

Representação da violência e melancolia em um episódio de *Cidade de Deus*, de Paulo Lins

Prof. Dr. Ricardo Pinto de Souza¹ (UFRJ)

Resumo:

Tentaremos demonstrar, através do episódio da morte dos bandidos de Pelé e Pará em Cidade de Deus, de Paulo Lins, a maneira que a representação do ciclo de violência urbana suscita uma reflexão sobre o significado da experiência do banditismo e da subalternidade de um modo geral, reflexão cujo corolário é a caracterização desta experiência como uma forma de melancolia. Gostaríamos de entender a representação do banditismo essencialmente como representação de uma experiência alienada, em que a opressão e as formas de poder que geram o ciclo de violência são interiorizadas e reproduzidas. Trata-se de entender como as estruturas de reprodução de relações de poder predatórias são interiorizadas e refletidas na representação da vida bandida, e a partir daí criticadas.

Palavras-chave: Literatura Marginal, Paulo Lins, Melancolia, Ética, Pulsão de Morte.

Gostaríamos que tudo que dissermos a seguir seja entendido dentro da distinção freudiana entre pulsão de vida e pulsão de morte em *Além do princípio do prazer* (1920), o entendimento de que a ação humana tem essencialmente dois motores: a linguagem, a representação, o impulso ao outro através da cultura, por um lado, e o desejo de mutismo e de imobilidade, do outro. É nesta distinção que encontramos a possibilidade de manter a tensão constante para a compreensão do que vamos dizerr. É preciso limitar um pouco a referência a Freud: a divisão freudiana entre pulsões de vida e de morte não deve ser entendida aqui como uma adesão total àquilo que ela implica, uma espécie de chave de leitura plenamente adequada da tendência à destuição que os homens demonstram. No entanto, enquanto modelo de leitura, a tensão entre libido e pulsão de morte tem uma característica importante que a torna produtiva para textos que tenham o banditismo como tema: ela articula desejo e destruição, cultura e violência, e será neste extremos que esta comunicação transitará. A definição mais ampla de pulsões de vida e de morte é oferecida por Freud em *Além do princípio do prazer*:

Partimos da antítese de pulsões de vida e pulsões de morte. O amor objetivo mesmo nos mostra uma segunda polarização deste gênero: a de amor (ternura) e ódio (agressão). Seria muito conveniente poder relacionar entre si estas duas polarizações, reduzindo-as a uma única. Desde o início, admitimos no instinto sexual um componente sádico que, como já sabemos, pode lograr uma total independência e dominar, como perversão, o total impulso sexual da pessoa. ... Mas como derivar o instinto sádico, dirigido à destruição do objeto, do *eros* conservador da vida? A hipótese mais admissível é de que este sadismo é realmente uma pulsão de morte que foi expulsa do Eu pelo influxo da libido nascente, de modo que não aparece senão no objeto. Esta pulsão sádica entraria, pois, a serviço da função sexual, passando sua atuação por diversos níveis. ... Onde o sadismo primitivo não experimenta uma mitigação e uma fusão, fica estabelecida

a conhecida ambivalência amor-ódio da vida erótica. (FREUD, 1948, pp. 1134-35)

A ideia de da tensão entre amor e ódio como constituinte da relação entre o Eu e o outro é fundamental em um texto um pouco anterior de Freud, *Luto e melancolia* (1917), em que é abordada a incapacidade de superação de uma perda, a incapacidade de aquele que amava tornar a perda do objeto amado em linguagem, a perda da possibilidade de uma linguagem para tornar esta perda suportável, ou seja, a impossibilidade de se liberar de um objeto (e aqui vale dizer, também de uma identidade). Esta é a melancolia, e o melancólico é aquele que não consegue se libertar do pesadelo de uma semelhança que no entanto já não é possível. Na articulação de identidade, desejo, violência e representação ensaiada ou de fato realizada por Freud na parte final de sua obra é que encontramos um caminho possível para entender de uma maneira ontológica e teórica certas questões presentes na literatura sobre o banditismo.

