homem negro e periférico, com ensino superior, publicado por uma grande editora. Além dos aspectos extraliterários, seu romance de estreia, *Cidade de Deus*, introduz no circuito literário uma discussão que até então permanecia nas páginas policiais dos veículos de imprensa: a violência urbana como uma fissura urgente para os rumos do país na virada de século. Trata-se, pois, de um romance de grande envergadura, tanto pela estrutura e pelo arco histórico que se propõe a construir, quanto pelo engenhoso trabalho de elaboração estética e pelas diferentes possibilidades de observação que se abrem a partir da leitura.

A repercussão, como se sabe, foi estrondosa. O livro foi adaptado para os cinemas em 2002 e teve uma segunda edição no mesmo ano³, bem como foi traduzido para diferentes idiomas. Em vista disso, uma primeira obra desse tamanho gerou, invariavelmente, expectativas para o segundo romance, que só veio a público quinze anos depois. *Desde que o samba é samba*, de 2012, não teve a mesma repercussão, tampouco foi publicado pela mesma editora, o que já o coloca em um outro lugar. No entanto, só o fato de o livro ter sido publicado por uma editora de menor porte não explica por completo seu alcance. Há uma mudança significativa de tom entre as duas obras, o que procuro examinar ao longo deste trabalho.

Os dois romances propõem, de modos distintos, a construção de arcos temporais que dão conta de processos históricos e sociais significativos para a trajetória da população negra no Rio de Janeiro. Enquanto o romance de 1997 mostra o nascedouro do conjunto habitacional *Cidade de Deus* nos anos 1960 e sua transformação em “neofavela de cimento”, a obra de 2012 acompanha o nascimento do samba, da primeira escola de samba, a Deixa Falar, e da Umbanda no bairro do Estácio, no Rio de Janeiro. Desse quadro advém o problema, o objetivo e a hipótese de pesquisa. O enfoque recai sobre a relação entre a ficção e a história da população negra estabelecida por Paulo Lins, especialmente a partir da composição dos narradores das obras.

A hipótese é que há uma perspectiva histórica posta entre as duas obras, que pode ser apreendida com base na análise dos narradores que se querem afastados e imparciais e, conseqüentemente, dos seus pontos de vista narrativos. O objetivo, assim, consiste em caracterizar e examinar os pontos de vista narrativos construídos em cada um dos romances, a fim de apreender as tensões e os enfoques histórico e literário das obras. Para tanto, as lentes que orientam o desenvolvimento da análise têm os construtos da raça e da classe no centro. Cabe, então, observar como os sujeitos são racializados socialmente e dimensionar as

³ A primeira edição do romance foi publicada pela editora Companhia das Letras, em 1997, com 549 páginas. Em 2002, após a adaptação para o cinema e uma proposta de tradução no formato de uma edição de bolso, o autor editou a obra e promoveu consideráveis alterações, como a troca do nome de personagens, que eram, inicialmente, os nomes reais, e o corte de partes do texto. Essa segunda edição, também publicada pela Companhia das Letras, contém, por sua vez, 403 páginas. Neste artigo, utilizo a primeira edição do romance. Seu título sempre estará em itálico para diferenciar das referências ao conjunto habitacional homônimo.

decorrências disso para as posições ocupadas por brancos e negros na sociedade de classes racializadas vivenciada no Brasil.

A pertença étnico-racial de Paulo Lins, junto da matéria sobre a qual seus romances se debruçam, compõem um dado literário fecundo para a reflexão acerca das construções históricas em torno da figura do negro. Esse exercício de perscrutar a dimensão histórica das obras dialoga com a construção identitária dos sujeitos negros no presente e com a possibilidade de que as obras de autoria negro-brasileira circulem, agora, com maior fôlego. Na perspectiva da historiadora Beatriz Nascimento (2021), esse reexame da história é necessário para que o ponto de vista de negras e negros seja recuperado:

[...] quase tudo o que foi dito sobre o negro, tudo o que lhe é atribuído, o que até agora é considerado ser negro, inclusive a cultura do negro, deve ser reexaminado não sob o ponto de vista da ideologia dominante, mas sob o ponto de vista das nossas aspirações e necessidades (Nascimento, 2021, p. 54).

Esse debate acerca das consequências da saída incompleta do escravismo e dos seus desdobramentos para a conformação da ideia de população brasileira está posto neste século XXI com uma densidade singular. Em que pese a permanência da estrutura racista do capitalismo, as teorias e os conhecimentos produzidos por intelectuais negras e negros contribuem sistematicamente para desmantelar a consciência branca dominante. A produção literária se inscreve nesse cenário como um dos componentes decorrentes das visões de mundo que circulam na sociedade e, em certa medida, fazem parte desse conjunto de ações de enfrentamento ao racismo. No entanto, o exercício crítico não espera apenas confirmar os pontos de vista por tratar-se de uma obra de autoria negra.

Parte desse gesto de questionamento às leituras consagradas se reflete também em um esforço de complexificação das análises, para que se alcancem os sentidos mais intrincados e, por vezes, contraditórios. Restaurar o lugar de tensão para essas produções literárias permitirá assegurar a sua validade enquanto obras que, de fato, possibilitem a reflexão sobre o edifício do racismo. Desse modo, intento desenvolver, na sequência, uma análise combinada entre a gênese social do texto, considerando, nesse cenário, a autoria de Paulo Lins como homem negro, favelado e intelectual, e a apreciação dos textos literários em si, ambas vinculadas ao movimento do corpo social e da história.

O problema do ponto de vista narrativo na crítica brasileira

Os pontos de vista narrativos assumidos pelos narradores de Paulo Lins, longe de serem pacíficos e absolutos, são tensionados pelos processos sociais que se desdobram nas obras. Esse exame das vozes narrativas que conduzem a composição de *Cidade de Deus* e *Desde que o samba é samba* tem como disparador a análise de Roberto Schwarz no ensaio *Cidade de Deus*, publicado originalmente no jornal *Folha de S. Paulo*, logo depois da publicação da obra em 1997, e posteriormente agrupado na coletânea *Sequências brasileiras* (1999).

No parágrafo de abertura de seu texto, o crítico começa sumarizando os atributos da obra de estreia do romancista carioca:

O romance de estreia de Paulo Lins, um catatau de quinhentas e cinquenta páginas sobre a expansão da criminalidade em *Cidade de Deus*, no Rio de Janeiro, merece ser saudado como um acontecimento. O interesse explosivo do assunto, o tamanho da empresa, a sua dificuldade, *o ponto de vista interno e diferente*, tudo contribui para a aventura artística fora do comum. A literatura no caso foi levada a explorar possibilidades robustas que pelo visto existem (Schwarz, 1999, p. 200, grifo próprio).

Os adjetivos “interno” e “diferente” empregados por Schwarz (1999) para qualificar o ponto de vista narrativo em *Cidade de Deus* instauram uma interrogação que é substancial para este estudo. A chave da diferença do ponto de vista, para o crítico, encontra-se na posição de classe. Quando Lins ingressa na universidade e, logo em seguida, passa a pesquisar, juntamente com Alba Zaluar, sobre crime e criminalidade no conjunto habitacional do qual era proveniente, Schwarz identifica uma mudança:

[...] talvez se possa dizer que em *Cidade de Deus* os resultados de uma pesquisa ampla e muito relevante — o projeto da antropóloga Alba Zaluar sobre “Crime e criminalidade” — foram ficcionalizados do ponto de vista de quem era o objeto do estudo, com a correspondente ativação de um *ponto de vista de classe diferente* (mas sem promoção de ilusões políticas no capítulo) (Schwarz, 1999, p. 206, grifo próprio).

