

O NARRADOR EM CIDADE DE DEUS A PARTIR DE ADORNO

Rosemari Sarmento
Doutoranda (UFRGS)

RESUMO: O artigo investiga o ponto de vista do narrador na obra **Cidade de Deus** (LINS, 1997) a partir do ensaio *A posição do narrador no romance contemporâneo* de Theodor Adorno (1974), no qual o filósofo discute os contornos do romancista e de sua obra no curso do desenvolvimento que remonta ao século XIX, até chegar ao século XX. No ensaio, Adorno formula uma espécie de tipologia sobre o romance e seus procedimentos narrativos, além de explicitar o percurso e as transformações ocorridas, articulando-as com seus processos históricos, evidenciando, assim, o caráter do narrador. Situa o romance desde sua forma inicial e tradicional até a contemporânea, cujo momento específico não admitiria mais espaço para o narrador épico que, distanciado do seu objeto, seria capaz de testemunhar suas vivências. Partindo desse ponto e dessa premissa, analisa-se e constata-se, em **Cidade de Deus**, um narrador (e autor) que se encontra inserido no contexto histórico (e agudo) de sua narrativa, cujo ponto de vista é interno e embutido na matéria retratada – mas que não adere a ela – sendo, portanto, um mediador entre a realidade reportada e a matéria tratada.

PALAVRAS-CHAVE: Adorno, **Cidade de Deus**, narrativa contemporânea, posição do narrador.

ABSTRACT: The article investigates the views of the narrator of the book entitled **Cidade de Deus** (Lins, 1997) from the essay *The position of the narrator in the contemporary novel* of Theodor Adorno (1974), in which the philosopher discusses the contours of the novelist and his work in the course of development through the nineteenth and twentieth century. In the essay, Adorno makes a typology of the novel and its narrative procedures, and explains its route and changes, linking them to their historical processes, thus demonstrating the character of the narrator. It situates the novel from its initial and traditional form, toward its contemporary dimension, which does not allow anymore space for the epic narrator, distanced from its object, where he would be able to witness their experiences. From this premise, it demonstrated, in **Cidade de Deus**, that the narrator (author) is inserted in the historical (and acute) context of his narration, whose point of view is embedded in the domestic matter portrayed – but that does not adhere to it - and therefore, a mediator between the reality and the subject.

KEY-WORDS: Adorno, **Cidade de Deus**, contemporary narration, perspective of the narrator.

Esta é uma reflexão acerca do ponto de vista do narrador no romance **Cidade de Deus** escrito por Paulo Lins (1997), conduzida a partir da reflexão adorniana em seu ensaio *A posição do narrador no romance contemporâneo* (1974), no qual o filósofo discute os contornos do romancista e sua obra remetendo sua análise ao curso de um desenvolvimento que remonta ao século XIX até chegar ao século XX. No ensaio, Adorno formula uma espécie de tipologia sobre o romance e seus processos narrativos procurando explicitar o percurso e as transformações gradativas articuladas com seus processos históricos evidenciando o caráter do narrador.

Ao vincular o romance, representação da natureza, como uma forma literária específica da burguesia, Adorno situa o início do gênero “na experiência do mundo desencantado do **Dom Quixote**, pois até mesmo nos romances considerados fantásticos, o realismo era-lhe imanente” (ADORNO, 2006, p.55). Portanto, o romance tem na sua origem o realismo e a sugestão do real como sua essência, o que, inevitavelmente nos desdobramentos históricos e sociais em suas formas narrativas, será questionado e transformado.

Com base nessa verificação, Adorno apresenta um traçado e uma reflexão sobre as mudanças nas formas e práticas narrativas, acompanhadas das experiências humanas, nos quais propõe dois modelos narrativos e sugere um terceiro, a partir de seus sucessivos momentos históricos. Situa o romance, na sua forma inicial, como tradicional, realista e objetivo, comparado ao caráter narrativo ilusório do “palco italiano”, da “irrealidade da ilusão”, que traz a aparência rigorosamente como verdade. O romance, para Adorno (2006), é perfeitamente reconhecido, em sua forma mais legítima, nas obras de Flaubert. Nelas, o narrador, ao “erguer a cortina”, enfoca a persuasão e pretende o envolvimento e a crença total do leitor e, nesse caso, também do espectador, na veracidade da narrativa que é representada tal qual a realidade, imitativa e simulacro da sociedade.

