



A PASSOS CURTOS: A CRIANÇA PEDESTRE E O RIO DE JANEIRO EM *DOIS AMORES*, DE PAULO LINS

SHORT STEPS: PEDESTRIAN CHILD AND RIO DE JANEIRO IN *DOIS AMORES*, BY PAULO LINS

Juliana Santini*

* juliana.santini@unesp.br

Livre-docente em Literatura Brasileira, professora associada junto ao Departamento de Linguística, Literatura e Letras Clássicas e docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara.

RESUMO: Este artigo parte da hipótese de que, na narrativa *Dois amores*, publicada em 2019 por Paulo Lins, a representação do Rio de Janeiro é instrumentalizada pelo trânsito de dois personagens infantis. No texto, Dudu e Lulu são crianças que, ao longo de um dia, vendem balas pelas ruas da capital carioca para comprar um novo par de tênis que lhes garantiria uma boa apresentação diante das futuras namoradas no baile funk. Sob essa perspectiva, a cidade é representada a partir do deslocamento espacial dos meninos, o que coloca em questão, ainda, o modo como se dá o processo de apropriação dos espaços urbanos pelo pedestre. Tendo como ponto de partida a noção de “dialética da marginalidade”, proposta por João César de Castro Rocha (2006), esta reflexão aborda as práticas sociais e a violência reveladas pela narrativa, problematizada também a partir das características e dos limites da forma do conto em sua composição.

PALAVRAS-CHAVE: espaço; deslocamento; cidade; narrativa brasileira contemporânea.

ABSTRACT: This article’s hypothesis is that in the narrative *Dois Amores*, published in 2019 by Paulo Lins, the representation of Rio de Janeiro is instrumentalized by the transit of two children’s characters. In the text, Dudu and Lulu are children who, over the course of a day, sell candies on the streets of Rio’s capital in order to buy a new pair of sneakers that would make a good impression on the future girlfriends at a funk party. From this perspective, the city is represented from the boys’ spatial displacement, what puts into question the appropriation process of urban spaces by the pedestrians. Based on the notion of “dialectic of marginality” term coined by João César de Castro Rocha (2006), this reflection addresses the social practices and violence revealed by the narrative, also problematized in the composition of the short story given its characteristics and limits.

KEYWORDS: space; displacement; city; contemporary Brazilian narrative.

Em artigo publicado no ano de 2006, João César de Castro Rocha propõe que a cultura brasileira contemporânea tem operado a existência de uma “dialética da marginalidade” na representação da violência urbana, substituindo paulatinamente a lógica da cordialidade e a negociação das diferenças que sustentam o paradigma de interpretação da formação social brasileira apresentado por Antonio Candido (1970) em seu famoso ensaio sobre o romance *Memórias de um sargento de milícias* e a “dialética da malandragem”. Na revisão do modelo inicial, Rocha observa uma transformação fundamental no modo de problematizar as relações entre classes, colocando a equivalência entre o malandro e o bandido no lugar da absorção da malandragem à esfera da ordem:

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

Trata-se, portanto, de um esquema de interpretação que se centra não na observação antropológica das relações entre o cosmopolitismo e os índices de violência no

Brasil, mas na análise de como se dá a crítica da desigualdade por meio das mais distintas práticas culturais que trazem a lume a realidade da periferia pela perspectiva de quem a vivencia cotidianamente.

Em certo ponto da leitura comparada que realiza do romance *Cidade de Deus*, de Paulo Lins, publicado em sua primeira versão em 1997, do filme homônimo, dirigido por Fernando Meirelles e lançado em 2002, e da série de televisão exibida pela Rede Globo entre os anos de 2002 e 2004 sob o título *Cidade dos homens*, João César de Castro Rocha (2006, p. 48) chama atenção para a mudança na focalização dos fatos em cada uma das narrativas. Enquanto, no romance, a múltipla focalização dos eventos atua no escancaramento da violência, no filme e na série televisiva o crítico identifica o deslocamento do foco para o adolescente Buscapé, no primeiro caso, e para as crianças Acerola e Laranjinha, no segundo, como a instituição de uma mediação entre a violência representada e o espectador.

Sem que se coloque em questão ou se eleja como elemento valorativo a fidelidade ou não ao romance, o olhar do adolescente fotógrafo instituiria, na narrativa fílmica, a metáfora do *voyeurismo* de um público que se interessa pela cena periférica, mas dela se protege na segurança

das salas de cinema, enquanto, de modo semelhante, a perspectiva das duas crianças sobre os fatos narrados, no seriado, operaria a atenuação da violência por meio de uma romantização pueril, atrelada a um olhar exótico que reproduz os clichês do gênero. Em síntese, trata-se de uma leitura que procura identificar não apenas a realidade representada, mas também o lugar ocupado por quem olha para essa realidade e como isso interfere nas escolhas estéticas: “a ‘dialética da marginalidade’ é então o oposto da infantilização do problema da violência porque permite ao marginal projetar a sua voz, a fim de articular uma crítica inovadora das raízes da desigualdade social” (ROCHA, 2006, p. 52).

Partindo dessa problematização do lugar ocupado pela perspectiva da criança na representação das relações que se estabelecem entre violência e desigualdade social no contexto urbano brasileiro das últimas décadas, a reflexão aqui apresentada propõe uma análise do livro *Dois amores*, de Paulo Lins, de modo a observar como a construção do personagem infantil atua, nesse caso, como instrumento que operacionaliza a revelação de uma teia complexa de desigualdade e exploração nas ruas do Rio de Janeiro. Publicada em 2019, a narrativa se constrói em torno de Lulu e Dudu, dois meninos que querem um novo par de tênis para ir ao baile funk no domingo, onde encontrarão

Soninha e Celinha e, quem sabe, darão seu primeiro beijo. O enredo focaliza o deslocamento dos dois meninos pelo Rio de Janeiro ao longo de um sábado de trabalho, vendendo amendoim, chicletes, balas e outras guloseimas no metrô e na porta do cinema.

À noite, já com o dinheiro de que precisavam, não conseguem voltar para Queimados, município da região metropolitana do Rio, porque o trem já não circulava: começa a procura de um lugar para dormir na rua com segurança, o que os conduz a uma série de desventuras, que começam com uma batida dada por dois policiais, passam por uma tentativa de roubo combinada entre os mesmos agentes da lei e dois rapazes da rua para que dividissem o resultado da empreitada e terminam em uma favela, com o dono da boca os acolhendo e dando dois pares de espalhafatosos tênis Nike para cada. Já em casa, no domingo, os meninos descansam e depois curtem o baile com as duas irmãs, que lhes concedem o tão esperado beijo, mas sob a observação de que deveriam usar calçados mais simples, que não os identificassem a “playboys”.