Em termos de uma prática de representação, a oposição entre Eros e pulsão de morte supõe algum ponto meridiano para ser posta em cena, algum termo comum que una os dois princípios de modo a que mais que opostos simétricos eles sejam significações contínuas. É necessário relacioná-los através de um caminho comum, um termo qualquer de tradução. A pulsão libidinal deve conduzir à pulsão mortal e vice-versa. Geralmente isto se dá através da problematização da linguagem, da construção de uma relação entre linguagem e morte, ou entre representação e silêncio, em que o segundo termo sempre surge como elemento estrutural do segundo. Fala-se para poder se chegar pacificamente ao silêncio, por outro lado o silêncio é aquilo que ameaça a fala a cada momento, e é diante do risco do silêncio que a fala surge com mais força. Outra maneira de dizermos isto é que as experiências limite, de sofrimento e de mortalidade, em que um silenciamento absoluto é risco e pressuposto do discurso, fazem com que os significados possíveis deste discurso se ampliem. É diante da morte que a vida ganha mais intensidade, é diante da morte que o discurso pode ter consciência mais completa de seus limites e problemas.

Os problemas de representação que o sofrimento humano e a morte suscitam são antigos e historicamente há várias estratégias de responder a este desafio, mas a questão básica diz respeito a como tratar o grande sofrimento, se este deve ser dito ou calado, não apenas por questões éticas, mas também por questões estéticas. Representar descritivamente ou não a grande agonia é a opção que se apresenta ao texto: eticamente é mais respeitoso calar ou dizer a crueza do sofrimento e da violência, esteticamente é mais produtivo a descrição ou o silêncio? Mesmo entre os gregos este já é um problema que se apresenta: Homero não tinha pudor nenhum em representar a pena e a agonia, e na verdade a ética de representação homérica supõe a continuidade entre violência e representação (cf. VERNANT, 1978): é na morte que a vida gloriosa do herói pode ser resgatada com mais vigor, é através da bela morte que se confirma, de fato, a bela vida. Alguns séculos mais tarde, a mesma cultura grega estabelece durante o período dos tragediógrafos que, como regra geral, o silêncio, ou ao menos o buraco negro da ausência de discurso, é mais adequado à representação do nó da mortalidade, o sofrimento e o aniquilamento. A representação mais poderosa da ruína de Tróia em *As troianas*, de Eurípedes, são as pancadas que a rainha Hécuba dá de punhos fechados sobre o chão, um gesto, e não um discurso, e a representação mais poderosa da vida de Filoctetes, o sofrimento a que esta vida gloriosa tende, são seus urros de dor, e não a narrativa de sua história (SÓFOCLES, 2010). As duas atitudes são essencialmente os dois caminhos a se seguir, as duas éticas de representação possíveis: diante da morte deve-se silenciar, ou, ao contrário, a experiência da mortalidade alimenta o discurso? O sofrimento (e aquilo que supõe o sofrimento, qual seja, uma vida individual que seja combustível, que possa ser queimada e destruída) é tornado mais presente na descrição ou na ausência de descrição? E, se o sofrimento deve alimentar de alguma forma o contado, o que deve ser recuperado, qual narrativa deve se desenrolar diante da morte? Toda uma ética de representação depende da resposta que se dê a estas perguntas, toda uma literatura se constrói ao redor destas respostas

A resposta que uma narrativa como *Cidade de Deus* dá a este dilema é bastante clara: o momento da morte deve alimentar a palavra, e não o silêncio, e, de fato, é a partir do sofrimento que

surge algum tipo de consciência mínima do sentido do vivido. Longe disto significar uma desistência da vida e muito longe de ser uma naturalização da violência, a dureza da representação da violência é funcional, tem um sentido ético mais profundo que o leitor deve perceber por sobre o aparente *show* de tiros, evitando o risco de tornar estas obras histórias de gangster à Hollywood. Há, é claro, marcas estilísticas e estratégias de escrita que nos guiam em direção a esse outro sentido, tornando visível o ignorado. Uma das estratégias mais sensíveis é a de Paulo Lins em *Cidade de Deus*: fazer com que o momento da morte seja o mesmo da recuperação da memória. Aquele que morre tem o direito de ter sua história contada. É também quando há o esclarecimento de um destino que até então passara ignorado.