O momento posterior, de impasse e crise em relação à objetividade literária e sua forma externa, traz o rompimento com o realismo e a criação de novas formas de linguagem. Para Adorno, “Joyce foi um autor coerente ao vincular rebelião do romance contra o realismo à revolta contra a linguagem discursiva” (2006 p. 56). Da mesma forma, em Proust e Kafka, tem-se uma nova proposta de representação da realidade sem a sugestão mimética do real. Os dois autores são casos extremamente representativos do momento antirrealista do romance. São capazes de, em suas obras, suprimir a categoria épica fundamental da objetividade e ao mesmo tempo compor obras sempre críticas da essência e reveladoras do real da sociedade. Portanto, a narrativa moderna se transforma, no início do século XX, e a concepção e apreensão da arte é outra. Não importa mais a somatória

dos momentos individuais da vida de cada um, o épico, e sim o resultado da constante transformação que se pode sofrer a qualquer instante.

Ao contrário do que ocorria no romance tradicional – no qual o leitor era passivo diante da pretensa veracidade do “palco italiano” e se mantinha a uma distância fixa e contemplativa da matéria narrada, a partir das obras de Joyce, Proust e Kafka a relação entre narrador e leitor se transforma. Quando Proust constrói, na narrativa, novas técnicas de representação – admitindo a subjetividade, o monólogo interior, o fluxo de consciência, nos quais o comentário e a ação estão entrelaçados – a “distância estética” é rompida: “Agora ela varia como as posições até da câmara do cinema: o leitor é ora deixado do lado de fora, ora guiado pelo comentário até o palco, os bastidores e a casa de máquinas” (ADORNO, 2006, p. 61).

Além disso, quando Kafka cria um novo padrão de representação estética de realidade, e de sua inversão – assim como a oposição dos planos de consciência, ora objetivos, ora subjetivos, e por meio de choques destrói a tranquilidade do leitor encolhendo assim completamente a distância – novas estruturas narrativas se configuram. Ou seja, Adorno aponta transformações na narrativa literária a partir da influência e incorporação de técnicas das novas linguagens, principalmente, a cinematográfica. Demonstra, portanto, que tanto Proust quanto Kafka são modernos e contemporâneos (em relação à análise de Adorno), justamente por superarem a representação realista do esquema “palco italiano” de Flaubert e incorporarem uma nova dimensão, aproximando a linguagem literária da objetividade, à representação visual, própria do cinema.

Indica o filósofo que, a partir desse momento histórico, a narrativa moderna torna-se exemplar do que virá posteriormente. O momento, para Adorno, refere-se ao subjetivismo como fator que abalou as bases do preceito épico da objetividade; ao encolhimento da distância estética e à procedente rendição do romance diante de uma matéria, sem transformá-la, como um processo intrínseco aos caminhos que a própria forma literária deve seguir.

Assim, para o nosso tempo, pode-se postular um terceiro modelo, posterior ao que viu Adorno para quem Proust e Kafka eram o que havia de mais moderno e forte. Ao observar que as mudanças na narrativa literária se deram a partir da incorporação de técnicas da indústria cultural, percebe-se uma crescente sofisticação nas técnicas de representação, além das já citadas, como traços expressivos e consequentes da modernidade: desarticulação do enredo, desaparecimento do narrador, fragmentação e descontinuidade que, paradoxalmente, repercutem numa simplificação da linguagem, aproximando a linguagem literária da objetividade da representação visual.

Muitas vezes, na literatura, o narrador é o olho por traz da câmera e a mudança do seu estatuto, a partir da narrativa realista, é indicativa das mudanças que ocorreram em todos os níveis com o advento da modernidade. Posteriormente, houve o emprego da fragmentação, a quebra da

cronologia, a união do tempo e dos planos de consciência e os deslocamentos do espaço baseados nas interpretações do real e do onírico constituindo novas estruturas narrativas. É possível, também, pensar sobre como a objetividade aparece na narrativa contemporânea. Há algo de retomada, em relação ao modelo tradicional, com a intervenção de um narrador clássico caracterizando o realismo; influência óbvia da mídia impressa. Assim, na contemporaneidade, há o romance válido, que vingou e que não apresenta um modelo específico, mas uma total abertura à diversidade de estruturas e formas narrativas; ora buscando inovar e romper, ora fazendo uso de formas tradicionais na sua estrutura.