Assim resumida, a narrativa apenas faz antever alguns dos traços que merecem destaque em sua organização. O modo de representação da violência que caracteriza o

romance *Cidade de Deus*, do mesmo autor, aqui sofre uma quebra de expectativa e é substituído por um desfecho que remete à lógica dos contos de fadas, já que os personagens, “de calçados baratinhos”, seguiram suas vidas, “noivaram, casaram, tiveram filhos, netos e foram felizes para sempre.” (LINS, 2019, p. 47). No lugar da descrição de cenas brutais, a narrativa curta de Paulo Lins representa as complexas e fluidas relações entre legalidade e ilegalidade em um Rio de Janeiro visto, ao mesmo tempo, sob o trabalho informal do pobre – que deseja um bem de consumo que o distinga entre os seus – e a corrupção de um aparato legal que faz vistas grossas ao tráfico enquanto “mostra serviço” em bairros de classe média, agindo sob o racismo estrutural que identifica o negro pobre à prática do crime.

Vista sob a perspectiva de Lulu e Dudu, a cidade do Rio de Janeiro é representada a partir do deslocamento espacial dos meninos, o que neste texto será problematizado na construção de estratégias narrativas que colocam em questão a maneira como se dá o processo de apropriação dos espaços pelos personagens, já que “policiais, criminosos, playboys: todos questionam os dois irmãos sobre seu lugar” (AMPARO, 2020, on-line). Pedestres que circulam pela capital durante todo um dia e à noite como vendedores ambulantes, os meninos atuam como a instituição

de um ponto de vista específico para a realidade urbana, qual seja daqueles que experienciam a cidade a partir de suas calçadas, sob os semáforos de cruzamentos em que o trânsito de veículos permite que eles mesmos e seus doces se tornem visíveis apenas quando os carros não estão em movimento ou, ainda, do lado de fora de cinemas e teatros cuja ocupação está reservada a uma classe média que pode pagar pelo consumo de cultura.

Em síntese, este artigo parte da hipótese de que, em *Dois amores* (LINS, 2019), de Paulo Lins, o deslocamento de dois personagens infantis instrumentaliza a representação da cidade do Rio de Janeiro a partir de um ponto de vista que, longe do efeito exótico ou da mediação de um olhar *voyeur* para os fatos, como João César de Castro Rocha (2006) observa nas duas adaptações do romance *Cidade de Deus*, potencializa a revelação das relações que se estabelecem entre exclusão social, violência e a própria circulação dos sujeitos pelo espaço urbano. A reflexão tem início com os passos de Lulu e Dudu.

PEQUENOS PÉS SOBRE A CIDADE

Porque o sábado começa chuvoso, os irmãos Lulu e Dudu não podem vender água, refrigerante e óculos para os banhistas na areia da praia. A mãe não quer que os meninos trabalhem para comprar os tênis, pede que

esperem seu décimo terceiro salário, quando dará a eles calçados novos. O pai, porém, pede dinheiro emprestado ao dono da venda, que soma a quantia ao valor das mercadorias a serem pagas no fim do mês, e faz o investimento inicial, adquirindo amendoim para que os meninos comercializem no trem: “foram três viagens de Santa Cruz à Central gritando ‘Olha aí o torrãozinho’, despistando os seguranças, é proibido vender dentro do vagão ou circular nas estações, mas tem gente com fome de amendoim baratinho, é vender e partir pro depósito de doce” (LINS, 2019, p. 8-9). Com a mercadoria substituída por produtos mais rentáveis, a dupla percorre a pé o caminho entre as estações Central e Botafogo, trabalhando nos semáforos e cruzamentos até chegar ao destino, onde o objetivo é atender o público frequentador do cinema.

A representação literária do espaço urbano por meio da figura do pedestre e de seu deslocamento não é novidade na literatura brasileira. Juntamente com Rubem Fonseca, João Antônio é um dos precursores do que já se constitui como um conjunto de narrativas em que Rio de Janeiro e São Paulo são observadas sob a óptica do caminhante periférico. O conto “Visita”, publicado em 1963 no volume *Malagueta, Perus e Bacanaço*, dá notícias do aparecimento de um narrador em primeira pessoa que conta sua própria experiência em uma noite pelas

ruas de São Paulo. Malandro que deixou o passado de trapanças e agora aproveita sua primeira noite de férias, esse narrador relata o trajeto percorrido em seu retorno para casa depois da visita frustrada ao amigo Carlos, quando o ônibus não passa pelo ponto e a solução é seguir a pé:

Onde se viu uma linha de ônibus tão relaxada? E ainda querem aumento de tarifas. É, barriga está cheia, goiaba tem bicho. Abandono a ideia do ônibus, vou a pé. Passo o pontilhão, entro pela rua do quartel. Uma das sentinelas encosta-se a uma prostituta num canto do portão, que a iluminação parca não abrange. Quartel indecente. Meretrício logo ali. E depois a gente vê na televisão, ouve no rádio, homens de farda falando em moral de costumes. (ANTÔNIO, 2012, p. 111)

Na narrativa de João Antônio, os passos do personagem são o que permite a narração da cidade a partir de um ponto de vista não apenas de quem a vê da periferia, mas de quem a pratica a partir desse lugar de enunciação. Para Michel de Certeau (1998), o uso que o caminhante faz da cidade corresponde à prática da língua pelo falante, de modo que ao processo de apropriação do espaço liga-se uma semântica relacionada ao próprio, ao indivíduo que atualiza o sistema espacial de acordo com suas necessidades e possibilidades – ou de acordo com

aquilo que lhe permite a própria organização espacial e as vias de subversão desse sistema. Nesse caso, a oposição entre o lugar ocupado pelo observador da cidade no alto das torres do *World Trade Center*¹ e a experiência daquele que caminha serve à problematização de duas relações distintas entre o sujeito e o espaço urbano, já que àquele que, do alto, enxerga a cidade em suas texturas e contornos não é dada a percepção dos becos, das esquinas e ruas com sua lógica própria de organização e com a sua circulação de transeuntes – e de significados: “aquele que sobe até lá no alto foge à massa que carrega e tritura em si mesma toda identidade de autores ou de espectadores” (CERTEAU, 1998, p. 170).

Sob esse aspecto, a figura de um personagem supostamente recuperado da malandragem, que conheceu as ruas da cidade de São Paulo e agora retorna a elas, desloca a voz narrativa no conto de João Antônio para a representação de uma prática espacial ligada à vivência da periferia vista do seu interior: “tudo se articula para criar um mundo onde tomamos conhecimento de novas dimensões da vida, como se o autor quisesse nos iniciar na esfera dos excluídos, que procuram contornar a miséria usando esse sucedâneo patético do trabalho que são as artes da malandragem.” (CANDIDO, 1999, p. 86). Uma vez que os aspectos relativos à questão da ausência

de malandragem na narrativa de Paulo Lins (2019) serão discutidos mais adiante naquilo que concerne ao modo como a figura do malandro se esvazia da romantização exótica que lhe foi atribuída historicamente, neste momento da discussão cabe observar que os personagens Lulu e Dudu operam justamente a instituição de uma estratégia narrativa em que a caminhada pela cidade funciona como forma de representação das relações sociais que se criam neste ou naquele espaço.