O estabelecimento da categoria de classe como distintiva para a construção do ponto de vista narrativo é uma elaboração teórica consolidada nos estudos de Roberto Schwarz. Em terras brasileiras, o crítico encontra lastro na obra de Antonio Cândido, sobretudo no que se refere à possibilidade de uma leitura social das formas estéticas, assentada, dialeticamente, na própria realidade nacional e no modo como a conjuntura mundial se desdobra no Brasil enquanto uma ex-colônia e uma nação subdesenvolvida. O célebre ensaio candidiano *De cortiço a cortiço*, composto na década de 1970 e publicado em versão definitiva em 1991, é uma das aberturas para essa discussão.

No texto, Cândido debruça-se sobre “um problema de filiação de textos e de fidelidade a contextos” (Cândido, 1991, p. 112). Seu objeto de análise é *O cortiço*, de Aluísio Azevedo (1997). Quanto à filiação, marca-se a influência que o romancista brasileiro buscou em uma série de obras do Naturalismo, especialmente em *L’Assommoir*, de Zola. Em ambos os romances, o modo de vida de trabalhadores pobres em um cortiço é enfocado sob as lentes naturalistas, cuja centralidade reside na degradação dos indivíduos em um meio despudorado que não oferece outras condições de existência. Ao mesmo tempo, Azevedo (1997) avança em relação ao seu referente francês, porque amplia o escopo de sua observação e está atento à realidade local do cortiço carioca e do Brasil do fim do século XIX. Encontra-se, aí, um duplo procedimento saudado pelo sociólogo brasileiro (Cândido, 1991):

Texto primeiro na medida em que filtra o meio; texto segundo na medida em que vê o meio com lentes tomadas de empréstimo, *O cortiço* é um romance bem realizado e se destaca na sua obra, geralmente medíocre, pelo encontro feliz de dois procedimentos. Se pudermos marcar alguns aspectos desta interação, talvez possamos esclarecer como, em país subdesenvolvido, a elaboração de um mundo ficcional coerente sofre de maneira acentuada o impacto dos textos feitos nos países centrais e, ao mesmo tempo, a solicitação imperiosa da realidade natural e social imediata. Do cortiço parisiense ao cortiço carioca (“fluminense”, no tempo de Aluísio) vai uma corrente que pode ajudar a análise conveniente da obra, vista ao mesmo tempo como liberdade e dependência (Cândido, 1991, p. 112).

Daí em diante, Antonio Cândido dedica-se a desentranhar aquele que seria o princípio social de composição da obra. A partir do “dito dos três pês” – “pau”, “pão” e “pano” –, o autor desenvolve sua análise debatendo a vilipendiosa equiparação, pela exploração da força de trabalho, entre o negro, seja escravizado ou livre, o português e o animal e as consequências dessa visão, que corria à época, para a construção do ponto de vista narrativo do romance. Raça e Natureza estavam em voga no período como dimensões explicativas dos modos de vida individuais e coletivos dos sujeitos. Com o pessimismo que dominava a compreensão da intelectualidade, Aluísio Azevedo (1997) também encampa uma concepção negativa de Brasil quanto à mistura de raças e à convivência entre elas. Cândido identifica, aí, uma sobreposição à dimensão social, que é basilar para a compreensão da obra: “na medida em que o problema é deslocado para dimensões tão vastas e incontrolláveis como Natureza e Raça, o intelectual e o político perdem de vista a dimensão, mais acessível, que são os aspectos sociais, onde está a chave” (Cândido, 1991, p. 121).

Em seu movimento dialético, o sociólogo incorpora um princípio social à leitura imanente da obra, de modo que os próprios caracteres do corpo da sociedade se colocam não apenas como tema, mas também como ordenadores para a composição. Assim, *O cortiço* é alçado a uma alegoria de Brasil, estruturada a partir do movimento de acumulação primitiva de capital do vendeiro português João Romão. Como no dito dos três pês, ele é equiparado aos negros por dedicar-se ao trabalho, em uma visão depreciativa de ambos. No entanto, Romão é também o único que consegue escalar socialmente, não por força de descendência ou de matrimônio – embora busque um para consolidar esse processo já ao final do romance –, mas pela exploração de toda sorte de oportunidades de obter vantagens. Por consequência, converte-se em um tipo social que a contragosto teria de ser aceito pelo pensamento corrente da época.

O narrador em terceira pessoa, pretensamente impessoal e afastado dos conflitos, incorpora o ponto de vista da classe dominante. Baseada em uma posição que se afirmava científica, como já dito, a visão encampada se funda no conflito entre Raça e Natureza. Dessa forma, os conflitos próprios ao processo de modernização e ao antagonismo de classes não fazem parte do escopo de observação do narrador, que se mostra incapaz de apreendê-los. Antonio Cândido, contudo, não avança propriamente sobre a questão de classe. Seus comentadores é que o fazem, partindo do pressuposto candidiano de que há, em *O cortiço*, mais do que uma disputa entre tipos raciais e seu meio natural que os condiciona à degradação.

Roberto Schwarz (1999), novamente, no ensaio “Adequação nacional e originalidade crítica”, debatendo justamente a proposição de “De cortiço a cortiço”, afirma:

Isso posto, a tônica do ensaio não está na identificação de uma ótica de classe, nem o livro será amarrado a uma posição social particular. A pergunta é outra: qual o *rendimento literário* daquele enfoque? ou seja, na terminologia dialética do Autor, qual “a verdade dos pés”? Esta se desenvolve no confronto com a intriga do romance, cujo movimento é enérgico (Schwarz, 1999, p. 43).

Para Schwarz, o que Cândido evidencia são “[...] aspectos *objetivos* da configuração do romance” (Schwarz, 1999, p. 45). Esse procedimento teórico-metodológico é saudado como um acerto por sua originalidade e exemplaridade de gestos de análise, estes verificados e mediados dentro da conjuntura crítica do país naquele momento. Ainda hoje, o ensaio de Cândido representa, no debate teórico brasileiro, uma referência em relação à leitura das formas estéticas atrelada ao processo social. Os inúmeros textos que se debruçaram não somente sobre *O cortiço* mas também sobre outras obras, como o fez Roberto Schwarz em relação a Machado de Assis, levam em conta a formulação candidiana.

Sem fazer uma enumeração exaustiva, elenco dois artigos que fazem esse processo de desdobramento e ajudam na formulação do problema do ponto de vista narrativo, permitindo a conjugação das dimensões de raça e classe, que proponho para os objetos em questão neste artigo. Em “Conflito e interrupção”, Edu Otsuka (2009) propõe que, para além das categorias ideológicas já identificadas por Cândido, há um desdobramento desse conflito de classe em *O cortiço*, no plano dos procedimentos narrativos:

Além de apontar o nexo da exploração capitalista, que não encontra expressão direta na prosa, importa investigar a maneira pela qual não só as categorias ideológicas, mas também a própria composição narrativa distorce a configuração particular do antagonismo de classes naquele momento histórico (Otsuka, 2009, p. 184).

Nessa perspectiva, o autor percebe o reiterado emprego de um mesmo procedimento narrativo em determinados momentos do romance. Especialmente nas cenas de enfrentamento coletivo, como quando o cortiço se encontra sob ameaça de invasão policial ou em luta com a estalagem rival e acaba prendendo fogo duas vezes por ação da personagem Bruxa, há uma suspensão do conflito e o desenlace se dá por um fator externo, o que possibilita a continuidade da narrativa. No primeiro incêndio, por exemplo, ante a entrada da polícia, em meio ao fogo e à briga generalizada, uma oportuna chuva dissipa toda a tensão posta. Para Otsuka (2009), esse recurso não leva o conflito de classe às últimas consequências e coloca a rixa pessoal como principal motivação para os confrontos. Longe de dimensionar o efeito da exploração promovida por João Romão, o próprio procedimento narrativo encaminha uma visão de coesão entre explorador e explorados contra um suposto inimigo comum.