Pelé e Pará são dois bandidos que têm o azar de assaltar um ônibus onde estava um sargento do exército:

Um sargento do exército, que estava no ônibus, observou o caminho que os dois seguiram. Indignado por perder todo o pagamento, foi para casa, apanhou seu revólver, deu a sorte de encontrar o camburão da Polícia Civil no caminho. Belzebu, depois de ouvi-lo, desceu do camburão. Saíram em passos rápidos pelo caminho que o militar indicava. (LINS, 2002, p. 93)

Eles serão caçados pela polícia e encurralados. Entram em uma casa, fazendo duas crianças como reféns. Após os policiais garantirem que não seriam maltratados, se rendem:

Os bandidos seguiram a ordem de Belzebu. Novamente o policial e o sargento entreolharam-se. Combinaram tudo ali sem fazer uso de palavra. O primeiro tiro da pistola calibre 45 do sargento atravessou a mão esquerda de Pelé e alojou-se em sua nuca. A rajada da metralhadora de Belzebu rasgou o corpo de Pará. Um pequeno grupo de pessoas tentou socorrê-los, porém Belzebu proibiu com outra rajada de metralhadora, desta vez para o alto. Aproximou-se dos corpos e desfechou os tiros de misericórdia. (LINS, 2002, p. 94)

Até aqui temos uma história canina, em que homens que agem como cães são sacrificados como cães: até aqui temos apenas violência. Começamos a entrar na discussão que nos interessa quando estes cães são tornados homens e a violência que sofrem no momento da morte tem seu sentido ampliado por aquela que sofreram a vida inteira, não como bandidos, mas como homens pobres. A história de Pará é contada:

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 enganou ainda no ventre, porém o bruto resistiu à 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 prefeito 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 um 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. (LINS, 2002, p. 94-5)

A história de Pelé é contada:

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 pura 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 – o 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 freqüentou 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 já estava jurado de morte no morro. Aos quinze anos já era bandido feito. Só se regeneraria quando conseguisse a boa. (LINS, 2002, p. 95-6)

É importante entender que não é proposto nestas passagens, através da recuperação da história de sofrimentos dos dois bandidos, uma espécie de perdão liberal a Pelé e Pará. São ainda homens perversos, que ganham a vida através da violência contínua contra o outro. Em um episódio anterior, durante o assalto a um motel, assassinam duas pessoas sem motivo. Matariam facilmente também as crianças que tomaram como reféns. Mas entender o mal é também entender que ele nasce da ruptura: o violento é, invariavelmente, violentado. Não podemos deixar de entender que o destino de Pará e Pelé – dos inumeráveis Pará e Pelés – é uma figuração da necessidade e da carência. Ao mesmo tempo não podemos, no entanto, perdoar ainda a Pará e a Pelé porque sempre que o violentado reproduz a violência que sofre esta se amplia. A reprodução da violência por parte do violentado é destas coisas que confundem o campo ético e a possibilidade de julgamento de tal maneira que os anulam: quando vítima se torna algoz, há uma complicação de categorias de tal intensidade que o único lugar possível destes personagens na cultura hegemônica é o fora, o banimento, uma expulsão do campo de convivência que é figurado nas prisões e nas execuções. Esta expulsão não se dá apenas por uma prática de sujeição do Estado e dos mecanismos de poder, mas também por uma necessidade metafísica: o lugar da vítima que se torna algoz é este, é o fora, o bandido não tem outra forma de pertencimento que não seja esta. O que uma narrativa como *Cidade de Deus* faz é exatamente evitar esta determinação política e metafísica, apresentando estes personagens como membros não banidos da narrativa, como personagens que precisam ser entendidos em sua ambiguidade: a tensão ética e ontológica que despertam é mantida e deve ser buscada.