Ao discutir a figura do pedestre e o modo como a caminhada significa os espaços, Michel de Certeau (1998) não coloca em questão as múltiplas identidades de que se revestem os diferentes pedestres em distintas regiões da metrópole. Esse fato implica que, diante de narrativas como “Visita”, de João Antônio (2012), e *Dois amores* (LINS, 2019), é preciso destacar o fato de que o deslocamento espacial dos personagens corresponde a uma prática rasurada por configurações sociais e relações de poder instituídas no cotidiano, que fazem com que este ou aquele sujeito possa transitar por esta ou por aquela região, enquanto outras lhes são interditas. Nesse caso, a circulação de Lulu e Dudu pelas ruas da Zona Sul do Rio de Janeiro, na narrativa de Paulo Lins, não está isenta das determinações – e não das negociações – impostas pelo lugar ocupado pelos meninos nesse espaço. Entram

1. O primeiro volume de *A invenção do cotidiano* foi publicado em 1980, antes da queda das Torres Gêmeas, em 11 de setembro de 2001.

em cena, neste ponto, as implicações subjetivas e sociais da construção de personagens infantis.

Em primeiro lugar, há que se levar em conta que os dois irmãos estão, desde sempre, deslocados. O percurso de trem realizado por Lulu e Dudu, somado à caminhada até Botafogo, compreende o primeiro deslocamento feito pelos personagens: cerca de cinquenta quilômetros entre o local onde moram, Queimados, e o Rio de Janeiro. A escolha do ponto de venda não é aleatória e depende da possibilidade de circulação dos garotos pela capital carioca, uma vez que é preciso despistar a fiscalização sobre a venda ilegal de produtos nas ruas da cidade e, também, outros agentes detentores de poder sobre o espaço urbano: “só que tem a polícia, a guarda municipal, os donos do ponto, a máfia de rua, o dono da área, não podem entrar no cinema dos shoppings, não podem pedir esmolas na saída das lojas, o português coloca pra correr, a segurança já sabe que não pode ficar ali” (LINS, 2019, p. 12).

A pé em uma metrópole e em trânsito por um espaço que não lhes pertence, os meninos têm consciência de sua condição marginal. Aqui, a focalização da narrativa opera a revelação da desigualdade e do preconceito: “Copacabana tem mais gente, mas tem polícia que bate, que prende, que mata moleque preto de rua e dá sumiço

no corpo. Enquanto chove, a coisa certa é tentar vender os doces debaixo da marquise até a chuva passar, uns compram, outros passam direto, senhores de seus guarda-chuvas.” (LINS, 2019, p. 18-19). A violência a cargo dos agentes do Estado delimita muros invisíveis – embora sólidos – que não podem ser ultrapassados e é justamente a experiência identitária dos garotos, que se reconhecem na condição de negros pobres, que desnuda não apenas o racismo estruturante das relações de poder na cidade, mas também a interdição à ocupação de um espaço.

Lulu e Dudu não são meninos em condição de rua, uma vez que possuem um endereço fixo no município de Queimados, frequentam a escola e fazem parte de um núcleo familiar que os acolhe. A situação marginal, aqui, é imposta pela carência financeira – somada ao desejo dos garotos por um objeto de consumo – e pela raça. Entra em cena, neste ponto, a dimensão relacional do espaço, que se constitui pelas distintas práticas dos sujeitos que o habitam ao mesmo tempo em que determina as práticas desses mesmo sujeitos:

Se o tempo nos apresenta as oportunidades de mudança e (como alguns perceberiam) o terror da morte, então o espaço nos apresenta o social em seu mais amplo sentido: o desafio de

nossa inter-relacionalidade constitutiva – e, assim, nossa implicação coletiva nos resultados dessa inter-relacionalidade, a contemporaneidade radical de uma multiplicidade de outros, humanos e não-humanos, em processo, e o projeto sempre específico e em processo das práticas através das quais essa sociabilidade está sendo configurada. (MASSEY, 2013, p. 174)

Facilmente associados a “moleque preto de rua”, os dois personagens da narrativa escancaram por meio de sua circulação espacial a ordem de exclusão, marginalização e violência que rege grande parte das relações cotidianas na cidade. No Rio de Janeiro de Paulo Lins, Copacabana é o lugar onde meninos negros pobres com doces à venda não devem ir, sob pena de serem assassinados pela polícia, e é também, de maneira aparentemente paradoxal, onde “tem mais gente” – como estamos sob a óptica dos meninos, vale ressaltar que se trata de gente que pode comprar doces. A invisibilidade a que estão relegados os garotos é tamanha que ambos se reconhecem sob o risco de desaparecer anonimamente, sendo mortos e tendo seus corpos ocultados, sem que toda essa gente os note. As normas que regem a cidade, longe de serem formalizadas e muito próximas de uma prática higienista que busca manter o cartão postal sem manchas, levam Lulu e Dudu para debaixo das marquises, espaço que, enquanto existir, caberá a quem deve permanecer à margem².

2. No momento em que este artigo está sendo escrito, a prefeitura da cidade de São Paulo instala pedras sob os viadutos da cidade para impedir que moradores de rua ocupem esses espaços. (cf. MAZZO, 2021).

A distinção entre os personagens e os sujeitos que podem pertencer a determinados espaços ou circular por eles aparece não apenas pela instituição de fronteiras como as que delimitam zonas perigosas como Copacabana, mas também nas marcas que separam o modo de vida dos garotos e aquelas que caracterizam as pessoas para quem vendem seus produtos. Os dois melhores pontos de venda dos doces, sobretudo de balas para melhorar o hálito, são o cinema e o teatro onde, inclusive, se dá a última parada de Dudu e Lulu, quando finalizam suas mercadorias na entrada e na saída do público. Em Botafogo, é justamente o perfil dos frequentadores que parece garantir o sucesso das atividades de venda:

[...] turma que gosta dos filmes de Tarantino, Spike Lee, Claudio Assis, Beto Brant, Lírío Ferreira e Almodóvar. Eles gostam de Mentex, fazem pilates, roupinha discreta, alguns vão à academia, são limpinhos, passam filtro solar, hidratantes, já leram Leminski, comem orgânicos, muitos não comem carne vermelha, todo mundo dá um-dois. Gente legal. (LINS, 2019, p. 12).