O segundo artigo referido é “Entre o narrador e matéria narrada”. Nele, Antonio Sanseverino (2019) discute aspectos de ruptura de uma visão convencional do narrador em terceira pessoa na configuração do romance de Aluísio Azevedo. Segundo o autor, há tensões

sociais que escapam ao ponto de vista de classe assumido pelo narrador, encontradas justamente na matéria narrada:

De certo modo, há uma tendência ambígua de contar a vida dos pobres e, ao mesmo tempo, criticá-los pelo comportamento vulgar, pela violência nos conflitos, pela promiscuidade, como se fossem realmente membros das classes perigosas. Ainda assim, e aí está a força do romance, a matéria narrativa resiste às posições do narrador. Há mais, na história narrada, do que supõe a vã ciência do narrador. De certo modo, o esforço de incorporar a matéria brasileira se traduziu na forma, na medida em que os conflitos sociais forçaram sua entrada na ficção. Curiosamente, a dimensão mimética se desloca da captação fiel de um tipo humano para a recuperação das pequenas histórias que atravessam o romance e principalmente para a dissonância entre o narrador (figurando os intelectuais da Nova Geração, adeptos da ciência) e a vida dos moradores do cortiço (Sanseverino, 2019, p. 96).

A vida dos moradores do cortiço resiste à posição de classe do narrador. Há um espaço significativo, no interior da narrativa de acumulação primitiva de João Romão, para uma apreensão afinada do modo de vida dos pobres que viviam nas estalagens cariocas. A matéria narrativa se impõe a partir do intento de Aluísio Azevedo de trazer para dentro de sua obra uma representação muito aproximada da experiência histórica que se desenrolava no momento da escrita da obra. Sanseverino (2019) discute essa questão com base na conceituação do Naturalismo, considerando sua aspiração de trazer para o primeiro plano a representação séria daqueles grupos sociais subalternizados que permaneceram relegados a uma posição secundária. Há aí um choque com o Naturalismo vacilante identificado por Cândido e reafirmado por Schwarz.

Em ambos os textos, os autores propõem leituras que desdobram o ponto de vista narrativo descortinado em “De cortiço a cortiço”. Ainda, dão um passo a mais, adicionando novos aspectos àquilo que Antonio Cândido estabeleceu como fundamental para a compreensão da obra: o substrato social que, incorporado à forma, extrapola o projeto literário de seu autor e acaba por comunicar, pela forma, sobre a realidade extraliterária. Enquanto Otsuka (2009) evidencia como o ponto de vista de classe se sustenta no plano formal, Sanseverino (2019) tenta evidenciar as fissuras da visão que organiza *O cortiço*. Esses dois gestos críticos amparam a observação que fiz sobre a construção dos pontos de vista narrativos em *Desde que o samba é samba* e *Cidade de Deus* nas seções anteriores.

Antes de voltar aos objetos de análise deste estudo, cabe mencionar a contribuição de Roberto Schwarz, além do comentário que este faz sobre Antonio Cândido. Em *Um mestre na periferia do capitalismo*, Schwarz (2012) constrói sua análise sobre *Memórias Póstumas de Brás Cubas* reconhecendo a emergência de um princípio formal orientado pela volubilidade do narrador. Esta, por sua vez, é expressão da posição de classe de Brás. Assim, o autor questiona: “como interpretar as palavras de um narrador mal-intencionado, cuja volubilidade se governa por conveniências e inconveniências de uma posição de classe?” (Schwarz, 2012, p. 177). Logo em seguida, o autor sintetiza:

Ao colocar na posição de sujeito narrativo o tipo social de Brás Cubas — o verdadeiro alvo da sátira — Machado tomava um rumo perverso e desnorteante. Camuflada pela primeira pessoa do singular, que a ninguém ocorreria usar em prejuízo próprio e com propósito infamante, a imitação ferina dos comportamentos da elite criava um quadro de alta mistificação: cabe ao leitor descobrir que não está diante de um autoexame e requintada franqueza, mas de uma denúncia devastadora [...]. É como se, movido pela volubilidade, um prócer nacional abrisse à visitação pública, na própria pessoa, os vícios de sua classe (Schwarz, 2012, p. 189-190).

Na leitura de Schwarz (2012), o ponto de vista de classe de elite está posto no romance machadiano a fim de revelar o processo de decadência do grupo social dominante no período final do Império. Sem essa leitura imbuída do reconhecimento das estruturas sociais que condicionam a composição, os desmandos de Brás ficam banalizados. O que o autor faz é evidenciar como há um princípio formal que rege a conduta do narrador-personagem. Mais do que puro gracejo, a matéria narrativa com que Brás Cubas lida revela seus desmandos. Assim, o ponto de vista narrativo construído não serve para confirmar a sua visão de mundo, mas para expô-la em sua debilidade e arrogância.

Até o momento, a análise em torno do ponto de vista narrativo esteve voltada para a classe dominante. Por um período significativo da história da literatura brasileira, as vozes narrativas sempre pertenceram à elite, de modo que a palavra só recentemente tem sido retomada pelos sujeitos subalternizados, muito em função do trabalho crítico de rediscutir obras que haviam sido secundarizadas ou sequer lidas. É o caso do romance *Úrsula* (2018), de Maria Firmina dos Reis, em que o ponto de vista assumido reafirma a atuação conjunta do trio de escravizados que, supostamente, são coadjuvantes do amor de Túlio e Úrsula. No entanto, estes representam a possibilidade de construção de laços coletivos de solidariedade em meio ao contexto escravista. A voz narrativa lhes confere a palavra e possibilita que sejam alçados a personagens significativos para a obra. Por isso, o narrador em terceira pessoa flerta com a primeira, especialmente quando os escravizados contam as suas próprias histórias.

Esse é um entre outros exemplos possíveis de como o problema do ponto de vista narrativo é um tema recorrente e que ainda enseja debates relevantes sobre o olhar que se lança para as produções. A discussão aqui, sobre como raça e classe se articulam nos pontos de vista narrativos construídos nas obras de autoria negro-brasileira, está assentada em um longo debate teórico, que não tem — e nem deve ter — como recorte específico essa produção literária, mas que lida diretamente com questões fundamentais acerca da formação brasileira como uma nação na periferia do capitalismo.

Nesse sentido, outro ensaio de Antonio Cândido serve a essa formulação. Refiro-me a “Literatura e Subdesenvolvimento”, publicado em 1970 e mais tarde compilado na coletânea *A educação pela noite & outros ensaios*, em 1987. Não pretendo, aqui, propriamente recuperar exaustivamente o conjunto do texto. Vale reparar, por ora, a conjuntura que engendra a reflexão: o crítico discute a emergência de uma “consciência do subdesenvolvimento” na literatura latino-americana já a partir dos anos 1930, mas sobretudo nos decênios de 1950 e 1960. O argumento tem um fundo histórico específico, que é o das ditaduras civis-militares em alguns países do continente, momento no qual alguns intelectuais

buscavam conceber elementos de resistência frente ao contexto repressivo. Cândido refere que a ideologia do “país novo”, na qual o Brasil seria uma promessa de prosperidade a ser consolidada, vigente desde o Romantismo, dá lugar a um ponto de vista agônico que convoca para a luta por uma transformação social face ao atraso do projeto colonial em curso.

Para Cândido (1989), a ficção brasileira – abarcando boa parte dos romances que se convencionou agrupar sob o guarda-chuva do “Romance de 30” – atinge, na referida década, um nível significativo de obras. O otimismo patriótico dá lugar a uma visão mais abrangente e complexa do estado de degradação da população pobre, tida como consequência da exploração capitalista. Nesse caso, o grande contingente de romances nacionais que enfocaram a vida das classes exploradas no Nordeste do país marcou, de maneira incontestada em nossa história literária, a preocupação com os efeitos nocivos das desigualdades para quaisquer projeções de desenvolvimento do país. A consciência do atraso, por conseguinte, é permeada por essa inquietação, diante do malogro do programa político, econômico e social conduzido pelas classes dominantes. O interesse desses romances parece ser – não sem tensão – os modos de oposição que os sujeitos marginalizados encontraram para disputar, durante séculos de espoliação, as suas condições de existência.