Qualquer que seja a resposta ao problema de representação, aquilo que a tensão entre eros e pulsão de morte, muito comum em narrativas que tratem da violência, impõe à representação é o estabelecimento de que o meridiano a que nos referimos, o ponto médio que permite a transição de cultura a violência, de vida a morte, é uma zona de indeterminação melancólica. Pensemos na melancolia nos termos de Freud, como uma incapacidade de cumprir um luto, de transferir a energia libidinal para um outro objeto que não aquele que se ausentou. Em *Luto e Melancolia*, Freud descreve o sintoma essencial da melancolia – uma tristeza em que o Eu se autodespreza, se diminui, se menospreza – como uma máscara para um outro desprezo, desprezo àquele outro significativo em que se misturam ódio e amor (FREUD, 1948, p. 1087-1095). A paixão do luto impedido obrigaria em última instância a que o desprezo voltado ao objeto de desejo, em uma espécie de proteção sado-masoquista, se voltasse contra si, contra o próprio eu. Segundo Freud: “Quando o

amor ao objeto, que deve ser conservado não obstante o abandono do objeto, chega a refugiar-se na identificação narcisista, recai o ódio sobre este objeto institutivo, caluniando-o, humilhando-o, fazendo-o sofrer e encontrando neste sofrimento uma satisfação sádica.” (FREUD, 1948, p. 1092). A melancolia seria uma forma de defesa contra o princípio da realidade: evitaria que o sujeito desejante se afastasse de seu objeto do desejo ao fazer com que o primeiro não admitisse a fragilidade do segundo. No entanto, a consciência da fraqueza do objeto se faz presente através da transferência do desprezo que se dirigiria ao objeto contra si mesmo. Por outro lado os estados melancólicos são despertados quando o sujeito se identifica com o objeto desejado, o que facilita que as falhas do objeto sejam projetadas sobre si. A melancolia é sempre um processo mental no limiar da capacidade de crítica: impede a disjunção entre eu e outro ao mesmo tempo que torna este outro sempre delicadamente mais frágil, sempre a ponto da destruição. Julia Kristeva em *Sol Negro: depressão e melancolia* (KRISTEVA, 1989) apresenta a melancolia freudiana em termos de um jogo de identidade, de identificação/projeção do eu no outro, em que esta presença externa ameaça a todo momento dominar e anular a identidade estável. Segundo Kristeva: “Pois é identificando-me com o outro amado-odiado, por incorporação-introjeção-projeção, que instalo em mim sua parte sublime, que se torna meu juiz tirânico e necessário, assim como sua parte abjeta, que me rebaixa e que desejo liquidar.” (KRISTEVA, 1989: 17). O interesse de tratar a representação da violência como um processo melancólico reside na possibilidade de entender o bandido literário e a tristeza que o cerca de uma forma distinta de uma moralidade tradicional, que entenderia esta melancolia essencialmente como a culpa que um assassino sente por ter transgredido a norma. Mas o melancólico não diz respeito exatamente à culpa: o sofrimento espiritual do bandido não se dá no nível do arrependimento ético propriamente, e nesse sentido não é o ato violento que gera o sofrimento, mas antes, e de maneira mais consciente, qual motivos estão por trás da violência. A melancolia bandida se dá pela consciência, tornada presente no momento da morte, no caso de Pelé e Pará, de que a razão para violência, o desejo de consumo, ou seja, o desejo de semelhança a um outro hegemônico, a este outro que pertence plenamente ao universo do consumo e do conforto, é uma impossibilidade. No caso das narrativas que nos interessam hoje, cabe perguntar quem é esse outro do sujeito subalterno, ou, indo um pouco mais além, quem é este outro do bandido que é representado em uma narrativa como *Cidade de Deus*, que desperta ao mesmo tempo amor e ódio, que põe em movimento a roda do desejo? Vamos responder já a esta pergunta para desenvolvermos o tema um pouco mais adiante: o outro do bandido somos nós, não em nossa identidade de intelectuais ou de membros ordeiros da sociedade, somos nós enquanto aqueles que têm acesso ao consumo. Porque o meridiano que permite a representação da contiguidade entre morte e vida, entre violência e linguagem, no caso de uma narrativa como *Cidade de Deus*, é o consumo.