O pronome pessoal “eles” marca, aqui, a delimitação que separa a existência de um “nós”, que se pode identificar aos meninos vendendo balas na porta do cinema,

e um outro grupo, o dos consumidores, “eles”, que são “limpinhos” e “gostam de Mentex”. Uma vez que “às diferentes posições no espaço social correspondem estilos de vida, sistemas de desvios diferenciais que são a retração simbólica de diferenças inscritas nas condições de existência” (BOURDIEU, 1983, p.82), o uso do pronome é, também, o que coloca em evidência os domínios material e simbólico das práticas espaciais. Escancara-se, assim, o abismo social e cultural que separa Lulu e Dudu do grupo que frequenta um dos cinemas de Botafogo, distinguindo-se, ainda, os usos que esse grupo faz dos espaços da cidade – praticando pilates, não comendo carne, frequentando o cinema e indo a academias – e a circulação dos meninos. Não se pode esquecer, evidentemente, que os irmãos não entram no cinema e permanecem do lado de fora do teatro, esperando o espetáculo terminar.

À NOITE, A CIDADE

Dado o horário de conclusão das vendas, Lulu e Dudu não podem retornar para casa no mesmo dia, pois não havia mais trens circulando. Resta aos dois irmãos dormir na capital, o que gera um debate entre eles em torno dos possíveis abrigos para a noite. Embora longo, o trecho a seguir é fundamental para que se compreenda a situação narrativa iniciada pela circulação dos meninos na paisagem noturna do Rio de Janeiro:

A onda é dormir num chão onde a chuva não bateu, um lugar destacado, sem muita gente passando. Não pode ser muito escondido não, cara! Neguinho passa o rodo na gente. Dormir na praia então? Lá é pior, a parada é dormir na rua principal, onde passa gente a noite toda, nem que seja só de carro. Os porteiros não deixam, melhor na praça ali da Hilário de Gouveia. A praça é escura, os caras vão lá e sapecam também. Vamos ficar escondidos, lugar que não entra ninguém. Só na mata, vamos? Não, na mata tem cobra. E foram andando pelas ruas de Copa, procurando um lugar com marquise, sem entrada de prédio, qualquer loja comercial grande, mas tá tudo ocupado com outras pessoas que dormem na rua [...] (LINS, 2019, p. 19-20)

A permanência dos garotos no Rio de Janeiro e sua caminhada a pé pelas ruas instauram um novo olhar para a cidade, agora representada nas relações de poder e de exclusão que se estabelecem sem a luz diurna, com o comércio fechado e a ocupação das calçadas por pessoas que vivem em situação de rua e convivem com a escuridão e as ameaças de um espaço que se transforma com o encerramento do expediente. Os lugares iluminados por luz artificial são preenchidos por aqueles que tentam garantir a vida sob a claridade, sabedores de que os cantos escuros escondem mais ameaças a quem já está submetido a uma situação de exclusão e de marginalidade. A

circulação das duas crianças pela metrópole à noite coloca em evidência um deslocamento espacial que agora se submete a outras normas de regulação, que revelam formas distintas de apropriação do espaço urbano e demandam um olhar que leve em conta o funcionamento das negociações sociais instauradas pelo período noturno, uma vez que “embora a noite seja parte do mundo natural, seus significados e usos sociais não o são, decorrendo das práticas sociais. Em síntese, a escuridão da noite é socialmente mediada” (WILLIAMS, 2008, p. 516 – tradução minha)³.

Com a representação da cidade à noite e sob a experiência de apropriação do espaço por duas crianças negras, pobres e que não pertencem àquele lugar, a narrativa de Paulo Lins permite que se amplie o espectro de observação da complexidade da teia de relações sociais que se desenvolvem na metrópole, submetendo os personagens a situações em que os papéis se mostram em sua ambiguidade, sob o véu da escuridão. Para que não se faça uma discussão presa à paráfrase das situações narrativas, a análise aqui apresentada se deterá em dois pontos fundamentais do trânsito dos personagens pela paisagem noturna: primeiro, as sucessivas abordagens feitas aos irmãos por aqueles que também andam pelas ruas; em seguida, o lugar específico ocupado por cada

agente social nas negociações das práticas noturnas cotidianas, o que permitirá também a observação do modo como os garotos se localizam nessas mesmas práticas.

Lulu e Dudu são abordados inicialmente por dois policiais, que questionam sobre o lugar de onde vêm: “Parado aí, se se coçar leva tiro na cabeça. Tá vindo de onde? Moram onde? Dá uma geral neles aí. A gente é trabalhador. Mora onde moleque? Queimados. Tá fazendo o que aqui?” (LINS, 2019, p. 20). Dois aspectos chamam atenção nesse primeiro contato com os policiais: de um lado, a violência da abordagem e a presunção de culpa, que coloca os meninos em uma posição de inferioridade e sob a mira de um revólver para que apresentem explicações sobre o fato de estarem transitando por uma rua de Copacabana. Sob esse aspecto, há que se notar que a hierarquização da relação entre os garotos e os policiais é estabelecida pelos próprios agentes da lei que, em princípio, deveriam garantir a segurança dos transeuntes, não ameaçá-los. É evidente que a truculência existe a partir de uma verticalização de poderes estabelecidos socialmente e dos quais os policiais fazem uso, contando, inclusive, com a naturalização desse comportamento, afinal, não deveria ser necessário apontar o absurdo de uma interpelação feita por homens adultos a duas crianças sob a coerção de uma arma de fogo.

3. No original: “*Although night is part of the natural world, its social uses and meanings are not, arising as they do from social practices. In short, the darkness of night is socially mediated.*”

De outro lado, destaca-se o deslocamento do lugar ocupado por Lulu e Dudu. A questão “tá fazendo o que aqui?”, feita depois da resposta de um dos garotos de que se tratava de moradores de Queimados, pode ser lida de duas maneiras: primeiro, a indagação sobre as motivações que conduzem os garotos a estarem na rua com a noite já adiantada, mas também o questionamento sobre a legitimidade da presença de ambos no Rio de Janeiro, já que a violência e a hiper-hierarquização da abordagem deixam claro que Copacabana não é um espaço ao qual pertencem ou, pelo menos, pelo qual têm o direito de circular.

O desfecho dessa cena narrativa, que termina com os policiais indo embora depois de os meninos mostrarem que tinham dinheiro, conduz ao que será a nova interpeção sofrida por eles. Mais adiante, os mesmos policiais abordam dois playboys e combinam que ambos assaltarão os garotos e, ao final, o dinheiro será dividido entre eles – trezentos reais para os PMs, trezentos para os jovens. Antes de discutir o modo como se dá a tentativa de assalto aos irmãos, é preciso destacar que a dinâmica da conversa entre os policiais e os playboys que também circulam por Copacabana é outra. Trata-se, aqui, de um episódio de corrupção diretamente relacionado à circulação espacial de seus agentes: playboys são, geralmente,

jovens brancos de classe média que transitam pela cena noturna curtindo festas e as possibilidades de lazer oferecidas pela cidade. Assim, não sendo negros e pobres, os dois rapazes podem se juntar aos policiais militares e com eles fazer um pacto de confiança, afinal, não são estranhos àquela região da cidade. Por fim, não pode passar despercebido o trato de confiança posto entre PMs e garotos – “Não precisa nem dar o dinheiro hoje, mas guarda pra gente!” (LINS, 2019, p. 23) –, que sugere certa habitualidade das relações.