À vista disso, a tese de Luís Bueno Camargo (2001) faz um mergulho extensivo sobre o Romance de 1930 e analisa o quadro histórico e crítico, bem como se debruça mais especificamente sobre a produção de Cornélio Penna, Cyro dos Anjos, Dyonélio Machado e Graciliano Ramos. Interessa, do argumento do autor, a afirmação, junto da reflexão de Antonio Cândido, de que se trata do momento histórico-literário em que os pobres ganham espaço definitivo na ficção, alçado à figura do proletário, tido como energia vital para um processo de transformação social:

A incorporação dos pobres pela ficção é um fenômeno bem visível nesse período. De elemento folclórico, distante do narrador até pela linguagem, como se vê na moda regionalista do início do século, o pobre, chamado agora de proletário, transforma-se em protagonista privilegiado nos romances de 30, cujos narradores procuram atravessar o abismo que separa o intelectual das camadas mais baixas da população, escrevendo uma língua mais próxima da fala. Junto com os “proletários”, outros marginalizados entrariam pela porta da frente na ficção brasileira [...] (Camargo, 2001, p. 20).

Luís Bueno Camargo (2001) faz a devida mediação de que a questão não foi elaborada formalmente de modo homogêneo e com os mesmos graus de assertividade e qualidade, tanto social quanto estética, por todos os autores. No entanto, é consenso, ao que se vê, que está posto para a intelectualidade do período “o problema de lidar com o outro” (Camargo, 2001, p. 20). A partir disso, é possível reparar, também, a extensão e o alcance que a ficção brasileira daquele período obteve no que se sucedeu. O Romance de 30 não é a única presença visível nas produções romanescas posteriores, mas seu influxo ainda pode ser fortemente observado a olho nu.

Ante o exposto, retomo a caracterização schwarziana do “ponto de vista interno e diferente” a fim de amarrá-la com o problema da representação do “outro”, estabelecido com

maior profundidade desde a década de 1930 no cenário da literatura brasileira. Não é dispensável atentar-se, ainda, para o fato de que *Cidade de Deus* foi planejado e realizado por um extenso período de tempo e que veio à público na borda do século XX. Da leitura que faço, o ponto de vista interno e diferente de *Cidade de Deus*, para Schwarz (ano), desponta como uma resolução que, se não encerra, pelo menos dá ares de arremate para o impasse da inserção dos outros grupos sociais antes secundarizados.

É como se Paulo Lins, por vir dessa classe antes representada externamente de maneira reificada, tivesse um compromisso firmado com a voz dos sujeitos expropriados que figuram em sua obra. Se me aproximo dessa questão a partir do ponto de vista do narrador, vejo implicada aí uma tensão: ele assume uma dinâmica de aproximação e de afastamento à medida que os conflitos se agudizam, de modo que o ritmo segue o curso de seu compromisso com este ou aquele personagem. Por isso, o início da narrativa é oscilante. Quem narra parece não conseguir estabelecer o seu lugar dentro dessa realidade. Esse conflito é próprio das estruturas de classe e raça que circundam a forma romanesca, em virtude do condicionamento da palavra do narrador a um contrato ficcional firmado pela figura do intelectual diante de sua matéria narrada, portanto fora desse mundo dos “outros”.

Os pontos de vista construídos tanto em *Cidade de Deus* quanto em *Desde que o samba é samba* são produtos de seus momentos históricos – respondem a uma conjuntura em que o problema do “outro” assumiu diferentes enfoques. Isso se deve especialmente ao modo como a população negra, por meio dos movimentos sociais organizados, passou a disputar a primazia da classe, algo que vinha desde o decênio de 30, e aliá-la à categoria da raça, como configuração mais adequada para a discussão da constituição da nacionalidade brasileira.

No caso de *Cidade de Deus*, o ponto de vista se quer externo e é a proximidade com a matéria narrada que justamente tensiona a pretensão do narrador em terceira pessoa. A perspectiva a ser narrada é estabelecida de fora para dentro, a partir do influxo do conjunto de caracteres colhidos no trabalho de campo. Desse modo, desloco para esse objeto a reflexão de Sanseverino (2019) sobre o narrador de *O cortiço*. No romance de Paulo Lins, a matéria escapa à intenção do narrador de confirmar a sua tese sobre a violência, de modo que irrompem questões próprias ao conflito racial instaurado pelo modo como o conjunto habitacional foi concebido e ocupado. Do mesmo jeito, o universo popular do Rio de Janeiro, com seus bailes, bares, feiras, campos de futebol e outros momentos de conjunção coletiva, permeia o trânsito dos *bichos-soltos* pela Cidade de Deus. Há mais a ser narrado do que a violência imposta como um tema pelo narrador logo no início do romance, e essa abertura se encontra especialmente na primeira parte da obra, “A história de Cabeleira”. À medida que Zé Pequeno desponta e a guerra se agudiza, a rejeição do narrador à ação desse personagem desemboca em uma aceleração do ritmo da narração, que tende a suplantar os momentos de ruptura.

Em *Desde que o samba é samba*, o compromisso histórico orienta a composição do ponto de vista. A tentativa de reconstituir a história de formação do samba, com base na tese de reafirmar o papel cultural que o novo ritmo teve, direciona a visão do narrador como um historiador social que organiza o material de modo a afirmar a atuação das figuras históricas

que são ficcionalizadas. O narrador também reconhece e incorpora as tradições africana e negro-brasileira que emergem da região do Estácio. Com isso, compromete-se a escrever uma determinada História – neste caso, a da população negra no Rio de Janeiro nas primeiras décadas do século XX.

No entanto, cabe observar alguns elementos contrastantes a esse comprometimento histórico. Quando se aproxima do triângulo amoroso entre Valdirene, Brancura e Sodré, o exercício de narrar se torna ambivalente na medida em que alguns episódios se convertem em GRATUIDADES, como, por exemplo, as excessivas descri es das rela es sexuais entre as personagens. Também compete atentar para o peso que o narrador do romance atribui para os acontecimentos históricos que pretende representar. Mesmo ao tratar o samba e os terreiros como sabedoria popular válida, a dimensão contestatória do ritmo, como recusa   imposi o de padrões culturais reificados, fica em segundo plano, dando lugar sempre a uma narrativa festiva.

O ponto de vista interno e diferente em *Cidade de Deus*

A abertura de *Cidade de Deus*   incerta e sinuosa. Inicialmente, o narrador não deixa explícita a sua posi o ante a realidade da qual pretende aproximar-se e hesita em estabelecer um recorte da matéria para a sua narra o. Assim, logo nas primeiras cenas, o que o leitor encontra   uma descri o do ambiente – com um tom que tenta ser ameno – acompanhada pelos pensamentos de Barbantinho e Busca-P , que se veem nostálgicos:

[...] Doe u pensar na mosquitada que sugava seu sangue deixando os caroços para despelarem-se em unhas, e no chão de valas abertas onde arrastara a bunda durante a primeira e a segunda infância. Era infeliz e não sabia. Resignava-se em seu silêncio com o fato do rico ir para Miami tirar onda, enquanto o pobre vai pra vala, pra cadeia, pra puta que o pariu. [...] Tentou se lembrar das alegrias pueris que morreram, uma a uma, a cada topada que dera na realidade, em cada dia de fome que ficara para tr s [...] (Lins, 1997, p. 12).

A reflexão de Busca-P  é marcada por uma consciência lancinante de sua própria realidade. Nesse momento, o jovem parece ver diante de seus olhos o regime histórico de exclusão da popula o negra e pobre desde o início da República. O sentimento de ódio de classe que assola o personagem não é, contudo, acompanhado por uma perspectiva coletiva de transforma o desse contexto. O que se vê é o desejo de ascensão de Busca-P , que sonha em comprar uma máquina fotográfica para ganhar a vida. Ao longo da narrativa, seu contato com jovens de fora do conjunto habitacional e seu acesso à cultura mais comumente consumida por grupos sociais de maior poder aquisitivo são indícios disso.