Cabe ainda relacionar essa discussão, sobre a configuração da forma artística do contexto moderno, à proposta por Adorno na **Teoria Estética** (1982), justamente sobre a emergência de novos modelos narrativos. Ele assinala que as artes modernas, entre elas a literária, assimilam na própria estrutura uma forma de representação da realidade histórico-cultural de seu tempo. Na perspectiva do filósofo, não só as tendências temáticas como também o tratamento estético da obra de arte constituem fonte de significação. Sublinha, portanto, o teórico, a ligação da obra de arte com a realidade exterior, sendo que “A ponta que a arte volta para a sociedade é, por seu, algo de social” (ADORNO, 1982, p. 46) e a relação da obra com o dado social é mediada pela realização formal, uma vez que fatores externos são invariavelmente incorporados ao plano estético. A partir do “conteúdo estético” as obras de arte representam a realidade socio-histórica, visto que “O momento histórico é constitutivo nas obras de arte” (ADORNO, 1982, p. 207). Afirma, assim, a relação da arte com a realidade empírica, e a forma estética como um conteúdo sedimentado.

Ao pensar no narrador de **Cidade de Deus**, não se pode deixar de pensar na relação da configuração formal com o conteúdo histórico e social da obra como seu definidor. Segundo a afirmação de Adorno (2006), o narrador contemporâneo é uma figura mediadora por excelência que, por meio do encurtamento da distância estética, é capaz de retirar o leitor de um estado meramente contemplativo perante uma narrativa e uma realidade “demasiado poderosa”. Nesse sentido, ao lembrar a relação entre narrador e feição social, vale remontar à formação da cultura urbana e capitalista extremamente desigual, e conseqüentemente excludente e discriminatória em relação às camadas mais baixas. Estas são representadas na obra e decantadas de experiências vivas deste específico extrato social que, neste caso, irá desembocar em situação histórica de violência extremada.

Para Adorno, no romance contemporâneo não haveria mais espaço para o narrador épico que, distanciado do seu objeto, é capaz de testemunhar suas vivências. Além disso, “Basta perceber o quanto é impossível, para alguém que tenha participado da guerra, narrar essa experiência como antes uma pessoa costumava contar suas aventuras” (ADORNO, 2006, p.56). Assim, em **Cidade de**

Deus, o narrador (e o autor), encontra-se inserido no contexto histórico (e agudo) de sua narrativa; e, como no antigo Naturalismo, nos lembra Schwarz (1999, p. 168), ele deve parte da sua envergadura à parceria com a enquete social, ficcionalizando do ponto de vista de quem era o objeto de estudo, no projeto antropológico de Alba Zaluar sobre “Crime e Criminalidade no Rio de Janeiro” no qual Paulo Lins teve participação. Impossível, portanto, desvincular a matéria bruta, narrada, do ponto de vista do narrador.

Tem-se então um narrador, em **Cidade de Deus**, com o ponto de vista interno, embutido na matéria retratada, porém sem adesão a ela; não panfletário, tampouco apresentando juízo de valor. Ao mesmo tempo, ele é capaz de movimentar-se constantemente, apresentando instabilidade nos pontos de vista em decorrência de diferenças que surgem a todo instante na própria condução da narrativa. Segundo Schwarz (2004), tem-se em **Cidade de Deus** um “*mix* narrativo poderoso”, em uma “mistura muito moderna e esteticamente desconfortável” capaz de desmanchar, ou impedir completamente a distância estética, não só entre narrador e matéria narrada como entre o leitor e a crua realidade da sociedade urbana atual posta no romance.

Esse “*mix* narrativo” repleto de diferenças, revelado a partir do ponto de vista de um narrador volátil pode ser percebido desde os primeiros segmentos do romance que inicia com a narração de uma cena bucólica no qual mescla o ameno momento de curtir a natureza na beira do rio, de fumar um baseado, recuperar memórias afetivas, com as alegrias pueris que passaram e os possíveis sonhos do futuro: “as pautas clássicas da vida popular brasileira, em toda a sua graça” (SCHWARZ, 1999, p. 163). Brutalmente, esse idílico momento é rompido e a realidade invade a narrativa. Por sua vez, a narrativa cinematográfica invade a literária visto que, explicitamente, as imagens adentram o imaginário do leitor com muita materialidade. Há o olho do narrador por traz da câmera – com a crua descrição de cadáveres que passam boiando:

[...] a água do rio encarnara. A vermelhidão precedera um corpo humano morto. O cinza daquele dia intensificou-se de maneira apreensiva. Vermelhidão esparramando-se na correnteza, mais um cadáver. As nuvens apagaram as montanhas por completo. Vermelhidão, outro presunto brotou da curva do rio. A chuva fina virou tempestade. Vermelhidão, novamente seguida de defunto. Sangue diluindo-se em água podre acompanhado de mais um corpo trajando calça Lee, tênis Adidas e sanguessugas sugando o líquido encarnado e ainda quente. (LINS, 2003, p.13-14)

Ao promover este choque inicial no leitor, ele é despertado de forma brutal, não só para o que será narrado como para a própria matéria social. Ainda neste segmento, o narrador define o enunciado da trama: a trágica e famosa história da guerra do tráfico em Cidade de Deus. “Era a guerra que navegava em sua premissa”. (LINS, 2003, p. 14), inserindo assim certo caráter documental ao literário.