A próxima abordagem sofrida pelos irmãos é justamente a tentativa de assalto planejada entre PMs e playboys e se repetem as perguntas acerca de sua origem. Dessa vez, cientes dos contratos informais que regem as relações de circulação no espaço, os meninos respondem que moram na Ladeira dos Tabajaras, que tem início na Rua Siqueira Campos, em Copacabana, e se encerra na Rua Real Grandeza, já em Botafogo. Mais do que isso, ameaçam os assaltantes com uma possível delação ao chefe do tráfico na região, o que garante sua segurança temporária. Frustrados na empreitada de roubar os garotos, os dois playboys são pressionados pela polícia, que agora segue os meninos até a entrada do morro e exige uma explicação pelo engodo. A cena pode ser tomada como o ponto em que se entrecruzam as diferentes

relações de poder estabelecidas nas posições ocupadas por agentes distintos na noite carioca:

Ôôôô, vai pra onde? A gente vai dormir na casa da tia dele e vai embora. Porque tu não falou que tinha parente na jurisdição? O senhor não perguntou. Tu não falou que ia dormir na rua? Ia, mas o senhor mandou os playboys pra roubar a gente, aí a gente veio. Ô, rapá! Tu tá me acusando, isso é crime. Tatal vem chegando: cala boca, meu irmão! Tu tá na minha área. Tu já não levou sua propina, seu arrego, seu dinheiro? Já não matei a sua fome? Então por que tá zoando os moleques? Vocês faz parada mermo com os playboys aí do asfalto. Rapá, fora! Vaza, mermão, se voltar aqui hoje vai ganhar chumbo na testa. Valeu, valeu, valeu, valeu, desculpa aí, desculpa aí. (LINS, 2019, p. 28)

Agora os garotos devem prestar contas a Tatal, que cuida da segurança da boca e ameaça matá-los quando descobre que os dois mentiram sobre conhecer o chefe. Vigiando a entrada da ladeira a distância, é o próprio Marçal Akino⁴ que chama os três – garotos e Tatal – para solucionar a situação. Na cena acima transcrita, interessa observar a flutuação do lugar ocupado pelos policiais nas relações de poder e na negociação do direito de circular pelo espaço. Outrora em posição superior à situação de Lulu e Dudu, que transitavam pelo cruzamento das ruas

Nossa Senhora de Copacabana e Hilário de Gouveia, os PMs se revelam vulneráveis ao comando do tráfico, já que recebem propina para permitir o trânsito livre de pessoas do morro – não importa se vinculadas à prática criminosa ou não. Assim, a fala assertiva de Tatal cria dois grupos: de um lado, os protegidos por Marçal Akino e, por isso, pertencentes àquele espaço; de outro, policiais e playboys, sendo que os primeiros dominam os acordos ilícitos nas principais ruas do bairro mas não podem entrar na ladeira porque vendem seu poder de trafegar e agir. Fato é que os irmãos não conheciam o dono da boca e confessam terem ouvido falar sobre ele apenas em redes sociais e noticiários, porém, esse lance de esperteza dos personagens é o que revela a configuração do zoneamento do espaço noturno da cidade.

O desenvolvimento da ação narrativa até este ponto permite que sejam observados não apenas os espaços de poder e o tipo de influência que cada grupo de personagens exerce nas negociações sociais implicadas na delimitação de zonas de atuação na paisagem noturna da cidade. Mostra-se, também, a fragilidade de Lulu e Dudu, que não pertencem a nenhum grupo e não possuem nada de seu que possa servir como moeda de troca no jogo de influências e de demarcação de territórios⁵ pela cidade. Note-se, a esse respeito, que, diante da impossibilidade

4. Aqui, não se pode deixar de mencionar a referência irônica ao escritor Marçal Aquino, o que não deixa de articular a narrativa ao conjunto mais amplo da produção brasileira contemporânea que tem como cerne a representação da violência urbana, de que o autor de *Famílias terrivelmente felizes* é um representante emblemático.

5. Neste artigo, não são feitas distinções entre os conceitos de espaço, lugar e território. Espaço e lugar são discutidos e particularizados sob perspectivas distintas por Michel de Certeau (1998) e Marc Augè (2012). A problematização das noções de território, territorialização e desterritorialização são sintetizadas por Robert Williams (2008).

de roubar os garotos, os dois playboys advertem que “dois moleques pretos” como Dudu e Lulu “pegaram um táxi e ralaram” (LINS, 2019, p. 27), ao que ambos respondem andando com firmeza.

Para Sara Brandellero (2020, p. 131 – tradução minha), “a cidade ‘depois do expediente’ é a mais evidentemente afetada por interpretações da lei e da ordem ao longo de questões raciais e de classe invisíveis que determinam quem pode ir para onde e quando”⁶. A circulação das crianças está submetida à aprovação de diferentes grupos, cada qual detentor de uma parcela da cidade, o que implica que todos podem questionar sua origem e seu destino: “No vaivém dos dois irmãos pelo Rio de Janeiro à procura de um lugar pra dormir, Lins aborda a transitoriedade que caracteriza ser visto como ‘outro’” (AMPARO, 2020, on-line).

Se a noite impõe um código próprio na definição dos acordos sociais e na circulação pelo espaço da cidade, a condição de “outro” que caracteriza os personagens deve ser vista sob uma particularidade no trânsito de Lulu e Dudu pela capital carioca. Em determinado momento de seu trabalho, Robert Williams (2008) discute os espaços noturnos no interior de uma lógica de revelação e ocultamento diretamente determinada pelo domínio

do olhar, já que a escuridão da noite pode ser rompida por esquemas de iluminação desenhados por agentes públicos, pela organização dos negócios e do comércio realizados à noite e, portanto, responsável pela circulação de pessoas por essa ou aquela área mais explorada pelo capital, ou pelo zoneamento urbano que imprime à cidade diferentes intensidades de luz – do condomínio com iluminação acionada por sensores de movimento à falta de iluminação pública em regiões periféricas, por exemplo. Para o autor, as fronteiras entre luz e escuridão articulam-se à quebra das fronteiras sociais e à fluidez dos comportamentos: “[...] devemos estar cientes de como as condições de desenvolvimento do olhar variarão de acordo com a hora do dia e, portanto, como isso afeta o exercício (espacial) de controle e autoridade dentro da sociedade” (WILLIAMS, 2008, p. 519)⁷.

A essa dimensão do olhar, tomado pelo autor sob a perspectiva das possibilidades de vigilância do outro, deve somar-se, aqui, a questão da visibilidade dos sujeitos no interior da cidade como decorrência do modo como são vistos – ou não – sob a óptica dos papéis sociais. Chama atenção, nesse caso, a inversão da lógica de percepção do outro quando se leva em conta o trânsito de Lulu e Dudu pela cidade. Durante o dia, sob luz natural abundante, vendendo doces e pedindo esmolas,

6. No original: “*The ‘after hours’ city is the most evidently impacted by interpretations of law and order along class and racial fault-lines that determine who can go where and when.*”. A autora, em seu texto, faz um histórico do modo como, historicamente, a noite é associada à prática do crime e à circulação de sujeitos à margem da ordem.