Em um segundo momento, recomeçando mais uma vez sua narra o, o narrador marca um determinado ponto de vista em rela o   observa o do lugar:

Antigamente a vida era outra *aqui* neste lugar onde o rio, deixando o cora o bater em pedras, dando areia, cobra-d'água inocente, risos-líquidos, e indo ao mar dividia

o campo em que os filhos de portugueses e da escravatura pisaram (Lins, 1997, p. 16, grifo próprio).

O uso dos dêiticos “antigamente” e “aqui” mostram, agora, o narrador no interior do conjunto habitacional e marcam temporalmente a sua presença, diferentemente da sequência narrativa anterior, em que a observação tentava ser externa. O tempo se bifurca em dois momentos: o presente, em que se situa o narrador, e o passado, que se estende até antes da construção do conjunto habitacional. Presumivelmente, em um exercício de antecipação, o narrador se ancora já após o desfecho da guerra entre as quadrilhas de Zé Pequeno e Mané Galinha. Desse jeito, torna-se capaz de organizar o material colhido e de vislumbrar as motivações que levaram a uma impossibilidade de saída daquele confronto. A voz narrativa se apresenta, assim, como a de um profundo conhecedor das teias que compõem este mundo e que consegue tecer comparações e identifica, com astúcia, a transformação pela qual essa comunidade passou.

Não há pretensão do narrador de estabelecer marcos históricos tão precisos, haja vista a nota lírica que dá o ritmo da narrativa até esse momento. Os conhecimentos históricos e empíricos se entrelaçam e são transmitidos, em uma narração saudosa, com o tom de quem vivenciou aquela realidade como uma experiência significativa:

Um dia essas terras foram cobertas de verde com carro de boi desafiando estradas de terra, *gargantas de negros cantando samba duro*, escavação de poços de água salobra, legumes e verduras enchendo caminhões, cobra alisando o mato, redes armadas nas águas. Aos domingos, os jogos de futebol no campo do Paúra e bebedeira de vinho sob a luz das noites cheias (Lins, 1997, p. 16-17, grifo próprio).

A presença da população negra na história da região em que, mais tarde, nasceria o conjunto habitacional é um dado que não recebe destaque. A citação aos negros cantando samba se perde na sequência da cena. Não parece haver qualquer menção crítica ao lugar social ocupado por negros libertos e nascidos livres nessa época. Nos anos finais da escravidão e nos primeiros anos pós-abolição, negros e negras buscavam a garantia de seus direitos sociais e o pleno acesso à cidadania, de modo que a moradia e a convivência com outros grupos sociais representavam, também, uma arena de tensões e desafios. A opção do narrador é pela ludicidade ao recontar a passagem desse período de tranquilidade autêntica para um irrefreável rompimento desse estado de coisas. Contudo, seu movimento pendular o leva a afastar-se da realidade do conjunto a fim de chegar a uma síntese:

Cidade de Deus deu a sua voz para as assombrações dos casarões abandonados, escasseou a fauna e a flora, remapeou Portugal Pequeno e renomeou o charco: Lá em Cima, Lá na Frente, Lá Embaixo, Lá do Outro Lado do Rio e Os Apês. Ainda *hoje*, o céu azul e estremece o mundo, as matas enverdecem a terra, as nuvens clareiam as vistas e o homem inova avermelhando o rio. *Aqui agora* uma favela, *a neofavela de cimento*, armada de becos-bocas, sinistros-silêncios, com gritos-desesperos no correr das vielas e na indecisão das encruzilhadas (Lins, 1997, p. 17-18, grifo próprio).

Nesse momento, o ponto de vista do narrador se assemelha ao de um antropólogo, no ímpeto de organizar o material colhido. No lugar da narração lúdica, ganha espaço uma tentativa de conceituação do histórico da comunidade, que serve como dado para a compreensão daquilo que é constatado com base na observação participante. O emprego da expressão “Aqui agora” traz a percepção de um distanciamento daquela Cidade de Deus anterior, de modo a conferir uma forma a tudo o que pôde exprimir de sua inserção ali. Como um antropólogo, teoriza a respeito do processo pelo qual o conjunto passou: a configuração de um conjunto habitacional, estruturado e amparado pelo Estado, dá lugar a um novo tipo de favela.

O narrador de *Cidade de Deus* trata de pormenorizar o momento de ocupação do conjunto habitacional enfatizando a multiplicidade do público removido para aquela região:

Os novos moradores levaram lixo, cães vira-latas, exus e pombagiras em guias intocáveis, dias para se ir à luta, soco antigo para ser descontado, restos de raivas de tiros, noites para velar cadáveres, resquícios de enchentes, biroscas, feiras de quartas-feiras e as de domingos, vermes velhos em barrigas infantis, revólveres, orixás enroscados em pescoços, frango de despacho, samba de enredo e sincopado, jogo do bicho, fome, traição, mortes, Jesus Cristos em cordões arrebentados, forró quente para ser dançado, lamparina de azeite para iluminar o santo, fogareiros, pobreza para querer enriquecer, olhos para nunca ver, nunca dizer, nunca, olhos e peito para encarar a vida, despistar a morte, rejuvenescer a raiva, ensangüentar destinos, fazer a guerra para ser tatuado. Foram atiradeiras, revistas *Sétimo Céu*, panos de chão ultrapassados, ventres abertos, dentes cariados, catacumbas incrustadas nos cérebros, cemitérios clandestinos, peixeiros, padeiros, missa de sétimo dia, pau para matar a cobra e ser mostrado, a percepção do fato antes do ato, gonorréias malcuradas, as pernas para esperar ônibus, as mãos para o trabalho pesado, lápis para as escolas públicas, coragem para virar a esquina e a sorte para o jogo de azar. Levaram também as pipas, lombo para polícia bater, moedas para jogar porrinha e força para tentar viver. Transportaram também o amor para dignificar a morte e fazer calar as horas mudas (Lins, 1997, p. 18).

A extensa enumeração tenta evidenciar a amplitude do universo favelado que, naquele momento, migrava para o novo conjunto habitacional. O narrador escolhe fazê-lo marcando a sua posição enquanto um conhecedor da língua e das suas possibilidades de elaboração. E não parece haver qualquer ingenuidade nisso. O jogo ritmado compõe uma cena que tenta, novamente, conferir lirismo a um contexto horrendo de deterioração das condições de vida da população pobre do Rio de Janeiro. Nessa investida, há uma equiparação um tanto capciosa entre elementos culturais que compõem a sociabilidade negra e favelada, como as escolas de samba e a tradição dos orixás, e caracteres que decorrem diretamente da desigualdade, como a falta de acesso à atenção básica de saúde, o subemprego e a violência.

O cenário é de agitação. O narrador, ao optar pela nota lírica, explícita, por consequência, o impasse entre a perspectiva do antropólogo e a do habitante radicado na comunidade que narra aquilo que conhece. O olhar antropológico, treinado para uma avaliação organizada sobre o “outro”, empenha-se em compilar e sintetizar os dados colhidos no campo de estudos de modo a sustentar a tese a ser defendida. Por isso, tanto a violência quanto o samba figuram dentro de um espectro de observação distanciado dos conflitos. Não

obstante, sua constituição enquanto narrador romanesco, forjado desde dentro, também abre fissuras no compromisso etnográfico externamente firmado.

Nessa recuperação do universo popular pobre carioca, Barbantinho e Busca-Pé voltam à cena. Agora, a dupla aparece desafiando-se a descer o morro do Barro Vermelho em cima de uma bicicleta. É o irmão de Busca-Pé, que acompanhava os amigos, quem toma a iniciativa de descer primeiro, enquanto os outros dois ficaram apenas como espectadores. Depois de algumas tentativas bem-sucedidas, o rapaz não teve a mesma sorte ao aumentar a velocidade da bicicleta, pois acabou perdendo a direção e caindo. Apesar das “pernas para o alto; nariz ensangüentado; corpo ralando no barro, poeira entrando nos olhos...” (Lins, 1997, p. 22), tudo parecia normal para três jovens favelados, em um conjunto habitacional, com tempo livre para desfrutar do que ainda restava da paisagem pastoril.