Além disso, as diferenças ressurgem a todo o momento. Na sequência do romance, o narrador recapitula o passado iniciando com “Antigamente a vida era outra aqui neste lugar...” (LINS, 2003, p.15). Apresenta uma mescla entre descrições físicas e poéticas da construção e primeiras transformações do Conjunto Habitacional Cidade de Deus. Ainda neste segmento, são narradas façanhas de meninos, brincadeiras de crianças, aventuras, diálogos esparsos dos primeiros moradores; até que, em determinado momento, percebendo que cede às próprias digressões, o narrador se coloca, mesclando o seu discurso ao do personagem do qual narrava determinada situação, e define a que veio: falar sobre o crime “mas o assunto aqui é crime, eu vim aqui por isso...” (LINS, 2003, p. 20). No entanto, apesar dessa fusão entre discurso do narrador e dos personagens, as diferenças entre eles são claras, o narrador não se põe à parte da violência exposta no romance, mas também não é conivente com ela. Isso é evidenciado no instante seguinte no qual introduz um texto poético:

Poesia, minha tia, ilumine as certezas dos homens e os tons de minhas palavras. É que arrisco a prosa mesmo com balas atravessando os fonemas. É o verbo, aquele que é maior que o seu tamanho, que diz, faz e acontece. Aqui ele cambaleia baleado... Massacrada no estômago com arroz e feijão a quase-palavra é defecada ao invés de falada. Falha a fala. Fala a bala. (LINS, 2003, p. 21).

Essa interessante efusão lírica é um traço insolente e inconformado “frente ao peso esmagador dos condicionamentos pela miséria” (SCHWARZ, 1999, p. 169); além de marcar outra das diversas facetas dessa mobilidade discursiva, ratificando um narrador que explora fronteiras discursivas. Ao terminar esta primeira parte do romance, uma espécie de mini-capítulo, de configuração narrativa inteiramente poética e contemplativa, com as frases: “Falha a fala. Fala a bala” o narrador abandona o lírico e anuncia o caráter bruto e violento da prosa que se seguirá, conduzida pela onomatopéia, pela síntese e pela agressão.

A evidência mais clara da visão interna do narrador é o uso surpreendente da linguagem que parece concretizar em sua própria estrutura o universo limitado representado; diferente do português letrado e desconhecido das camadas cultas e/ou dominantes. O uso inventivo da gíria – rapá, bicho-solto, cumpádi, pichulé, oitão, homi... ; do apelido reduzindo o indivíduo ao estado de coisa – Cabeleira, Alicate, Acerola, Cabeção, Mosca, Pequeno, Cenoura, Galinha...; da síntese total, que beira o dialeto, altamente expressiva do Brasil contemporâneo.

E as diferenças não param aí. No plano da movimentação, há a influência explícita do estilo cinematográfico *western* americano, com cenas coletivas de coreografia apurada como superprodução hollywoodiana. A cena do assalto ao caminhão de gás do *Trio Ternura* no primeiro capítulo lembra um filme da *Metro Goldmeyer*, aproximando a linguagem literária da objetividade da representação visual do cinema:

Marreco, Cabeleira e Alicate passaram correndo pelo Lazer, entraram na praça da Loura, saíram em frente ao bar do Pinguim, onde estava parado o caminhão de gás. –Todo mundo quietinho, senão leva tiro! – ordenou Marreco com dois revólveres na mão. Cabeleira se posicionou do lado esquerdo do caminhão. Marreco no lado oposto. Alicate foi à esquina observar uma eventual chegada da polícia. Os transeuntes saíam de fininho, quando ganhavam distância apressavam o passo... Os entregadores levantaram as mãos e avisaram que o dinheiro estava com o motorista, que justamente tentava escondê-lo. Cabeleira o observava. Mandou que se deitasse com os braços estirados, revistou-o, pegou o dinheiro, deu um chute no rosto do trabalhador para ele nunca mais dar uma de esperto. Alicate anunciou a todos que o gás era por sua conta... o caminhão ficou vazio em minutos. (LINS, 2003, p. 22)