7. No original: “[...] *we must be aware of how the conditions of the deployment of the gaze will vary by time of day and, therefore, how this affects the (spatial) exercise of control and authority within society.*”

os meninos passam muitas vezes despercebidos sob os olhos daqueles que andam apressados, enquanto a noite parece iluminá-los, de modo que todos podem vê-los e questioná-los. Caminhando pela cidade, a experiência dos garotos com o espaço urbano é diretamente determinada por sua raça e pela posição social que ocupam: à margem, são alvo fácil para toda sorte de dominação e exploração de quem transita pela noite e os enxerga como “outro”; já o dia, paradoxalmente, reserva-lhes a invisibilidade.

O último encontro que a noite proporciona aos garotos é com Marçal Akino, o chefe do tráfico na ladeira, que impediu Tatal de assassiná-los sumariamente por terem levado a polícia até o morro. A conversa com o dono da boca tem início justamente com a constatação do deslocamento espacial: “Esses moleques não são daqui não. Vocês moram onde?” (LINS, 2019, p. 32) e, ao contrário do que ocorreu em outras situações, o que Lulu e Dudu encontram no espaço do crime é o acolhimento: tendo narrado a Marçal Akino toda a sua trajetória ao longo do dia, os garotos ganham dois pares de tênis cada e podem passar a noite abrigados para, no dia seguinte, voltar de trem a Queimados, pagar a conta da venda para o pai e entregar o dinheiro do trabalho para a mãe – já que não será mais preciso comprar os calçados – e, então, ir ao

baile funk encontrar Soninha e Celinha. Toda a tensão decorrente da perambulação à noite pelas ruas da cidade se desfaz e os irmãos, finalmente, dormem tranquilos com tênis novos no pé.

UM OUTRO DESFECHO

Até este ponto da discussão, a abordagem do texto de Paulo Lins a partir da caracterização de um gênero narrativo específico foi evitada e não se falou em conto, novela, narrativa curta ou narrativa poética. É bem verdade que a tentativa de definição ou de categorização formal acaba, muitas vezes, por mutilar a pluralidade de significados e mesmo as possíveis abordagens de uma produção, porém, faz parte do exercício crítico a compreensão do modo de funcionamento de uma dada construção, considerando aquilo que a insere em uma determinada tradição literária e os traços que, pelo contrário, apontam para a subversão de um gênero ou para a hibridização das formas.

No caso de *Dois amores* (LINS, 2019), o deslizamento da forma e a inquietação diante de uma nomenclatura aparentemente insuficiente para defini-la aparecem nas resenhas que vieram à tona logo após a publicação do texto, abordado ora como “mescla de prosa com poesia slam” (AMPARO, 2020, on-line), ora como “rapsódia urbana”

(FARIAS, 2019). Menos do que enquadrar a narrativa em um gênero, a mobilização dos recursos que a caracterizam pode auxiliar na compreensão do modo como sua estrutura e linguagem atuam na representação do espaço urbano, permitindo problematizar o papel desempenhado pela centralidade atribuída a personagens infantis no texto, ponto de partida da leitura aqui proposta. Nesse caso, a hipótese é de que, mobilizando elementos característicos da forma moderna do conto, o texto de Paulo Lins faz uso de uma linguagem poética marcadamente oral – o que a aproxima do slam – e rompe com as expectativas de desfecho criadas pela situação narrativa, utilizando o final canônico dos contos de fadas como forma de potencializar a violência urbana, representada em termos de iminência.

Publicada em volume único pela editora Nós, *Dois amores* (LINS, 2019) é uma narrativa com vinte páginas. O livro todo, com quarenta e sete páginas, pode fazer com que o texto pareça menos breve, mas se trata de uma edição em que o projeto gráfico – belíssimo, por sinal – ocupa parte da extensão do livro, interpondo uma página em azul escuro a cada página de texto impresso. Somados, esses traços – volume único, extensão ambígua – complexificam a sua abordagem:

Mais de vinte anos depois do retumbante sucesso de seu primeiro livro, o romance “Cidade de Deus”, Paulo Lins continua um inovador. O seu trabalho mais recente, “Dois amores”, no entanto, não é propriamente um romance, nem muito menos pode ser enquadrado como conto, mas pode-se dizer que é um Paulo Lins em sua essência. (FARIAS, 2019, on-line).

Entre o romance e o conto, Tom Farias (2019) acaba optando, como já se apontou, por definir o texto como uma “rapsódia urbana”, o que muito pouco diz sobre sua natureza, sobretudo quando se leva em conta que a forma da rapsódia envolve a apropriação de materiais de fontes diversas na composição de um único conjunto, o que não acontece no texto de Paulo Lins (2019), exceto pela linguagem poética utilizada na narrativa, por si só incapaz de caracterizar o texto como uma rapsódia⁸. Chama atenção, porém, a recusa sumária do jornalista e crítico em aproximar *Dois amores* ao formato do conto, seja porque se trata de uma narrativa breve, seja porque as principais características do gênero aparecem na narrativa como elementos fundamentais na composição de seu significado.

O ponto de partida para a discussão sobre o modo orgânico como se relacionam o trabalho com a linguagem em Paulo Lins (2019) e a forma do conto encontra-se na

8. Um estudo detalhado sobre a incorporação dos recursos da rapsódia pelo texto literário pode ser encontrado no clássico trabalho de Gilda de Mello (2003) e Souza sobre o romance *Macunaíma*, de Mário de Andrade.

reflexão de Julio Cortázar (1974, p. 149), para quem o conto é “[...] gênero de tão difícil definição, tão esquivo nos seus múltiplos e antagônicos aspectos e, em última análise, tão secreto e voltado para si mesmo, caracol da linguagem, irmão misterioso da poesia em outra dimensão do tempo literário”. Tratando da condensação da linguagem no conto, o escritor argentino o compara ao romance, propondo como principal elemento definidor do primeiro em relação ao discurso romanesco não somente a brevidade da extensão, mas sobretudo a potencialização de significados imposta pela compressão do tempo da ação, que não se desdobra em diferentes núcleos e não se alonga em seu desenvolvimento temporal.