A violência volta a impor-se, dessa vez enunciada pelo próprio narrador. Depois de parecer estar significativamente próxima e interessada pelo divertimento juvenil dos três meninos em cena, a voz narrativa muda o tom e assevera: “mas o assunto aqui é o crime e eu vim aqui por isso...” (Lins, 1997, p. 22). A necessidade de reafirmar, no plano discursivo, o interesse pelo crime indicia a tensão posta no exercício de narrar. O crime se torna imperativo, ainda que aquelas histórias da vida juvenil na comunidade, permeadas por diferentes trajetórias e reflexões, parecessem despertar o interesse do narrador. As intromissões anteriores da violência agora se convertem no tópico principal da narrativa. O recorte do que deve ser narrado, finalmente, é estabelecido. No entanto, esse procedimento parece dado de fora para dentro, de modo que o narrador, antes colocado em meio àquele universo, sinaliza a necessidade de afastar-se para cumprir com o seu objetivo.

Há, portanto, uma relação tensiva na narração que se instala quando os dois impulsos se colocam: o narrador como conhecedor da realidade da comunidade desde dentro e a disposição de investigação voltada para a criminalidade. Nessa relação, o ponto de vista narrativo se constitui de modo instável: se o narrador for tomado como antropólogo, sua natureza será, por definição, externa; se for tomado como parte integrante da comunidade, o “eles” dará lugar ao “nós”. Embora o projeto do narrador de *Cidade de Deus* aponte para a primeira hipótese, a segunda se torna realizável à medida que se analisa o fundamento histórico-social da obra. Está refletido aí o conflito de raça e classe que se sedimenta no impasse da nacionalidade brasileira.

O compromisso histórico em *Desde que o samba é samba*

O segundo romance de Paulo Lins começa com o estabelecimento, no prólogo, de uma moldura para a narrativa. O trecho situa o texto geográfica e culturalmente:

Luzes dos vermelhos, brancos e dourados, de toda a sorte, rebrilham para a gente ampliar “a vitória dos nossos ancestrais”. Vocês são coroas de esplendores quando salvam a passagem dos nossos corpos-fantasia na ginga dessa música criada na permissividade das esquinas, na embriaguez dos botequins, na fé do mais antigo dos terreiros de Candomblé da Cidade Maravilhosa. Fizemos do corpo a coisa mais bela que se tem na vida, pois ele é a única razão de ser. Então espalmem a mão e recebam

a minha pele quente, estiquem a língua para lamber o meu suor purpurina, abram os braços, as pernas para o nosso calor se fundir ao seu, já que o amor da criação artística não é somar, dar ou repartir. É doar (Lins, 2012, p. 9).

O leitor ainda não sabe a quem pertence a voz do início do livro. No entanto, os índices de primeira pessoa indicam, novamente, a marcação de uma posição conhecedora daquela realidade. O paradigma é coletivo, uma vez que uma comunidade está sendo apresentada a um determinado público. Nesse caso, o carnaval das escolas de samba é a referência principal. À medida que a cena avança, os caracteres desse universo vão aparecendo, de modo que o romance é apresentado como um enredo carnavalesco que passará a desfilar na avenida. Mais do que uma festa popular, o carnaval é postulado como uma criação artística.

O samba e o carnaval das suas escolas não servem apenas de pano de fundo. Seu universo cultural está apresentado como modelo de coerência que determina a constituição do ponto de vista narrativo. O propósito se torna, pois, a afirmação dessa força do samba enquanto propulsor de um conjunto de significados sociais compartilhados por negras e negros. Tal conjunto se expande a ponto de converter-se em aspecto da nacionalidade brasileira. Nesse instante, a voz narrativa é enfática e brada a sua eloquente devoção ao samba.

O corpo, caracterizado como “corpo-fantasia” e transformado em energia vital, converte-se também em um campo de tensão em que se pode rastrear as disputas em torno dos discursos históricos. O corpo de negras e negros em situação de cativeiro sempre foi visto como mercadoria, prestando-se, portanto, apenas para a força de trabalho. Qualquer movimento que escapasse a esse desígnio devia ser reprimido. O samba altera essa lógica: no lugar da repressão e da violência, está a integração do sujeito com um ritmo que repõe valores civilizatórios com os quais a lógica colonial tenta romper. Logo, não há samba sem corpo: “O corpo exigido pela síncopa do samba é aquele mesmo que a escravatura procurava violentar e reprimir culturalmente na História brasileira: o corpo negro. Sua integração com a música, através da dança, já era evidente no Quilombo dos Palmares [...]” (Sodré, 1998, p. 9).

Em função disso, o espaço em que o samba nasceu e se projetou é justo onde a institucionalidade da nação atua tão somente como força repressiva. Nas esquinas, nos botequins e nos terreiros de Candomblé cariocas, a população negra e pobre construiu uma sociabilidade avessa à marginalização e a uma nacionalidade única e absoluta. O terreno periférico se revela, portanto, múltiplo e igualmente tenso, à medida que nele se encontram diversas forças de socialização, como argumenta Muniz Sodré (1998, p. 18):

Por ser instauradora de ordenamentos sociais, essa sociabilidade festiva comportava aspectos violentos, tipificados nos sangrentos encontros entre grupos rivais. A violência (que existia, aliás, desde a época do Entrudo carnavalesco) fazia-se também presente nos grupos conhecidos como “malandros” e “capoeiras” ou então “desordeiros”, que desfilavam nos dias de Carnaval. Como se vê, os fluxos socializantes implicam heterogeneidade étnico-cultural, mas também pluralidade de afetos (amor, ódio, desejo), constitutiva da territorialização.

Antes que a pluralidade de afetos entre em cena com os personagens que

protagonizam a narrativa, o prólogo segue sem que se tenha a exata noção de quem o assina. Conduzido por uma voz em primeira pessoa, consagra o samba e o carnaval como incomparáveis expressões artísticas daqueles e daquelas que, ao longo de um significativo período da história brasileira, permaneceram invisibilizados e aliados da construção da nação:

Quero alegrar, encantar, para fazer qualquer boa emoção contida desabrochar pelo desempenho meu e de meu povo; mostrar um mundo muito mais belo do que se imaginou vida afora na infância; mundo que se quis quando havia “a possibilidade de se encontrar uma fada no caminho para pedir a ela milhões de estrelas cadentes, uma lua mágica que falasse com a gente” e o bem-querer de todo o mundo. Agora esses pedidos estão sendo atendidos pela arte, que também abençoa o desejo, “colorindo assim a sedução” (Lins, 2012, p. 9-10).

O carnaval abre a possibilidade de novas realidades serem imaginadas e experienciadas pelas comunidades periféricas. Nesse caso, a coletividade é dotada de um ímpeto de agência, que viabiliza a oposição, pela alegria e pelo encantamento, ao confinamento social imposto às populações negras e pobres. A festa popular é, por definição, potência de emancipação coletiva. Se os romances de Paulo Lins estão inscritos na problemática da configuração do Brasil urbano e a questão racial é chave para a compreensão desse impasse, o horizonte que se desenha para *Desde que o samba é samba*, logo no seu início, é de uma narrativa que busca a reescrita da história, na qual o samba e o carnaval ganhem outro papel na discussão sobre as soluções para o problema. O prólogo dá, por consequência, pistas daquela que parece ser a tese a ser confirmada na obra.