A cena do ritual de passagem de Mané Galinha, um trabalhador honrado e ético para a criminalidade não deixa *por* menos em termos de montagem cinematográfica:

[...] manuseou a pistola 45 com a agilidade que adquirira no tempo em que servira na brigada de pára-queda do Exército... as imagens do estupro, do avô ensanguentado e da casa cheia de tiros pulularam em sua mente enquanto seguia pela rua do meio... obstinado... entrou por duas vielas a passos largos, na terceira diminuiu as passadas, tirou a arma da cintura, engatilhou-a e entrou na viela de frente... avistou seu inimigo e mais três quadrilheiros, apontou a arma e atirou seguidamente. Pequeno riu fino, estridente e rápido e devolveu os tiros e procurou abrigo, os outros dois também atiraram e acompanharam o estuprador, o terceiro tentou trocar tiros francamente com o vingador e foi atingido fatalmente na testa. Galinha aproximou-se do cadáver, deu mais três tiros no peito; em seguida colocou o pé esquerdo em cima da cabeça, o direito em cima da barriga e gritou: – Esse é o meu primeiro! Quem seguir esse desgraçado vai ter o mesmo fim desse aqui! ... recarregou a arma. Agora corria. Avistou um quadrilheiro atrás do poste, foi em sua direção e sem nenhuma piedade estoporou seu crânio. (LINS, 2003, p. 314-315)

Ainda no plano da ação em relação à configuração formal com o conteúdo histórico social da obra – violência, trivialização da morte e intimidade com o horror – como seu definidor a objetividade também aparece na narrativa, assim como a necessidade de encará-la com distanciamento. No decorrer do romance vão sendo lançados registros tenebrosos de barbaridades cometidas aleatoriamente, episódios brutais de sensacionalismo jornalístico, em ritmo monótono, mas de veracidade representacional deste estrato social imerso na atmosfera banalizada pela brutalidade do crime, influência óbvia da mídia. Há uma descrição detalhada do bárbaro assassinato por desmembramento de um recém-nascido, entregue à mãe em uma caixa, por puro prazer e vingança por uma traição. Assim como há uma emboscada de outro marido traído que decepa a cabeça de seu rival com um golpe de foice e joga a cabeça ensangüentada com os olhos esbugalhados no colo da adúltera. Deste modo, ao promover um choque no leitor, ele é despertado de forma brutal não só para o que está sendo narrado como para a própria matéria social.

Assim, a ambivalência e mobilidade de ponto de vista do narrador em relação ao material tratado atinge um “dinamismo poderoso” e se revelará de maneira potente, como força estrutural, de acordo com Schwarz:

[...] colado à ação o ponto de vista narrativo lhe capta as alternativas próximas, a lógica e os impasses. O imediatismo do recorte reproduz a pressão do perigo e da necessidade a que os personagens estão submetidos. Daí uma espécie de realidade irrecorrível, uma objetividade absurda, decorrência do acossamento que deixa o juízo moral no chão. (SCHWARZ, 1999, p.167)

Nesse sentido o narrador, a todo instante, quebra a tranquilidade do leitor e impossibilita qualquer posicionamento contemplativo, pois “a permanente ameaça da catástrofe não permite mais a observação imparcial, e nem mesmo a imitação estética dessa situação” (ADORNO, 2006, p. 61). Tem-se em **Cidade de Deus** o narrador como mediador frente a realidade “demasiado poderosa” (ADORNO, 2006, p. 63). Ao contrário do que ocorria no romance tradicional, onde essa distância era fixa, a narrativa aqui quebra brutalmente a distância estética do leitor diante da coisa lida, chocando-o, com a forma adotada transfigurada no plano do real, tão bruta e explícita quanto a realidade reportada. Talvez, como aponta Schwarz (1999), o leitor no íntimo sinta-se em casa diante da matéria tratada; justamente isso é que o choca mais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, T. *Posição do narrador no romance contemporâneo*. In: **Notas de Literatura I**. São Paulo: 34 Letras, 2003. Tradução Jorge de Almeida.

_____. **Teoria Estética**. Lisboa: Edições 70, 1982. Tradução de Artur Morão.

LINS, Paulo. **Cidade de Deus**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SCHWARZ, Roberto. **Sequências Brasileiras**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.