A narrativa de Paulo Lins (2019) centraliza-se em um único eixo narrativo, qual seja aquele que se desenrola em torno do desejo de Lulu e Dudu de comprar tênis novos para o baile funk do domingo, narrando fatos temporalmente circunscritos em um dia e uma noite, com ênfase no curto intervalo em que se sucedem o encontro com os policiais, a tentativa de assalto frustrada dos playboys e o encontro com Marçal Akino. Trata-se de ação comprimida, condensada, que o mesmo Cortázar (1974) poderia incluir em sua metáfora da fotografia como ilustradora da forma do conto, em oposição ao cinema, parente do romance. Não se pode esquecer, evidentemente, que

o romance moderno, no início do século XX, também circunscreveu seu espectro de observação a um dia na vida dos personagens, como fez Virginia Woolf com *Mrs. Dalloway*, James Joyce com *Ulysses* e, na literatura brasileira, Clarice Lispector com *A paixão segundo G.H.* Sob esse aspecto, a brevidade do discurso narrativo em *Dois amores* e a condensação temporal fazem com que essas vinte e quatro horas sejam postas a serviço da narração do presente, diferentemente do que ocorre nos romances citados, em que a dimensão psicológica do relato e a não coincidência entre a cronologia externa dos eventos e sua duração interior distendem a temporalidade narrativa, conforme propõe Auerbach (1971) em seu famoso ensaio sobre a prosa de Virginia Woolf.

O texto de Paulo Lins (2019) é, portanto, a narração de um instantâneo, como quer para si a forma do conto (CORTÁZAR, 1974). Como “caracol da linguagem”, faz uso de uma linguagem poética vinculada ao ritmo oral da fala, marcado na narrativa pela ausência de quebras de parágrafos, o que novamente coloca em evidência outra característica do conto, normalmente retirada pela crítica literária das observações teóricas de Edgar Allan Poe sobre a forma do poema: um bom conto deve ser lido “de uma assentada” (POE, 2009, p. 116) para que não se perca sua unidade de efeito. Assim, juntas, linguagem poética e

extensão condensada desempenham uma dupla função em *Dois amores*: articulam a narrativa ao gênero conto e, ao mesmo tempo, trazem para esse gênero elementos de uma forma poética específica, a dos *slams*, como bem apontam as duas resenhas já aqui citadas. Nesse caso, a estrutura da narrativa está diretamente relacionada a seu conteúdo e traz para o domínio da literatura escrita – não se pode esquecer que se está falando de uma narrativa publicada no formato livro – não apenas a linguagem da expressão poética por meio da qual a periferia reivindica atenção para sua fala, mas também a própria lógica de circulação da periferia pela cidade, com sua exclusão, racismo e marginalização. Rompe-se, assim, a distância que poderia existir entre um narrador que fala em terceira pessoa e a matéria que ele narra, de modo que se passa a ter a periferia caminhando pela cidade e falando sobre ela.

Nesse ponto, quando se trata da representação da circulação do habitante da periferia pela cidade, entra em cena o processo de quebra de expectativas realizado pela narrativa. Como se vem discutindo, *Dois amores* faz parte de um contexto mais amplo da ficção brasileira das últimas décadas, composto por um conjunto ficcional que tem como centro “a realidade da violência urbana, em textos de denúncia social dos aspectos perversos da

globalização, em sua relação com a temática da exclusão social e da auto-reflexão da literatura, que busca discutir seu papel nesse contexto” (CURY, 2007, p. 9). No interior da “dialética da marginalidade”, para que se permaneça nos termos propostos por João César de Castro Rocha (2006), a violência assume dimensão hiperbólica na medida em que aparece sem mediações formais atenuantes da crueldade e da barbárie que fazem parte do cotidiano da periferia nas grandes metrópoles brasileiras.

Dito isso, a expectativa que se cria em torno da história de Lulu e Dudu fundamenta-se justamente nesses modos de representação, especialmente quando são levados em conta os significados prévios impressos a um texto pelas marcas de sua autoria. Como bem mostra o trecho inicial da resenha de Tom Farias acima citado⁹, é esperado que o texto de Paulo Lins seja visto a partir do fato de que se trata de uma narrativa escrita pelo mesmo autor de *Cidade de Deus*, cujos expedientes narrativos não por acaso são tomados por João César como exemplares da transição operada entre “dialética da malandragem” e “dialética da marginalidade” na literatura brasileira. A associação direta a esse conjunto ficcional pela filiação de seu autor a ela faz com que se crie, na narrativa, uma tensão crescente em torno do desfecho que será dado às ações dos meninos na cidade. Configura-se, na verdade, um processo de

9. “Mais de vinte anos depois do retumbante sucesso de seu primeiro livro, o romance ‘Cidade de Deus’, Paulo Lins continua um inovador” (FARIAS, 2019, on-line).

acumulação de tensão que tem início na abordagem dos policiais e atinge seu ápice no momento em que os garotos ficam sob a mira do revólver de Tatal, sendo posteriormente levados à presença do dono da boca.

A partir desse ponto, porém, o texto opera um movimento de ruptura e uma sucessão de fatos conduzem o leitor a um desfecho inesperado: o traficante dá tênis e abrigo aos garotos, que seguem para Queimados no dia seguinte, alimentam-se, vão ao baile, levam as irmãs Soninha e Celinha para casa, namoram no portão e vivem de modo aparentemente incólume ao mundo externo anteriormente representado: “o namoro foi se aprofundando nas crianças e veio adolescência de mais beijinhos, carinhos, nesse amor sem limites. Noivaram, casaram, tiveram filhos, netos e foram felizes para sempre” (LINS, 2019, p. 47). Antes que se chegue a esse final, característico dos contos de fadas, a linguagem poética é acentuada e se agudiza na narração do momento em que os meninos dormem protegidos sob as ordens do traficante:

O humano é o que quer ser. Nadar nos fundos dos mares sabendo respirar e parar de chorar com os beijinhos do papai, da mamãe, da titia e dos irmãos. Saber as cores todas do pega-va-retas. Quem dera chegar perto do sol sem se queimar, passear

pelos planetas de sorvetes e caramelos sem nunca cansar. A felicidade é uma voz para contar histórias antes de dormir, os castelos de areia para enfeitar as bordas do oceano para brincar. Esse cachorro um dia há de falar. (LINS, 2019, p. 39)

Há que se perguntar, aqui, se esse final de conto de fadas e se a dimensão poética da linguagem que potencializa a ingenuidade da infância e a felicidade encontrada no sonho conduzem às mesmas consequências simbólicas discutidas por João César de Castro Rocha (2006, p. 55) na infantilização do foco narrativo nas adaptações cinematográfica e televisiva do romance *Cidade de Deus*. De antemão, há que se apontar que a hipótese aqui defendida é a de que, no caso específico de *Dois amores*, é justamente essa mediação do foco narrativo, em muitos momentos centrado em Lulu e Dudu, somada à linguagem poética e ao desfecho da história, que intensifica o significado e a abrangência da violência urbana no processo de representação da cidade do Rio de Janeiro pela narrativa de Paulo Lins. A forma do conto servirá como auxílio à análise da articulação entre a revelação da violência que media as relações no espaço urbano e o lugar ocupado pela infância na narrativa.