Ao final desse trecho de abertura, finalmente, o leitor chega a uma assinatura: Paulinho Naval. Ele que, ao longo do prólogo, atuou como um animador da escola de samba que se prepara para entrar na Marquês de Sapucaí e como um anunciador do enredo que se despede, deixando a dúvida sobre qual o seu papel na obra: se será um personagem, se será o narrador ou ambos. Esse questionamento não é respondido diretamente. Naval não torna a aparecer ao longo do romance, e a narrativa logo passa a ser conduzida em terceira pessoa:

Sodré parou, recuou dois passos, encafou-se atrás de um poste ao notar que Valdemar vinha em sua direção na Rua do Estácio, altura do Bar do Apolo. Deu para sair na escama, dobrar a esquina sem que o outro percebesse.
Caraminholou, iniciou a volta ao quarteirão para surpreendê-lo pelas costas.
Manhã deserta na zona do baixo meretrício.
Se matasse esse rival, que era preto nesta vida, não teria problema com a polícia, já que era branco e funcionário do Banco do Brasil. Muito por esse motivo acatou a ideia de Valdirene. Nunca pensou em matar ninguém, nem mesmo Brancura. Não fosse o amor, não cometeria aquele crime de morte (Lins, 2012, p. 11).

A cena inicial trata de apresentar três dos personagens que irão conduzir a narrativa sobre a história da formação do samba e o nascimento da primeira escola de samba no Rio de Janeiro. Desde a primeira página, após o prólogo, Brancura, Sodré e Valdirene estão em evidência, visto que é em torno deles que gira a “pluralidade de afetos” constitutiva da sociabilidade negro-periférica, como argumenta Muniz Sodré (1998). Já nesse momento, coloca-se o conflito de raça que marca a relação do triângulo amoroso e está no centro do

impasse em torno da expansão do novo ritmo musical para fora dos limites da região em que nasceu.

Brancura e Sodré são apresentados como antagonônicos. O primeiro é uma figura histórica que aparece ficcionalizada como personagem. Brancura era o apelido de Sílvio Fernandes, sambista carioca que viveu de 1908 a 1935. Na obra, é caracterizado como “[...] o perigoso, malandro velho do Largo do Estácio, cobra de duas cabeças, faca de dois gumes” (Lins, 2012, p. 11). Seu principal dilema está no conflito interno que vivencia ao precisar optar entre a malandragem, o jogo, as trapaças e o ganho fácil com a cafetinagem e a dedicação à promissora carreira de compositor. Sodré, por outro lado, apesar de também estar envolvido com a prostituição na zona do baixo meretrício, representa a frieza e o cálculo do espírito colonizador, que obtém vantagens sem, no entanto, expor-se ao risco de perder tudo, inclusive a própria vida, a qualquer momento. Nesse caso, a raça é definidora da vantagem que tem sobre o rival.

Essa diferença entre os dois parece fazer Valdirene ter dúvidas quanto ao seu escolhido. De um lado, está a fixidez de um burocrata e, de outro, a flutuação de um artista cujo talento ainda precisaria de muito para ser consolidado. O triângulo amoroso se mantém ao longo de toda a obra, evidenciando uma questão que não é puramente sentimental. Trata-se das possibilidades de sobrevivência e de ascensão social em um contexto de assunção da categoria de raça como critério para a definição tanto da ocupação dos diferentes campos da sociedade quanto da projeção de futuro para o país, que ainda atravessava as primeiras décadas da República. Para Valdirene, mulher negra e explorada, na condição de dependente da proteção de uma figura masculina, escolher entre um homem negro sambista e um homem branco funcionário público vai além dos caracteres físicos e emocionais.

O narrador enfatiza, desde o princípio, como era presente para Brancura essa espécie de inescusabilidade ao desejo e ao proibido. Nesse movimento, ele põe em dúvida as ações do personagem, em um gesto que, no fundo, o compara com Ismael Silva. Na cena em que Sodré ensaia executar Valdemar, Brancura aparece lateralmente como um observador. Não era ele o alvo do português, mas, se aparecesse no caminho, provavelmente seria ameaçado, também – tudo por conta da paixão cortante que ambos nutriam por Valdirene. O sambista do Estácio escolhe ficar à espreita. O narrador se aproxima da perspectiva de Brancura, mesmo que reprovando a postura do malandro, que estava prestes a envolver-se em mais um conflito:

Brancura foi para o sobrado de uma de suas putas para assistir a tudo de camarote. Poderia ter largado mão desse negócio de vingança, já que pensava em deixar aquela vida para trás a fim de seguir sua sina de fazedor de versos bonitos, de criador de melodias intocáveis; sina de fazer samba que nem Bide, Silva, Bastos, Baiaco, Edgar e tantos outros ali de sua área que tinham a arte como religião. Pra quê? Não ia casar com a virgem de seus sonhos? Então por que essa necessidade de vingança? O que nos leva a querer ser sempre o mais esperto? O maioral? (Lins, 2012, p. 12).

Um processo reflexivo é desencadeado em/por Brancura. Naquele contexto, ele já estava comprometido com Ivete, uma jovem com quem havia se envolvido por pura ânsia e

que o obrigou a romper com Valdirene para evitar maiores problemas com a lei. Ainda assim, o malandro queria vingar-se de Sodr e por ci umes de Valdirene. Para al em disso, está em evidência na passagem o tipo de relação que o narrador irá manter com o grupo de sambistas que mais tarde fundaria a Deixa Falar. Enquanto Brancura ainda estava envolvido com badernas e trapaças, o grupo de sambistas seguia firme em seu propósito de dar corpo ao novo ritmo que surgia pelas ruas do Estácio. Dessa forma, legitima-se a força do samba enquanto uma criação artística que dependeu, mesmo com o talento de todos, de propósito e de convicção. O conjunto protagonizado por Silva mirava “seu lugar ao sol”, que consistia em tocar nas rádios e ficar popularmente conhecido. Para Brancura, isso não estava posto e o narrador custa a compreendê-lo:

Também nunca apostou tudo na macumba, apesar de ter experiência suficiente para saber que sua vida espiritual também iria cair para um patamar de padrão vibratório sem nenhuma força para elevação de alma. Então, por que agia assim? Essa coisa de errar sabendo que está errando não   tolice de criança que não recebe corretivo de pai e mãe? De criança que faz esperneamento de raiva por qualquer coisa? O ser humano tem esses sentimentos de nada. Tem gente que se alegra com situações de força negativa. Um babaca de pouca f  (Lins, 2012, p. 12).

Os pensamentos do malandro e as escolhas de vida que vinha fazendo até ali se confundem com a contundência do narrador em identificar o quanto Brancura desviava-se do seu caminho mais natural: integrar o grupo de sambistas do Estácio e fazer com que seu talento fosse, de fato, reconhecido.   quase como se o narrador se ressentisse daquilo que Brancura parecia deixar escorrer por entre os seus dedos. Apesar disso, há espaço para a enunciação de uma tese sobre uma possível alegação para a personalidade do malandro. Em um encontro com o pai, Rafael, e a av , Brancura pôde ter a dimensão de sua própria história:

A av  foi logo falando de seus familiares, dos bisavós que vieram da África, da escravidão, das coisas que sua família passou.
Ao ouvir a história, Brancura abraçou a av  e olhou para o seu pai.
— Por que o senhor nunca olhou pra mim como filho?
O pai abaixou a cabeça e voltou a chorar.
— Acabou esse tempo, meu filho — interrompeu a av . — Eu vim aqui pra unir vocês dois. Eu sabia de você desde o seu nascimento, mas só pude vir agora. Todo mundo erra, seu pai errou e fez contigo o mesmo que o pai dele fez com ele (Lins, 2012, p. 54-55).

A história dos homens dessa família é marcada por abandono, jogatina e prostituição. Cada um reproduz aquela lógica de que foram corolários, como se não conseguissem mais sair dela. O  nico a ter uma chance, agora, é o mais jovem, Brancura, por conta de seu talento musical. Por isso, o sambista está em constante luta para resistir à sina de sua família. A propósito, essa tentativa de recuperação da trajetória dos personagens, como uma espécie de justificativa para o que representam no presente, é um traço dos dois romances de Paulo Lins. Tanto em *Cidade de Deus* quanto em *Desde que o samba é samba*, tenta-se fundamentar a experiência de cada um com base em sua formação como indivíduo.