A trajetória do bandido é melancólica porque só consegue cumprir seu desejo do mundo – o consumo, as roupas, o poder, as mulheres, o reconhecimento – de forma autodestrutiva. Mas é exatamente este mundo – sua organização, suas ordens e estamentos, suas leis e mecanismos de poder – que o oprimiu em um momento anterior: esse deseja participar da violência que o gerou, entregar-se e sucumbir. De novo, através do bandido tentamos hiperbolicamente tocar em um universo que não é especificamente da bandidagem. O sujeito subalterno que sofre a exclusão e que sente na pele – geralmente negra – a baixeza e corrupção da realidade e que simultaneamente se sente obrigado a desejar esta mesma realidade. Tudo é seu inimigo, mas como deixar de desejar tudo? E a vida o ofende, mas como deixar de desejar o que as telas e os discos dizem que é a “vidona”? Como não desejar o que todos desejam? A melancolia que identificamos no banditismo representado em *Cidade de Deus* surge da impossibilidade da semelhança, apesar da semelhança ser o mais desejável. Neste sentido o bandido é o avatar de um deus demoníaco, do deus da semelhança, aquele que supõe que a diferença deve ser calada, que o caminho único é o desejo do mesmo. A melancólica dimensão autodestrutiva do bandido surge daí: este personagem se vê impossibilitado de admitir um outro desejo que não seja o desejo de todos. Mas, na representação tensa em que desejo e desejante entram em curto circuito, aquilo que é a forma do desejo, o consumo, é criticado.

A descrição de experiências de vida como a de Pará e Pelé significam um tipo de narrativa que impõe um desafio ético a seu leitor. Este diz respeito à capacidade de empatia, de se pôr como o outro deste que é representado, e isto significa assumir sua melancolia como um limite, tanto político quanto espiritual. Porque este ponto médio do consumo, que me une a Pará, a Pelé ou a Zé Pequeno, é também aquilo que impede uma identidade que não seja a construção autoritária dos imensos mecanismos de controle que nos cercam. A falsidade do valor desta identidade consumista, de seus códigos como adequados minimamente para dar conta da grandeza da vida é a conclusão a que se deve chegar, o que, devemos admitir, às vezes é difícil sob o som e a fúria que fizeram o sucesso de livros como *Cidade de Deus*.

Referências Bibliográficas

FREUD, Sigmund. *Mas alla del principio del placer*. In: *Obras Completas* (V.I). Trad. Luis López-Ballesteros y de Torres. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 1948. (p. 1111-1139).

_____. *La aflicción y la melnacolía*. In: *Obras Completas* (V.I). Trad. Luis López-Ballesteros y de Torres. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 1948. (p. 1087-1095).

KRISTEVA, Julia. *Sol negro: depressão e melancolia*. (trad. Carlota Gomes) Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

SÓFOCLES. *Filoctetes*. Trad. Trajano Vieira. São Paulo: Ed. 34, 2009.

VERNANT, Jean Pierre. “A Bela Morte e o Cadáver Ultrajado”. In. *Discurso*. Trad. de Elisa A. Kossovitch e João A. Hansesn. São Paulo: Lech, nº 9, setembro de 1978.