Em sua primeira tese sobre o conto, Ricardo Piglia (2004, p. 89) afirma que “um conto sempre conta duas

histórias”. Para o escritor argentino, então, a forma do conto articula duas histórias, uma que se narra sobre a superfície e outra, que corre de modo paralelo a ela: “a estratégia do relato é posta a serviço dessa narração cifrada. Como contar uma história enquanto se conta outra? Essa pergunta sintetiza os problemas técnicos do conto” (PIGLIA, 2004, p. 91). Nos termos propostos por Piglia, o conto de Paulo Lins narra uma primeira história, aquela que conta o desejo de duas crianças por um novo par de tênis para conquistar duas meninas e dar o primeiro beijo, além de suas aventuras pela cidade do Rio de Janeiro, vendendo doces para ganhar o dinheiro, ficando presas na cidade pelo horário avançado e a falta de metrô, com os sucessivos perigos que passaram até chegar ao chefe do tráfico na ladeira dos Tabajaras, ganhar dois tênis novos, voltar no dia seguinte para casa, encontrar as garotas – que preferem tênis baratos – e viver uma vida feliz “para sempre”. Nessa primeira história, o final feliz se coloca como um alívio e faz sentido no interior de uma lógica de organização em que se espera, para toda criança, uma vida sem intercorrências.

Ocorre, porém, que esta não é a única história contada pelo conto de Paulo Lins. A segunda história, aquela que permanece sob a superfície da primeira, narra a cidade do Rio de Janeiro sob a perspectiva e a vivência de duas

crianças que são postas sob risco e vivenciam a violência do tráfico, mas também estão à mercê da violência e do preconceito promovidos pela polícia e só não são mortas porque o traficante reconheceu nelas a possibilidade de ter dois novos distribuidores no morro – os meninos podiam dormir ali e, se quisessem voltar, ganhariam dinheiro trabalhando para ele. Nessa segunda história, a cidade é representada a partir do movimento dos garotos como pedestres, em passos marcados por raça e classe social, que determinam também os lugares onde, durante o dia, podem entrar e aqueles a que não têm acesso, além dos espaços que, durante noite, não devem ser ocupados.

A “dialética da marginalidade” funciona, aqui, em toda a sua potência na revelação dos processos de exclusão social justamente porque está associada à circulação marginal – no sentido de estar à margem dos espaços – de duas crianças pela cidade. Diferente do que ocorre com Acerola e Laranjinha, na série *Cidade dos homens*, personagens em que João César de Castro Rocha identifica o desejo de ser malandro, Lulu e Dudu não se identificam com esse desejo – eles querem apenas um par de tênis e, em seu sonho, aparece a felicidade da vida com escola, parque, campo de futebol. De maneira semelhante, os dois garotos de Paulo Lins não são esvaziados de subjetividade como supostamente seriam os meninos da série,

de modo que a própria construção de personagens infantis, aqui, não funciona como “uma forma de fazer com que os problemas associados ao narcotráfico sejam deixados à margem e, assim, reencontremos a ‘humanidade’ das relações ‘mesmo’ numa favela” (ROCHA, 2006, p. 48).

Ocorre, assim, um escancaramento das desigualdades sociais sob a perspectiva da experiência da criança de periferia na metrópole carioca, uma vez que é justamente a focalização narrativa que, juntamente com o trânsito dos personagens, coloca o leitor diante de um olhar subjetivo que não compreende a distância entre as classes: “rico já nasce de tênis caro pra não sofrer” (LINS, 2009, p. 12). Essa aparente simplificação das diferenças pelo olhar infantil não implica a romantização ou a mistificação da realidade, afinal, o deslocamento de Lulu e Dudu pelas ruas da cidade possibilita a construção de um olhar para as relações sociais que, diferentemente da perspectiva panorâmica ou superficial, localiza no detalhe do cotidiano cada lance de invisibilidade ou de hiper-exposição ao real – e a cidade por onde transitam segue sendo bastante distinta daquela que se desenha em seus sonhos de criança.

REFERÊNCIAS

- AMPARO, T. Mescla de prosa com poesia slam guia narrativa de livro do autor de ‘Cidade de Deus’. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 18. jan. 2020. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2020/01/mescla-de-prosa-com-poesia-slam-guia-narrativa-de-livro-do-autor-de-cidade-de-deus.shtml>.
- ANTÔNIO, J. **Contos reunidos**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- AUGÉ, M. **Não lugares**: introdução a uma antropologia da supermodernidade. 9.ed. Campinas: Papirus, 2012.
- AUERBACH, E. A meia marrom. In: _____. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Perspectiva, 1971. p. 471-498.
- BOURDIEU, P. Gostos de classe e estilos de vida. In: ORTIZ, R. (Org.). **Pierre Bourdieu**: sociologia. São Paulo: Ática, 1983. p. 82-121.
- BRANDELLERO, S. Night trespassing in contemporary Brazilian cinema: unveiling (il)legalities in **Neighbouring Sounds**. In: BRANDELLERO, S.; PARDUE, D.; WINK, G. (Orgs.). **Living (il)legalities in Brazil**: practices, narratives and institutions in a country on the edge. Londres: Routledge, 2020. p. 131-142.

CANDIDO, A. Dialética da malandragem (Caracterização das Memórias de um sargento de milícias). **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, n.8, p. 67-89, 1970. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/69638/72263>

_____. Na noite enxovalhada. **Remate de males**. Campinas, v.19, p. 83-88, 1999.

CERTEAU, M. de. **A invenção do cotidiano**: artes de fazer. 3.ed. Petrópolis: Vozes, 1998.

CURY, M. Z. Novas geografias narrativas. **Letras de hoje**. Porto Alegre, v.42, p. 7-17, dez.2007. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/4109>

LINS, P. **Dois amores**. São Paulo: Nós, 2019.

MASSEY, D. **Pelo espaço**: uma nova política da espacialidade. 4.ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2013.

MAZZO, A. Para evitar moradores de rua, prefeitura instala pedras sob viadutos na zona leste de SP. **Folha de São Paulo**, 01. fev. 2021. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2021/02/para-evitar-moradores-de-rua-prefeitura-instala-pedras-sob-viadutos-na-zona-leste-de-sp.shtml>

MELLO E SOUZA, G. de. **O tupi e o alaúde**: uma interpretação de **Macunaíma**. 2.ed. São Paulo: Ed.34; Duas Cidades, 2003.

PIGLIA, R. Teses sobre o conto. In: _____. **Formas breves**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 89-94.

POE, E. A. A filosofia da composição. In: _____. **Poemas e ensaios**. 4.ed. São Paulo: Globo, 2009. p. 113-128.

ROCHA, J. C. de C. A guerra de relatos no Brasil contemporâneo. Ou: a “dialética da marginalidade”. **Letras**, Santa Maria, n.32, p. 23-70, 2006. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11909>.

WILLIAMS, R. Night spaces: darkness, deterritorialization and social control. **Space and culture**. n.11, v.4, p. 514-532, nov.2008.

Recebido em: 15-02-2021.

Aceito em: 01-04-2021.