Em comparação, Ismael Silva aparece como a grande figura capaz de arrematar uma

série de forças e de talentos para alcançar o seu grande objetivo:

Silva era o melhor compositor do Estácio — bairro aonde chegara aos três anos de idade, depois da morte do pai, porque sua mãe teria de arrumar emprego no Rio de Janeiro [...]. Dona Emília achava que estudo não era coisa para negro e se recusava a matricular Silva no colégio. [...] Fez sua primeira canção aos catorze anos de idade, *agora vai reinventar a música brasileira e fundar com seus amigos a primeira escola de samba da cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro*.

Tudo em sua vida fora decidido a fundo pelo raciocínio de primeira, pela clareza das ideias. Chegava no meio da malandragem, no meio das mães de santo, no meio das crianças, dos jovens, dos mais velhos, das autoridades com a mesma cara. Nunca jogou conversa fora nem falou besteira. *Um mestre de vanguarda na periferia do centro carioca de mil novecentos e vinte e oito*” (Lins, 2012, p. 82-83, grifo próprio).

Quando apresentado, Ismael Silva recebe toda a admiração do narrador, que reconhece nele o grande aglutinador do movimento que originou o samba e do primeiro grupo carnavalesco no Rio de Janeiro. O talento nato, a liderança e a determinação foram definitivos para inscrever o samba na história brasileira. Além do componente artístico, o sambista é caracterizado também como uma pessoa admirável em sua conduta, o que lhe garante acesso e diálogo com toda a sorte de grupos que circulavam pelo Estácio. Ismael Silva sempre se mostrou respeitável e cordial, enquanto Brancura era um patife.

No fim das contas, o ponto de vista se ancora à perspectiva de Silva e ao que ele representa na criação do samba e da primeira escola de samba e na relevância cultural que essa manifestação popular adquiriu para a cultura brasileira como um todo. O narrador se dedica a confirmar o destaque de Ismael Silva no processo e a salvaguardá-lo, como quando esteve envolvido na controvérsia com Francisco Alves:

A amizade de Silva e Alves se fortalecia a cada momento. A felicidade da parceria era alta, mesmo sendo controversa por essa coisa da música só sair com o nome do intérprete Alves, sem ele ter colocado uma só palavra na letra nem uma frase melódica na música do samba.

O que interessa é que Silva tinha arrumado um cantor consagrado para interpretar suas canções. Era uma felicidade escutar seus versos nos teatros, a beleza de ouvir o povo decorar suas letras, a honra de estar participando da invenção da música popular brasileira ali na subida do modo de São Carlos, de estar participando da música de desfile de uma avenida colorida do Brasil. Nem se incomodava com o pouco dinheiro que ganhava por causa do roubo das impressoras das partituras, da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, das gravadoras e de Alves que colocava mesmo assim o seu nome e de seus amigos na História (Lins, 2012, p. 257).

O narrador faz questão de afirmar que o nome de Ismael Silva e da turma do Estácio está inscrito na História com “H” maiúsculo, como um conhecedor do discurso historiográfico. Nesse gesto, Silva é um resiliente que, apesar de toda sorte de contratempos, consegue alterar o quadro da arte nacional de modo definitivo. O destaque para a injustiça sofrida pelo sambista tem o caráter de acerto de contas, tratando de disputar uma nova narrativa em torno do que foi a expansão do samba nas rádios dos anos 1920.

Considerações finais

É possível perceber uma mudança significativa de tom na conformação dos dois narradores e nos pontos de vista que assumem. O narrador do primeiro romance assume o viés antropológico e tenta confirmar sua tese por meio de uma observação metodologicamente orientada, que analisa as ações levando em consideração as suas motivações anteriores. Há uma relação de causa e consequência entre aquilo que se assiste no presente da narração e a trajetória de cada um dos *bichos soltos*. Já o narrador do segundo romance está dedicado a uma recuperação histórica, sobre a qual tem um ponto de vista que deixa lacunas: deseja reafirmar a relevância histórica e cultural da organização popular que se deu em torno da criação do samba e da primeira escola de samba do Brasil, bem como recolocar os agentes envolvidos nesse processo no rol de figuras relevantes da história do país, mas não consegue propriamente articular seu objetivo com as vozes dos sujeitos envolvidos nos conflitos.

Como todo exercício de narrar, há fissuras e ambivalências implicadas nos dois casos. O narrador de *Cidade de Deus* se revela nostálgico em relação a uma imagem inicial do conjunto habitacional em que, aparentemente, a criminalidade era apenas uma decorrência do modo como a comunidade foi formada, com a qual era possível conviver. À medida que o lugar se transforma em uma neofavela, a antiga Cidade de Deus dá lugar a um ambiente de guerra desenfreada. Daí em diante, a voz narrativa passa a afastar-se em uma narração mais acelerada, com pouco espaço para a observação dos traços da vida cotidiana no bairro. Ainda assim, *Cidade de Deus* é um romance mais bem realizado que *Desde que o samba é samba*. No segundo romance, o narrador converte seu entusiasmo com a efervescência cultural e do movimento de vanguarda que se viu no Estácio em didatismo, na tentativa de evidenciar seu ponto de vista. A consequência disso é uma amenização dos conflitos históricos próprios daquele tempo e da visão de história que ele próprio pretende destituir.

Os narradores de Paulo Lins trazem para a ordem do dia a análise da constituição do ponto de vista daqueles que foram considerados os “outros” na literatura brasileira. Quando Roberto Schwarz (1999, p. 200) escreveu que *Cidade de Deus* caracteriza-se por um “ponto de vista interno e diferente”, tratava-se de uma questão que há muito vinha sendo observada em nossa literatura.

Dessa observação, concluo que os pontos de vista estruturados em ambos os romances decorrem de seus momentos históricos de produção. Ainda, respondem a uma conjuntura em que o problema do “outro” assumiu diferentes enfoques. Enquanto no final do século XX havia um desejo por essa voz do outro, que denunciasse a tragédia social instaurada no Brasil, em meados dos anos 2000 a tônica era o resgate da história e de um profundo debate sobre a parcela de contribuição da população negra na construção da nacionalidade brasileira. Nos dois romances, o negro, visto como “outro”, está com a palavra e elabora suas próprias experiências por meio da forma romanesca, com as tensões e os embates que lhe são constitutivos, sobretudo quando se observa o quadro racista e desigual que historicamente atravessa nosso processo social.

Referências

- AZEVEDO, Aluísio. *O cortiço*. 30. ed. São Paulo: Ática, 1997.
- CAMARGO, Luís Gonçales Bueno de. *Uma história do romance brasileiro de 30*. 2001. 953 f. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) — Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2001.
- CÂNDIDO, Antonio. De cortiço a cortiço. *Novos Estudos CEBRAP*, n. 30, p. 111-129, 1991.
- CÂNDIDO, Antonio. Literatura e subdesenvolvimento. In: CÂNDIDO, Antonio. *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Editora Ática, 1989.
- LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- LINS, Paulo. *Desde que o samba é samba*. São Paulo: Planeta, 2012.
- NASCIMENTO, Beatriz. *Uma história feita por mãos negras: relações raciais, quilombos e movimentos*. Organização de Alex Ratts. Rio de Janeiro: Zahar, 2021.
- OTSUKA, Edu Teruki. Conflito e interrupção: sobre um artifício narrativo em *O cortiço*. *Terceira Margem*, Rio de Janeiro, v. 13, n. 21, p. 177-186, 2009.
- REIS, Maria Firmina dos. *Úrsula*. Porto Alegre: Taverna, 2018.
- RODRIGUES, Thiago Martins. *História (re)escrita em Paulo Lins: narrativas do negro no Rio de Janeiro do século XX*. 2022. 102 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2022.
- SANSEVERINO, Antonio Marcos Vieira. Entre o narrador e matéria narrada: notas de leitura de *O cortiço*. *Nau Literária*, v. 16, n. 2, p. 91-118, 2019.
- SCHWARZ, Roberto. *Sequências brasileiras*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Mauad X, 1998.

Recebido em: 18/09/2023.

Aceito em: 20/12/2023.