

# No fio da navalha: literatura e violência no Brasil de hoje

Tânia Pellegrini

*Mas o assunto aqui é o crime,  
eu vim aqui por isso...*

Paulo Lins

## I

Há quem afirme que o conjunto da cultura brasileira atualmente exige novos modelos de análise, capazes de estimular novas leituras e interpretações, uma vez que a tendência à exacerbação da violência e da crueldade, com a descrição minuciosa de atrocidades, sevícias e escatologia, vem pontuando cada vez mais tanto as narrativas literárias quanto as audiovisuais, do cinema ou da televisão. Como se a dramatização do princípio da violência passasse a ser a diretriz principal da organização formal, com seu caráter inarredável e obsceno, subsumindo tempos e espaços, personagens e situações. Nessa linha, este ensaio pretende apresentar uma possibilidade de leitura de dois textos literários, *Cidade de Deus*, de Paulo Lins (1997) e *Estação Carandiru*, de Dráuzio Varella (1999), no intuito de neles acompanhar determinadas constantes da expressão cultural brasileira, que podem funcionar como balizas para partilhar inquietações sobre a representação da violência, procurando avaliar seu sentido e função social, num momento em que ainda não há um consenso estabelecido sobre tais questões.

Tratando de espaços não valorizados socialmente, como a periferia dos grandes centros urbanos, ou os enclaves murados em seu interior, como as prisões, os textos citados e alguns outros vêm conseguindo visibilidade na mídia, êxito perante parte importante da crítica e reconhecimento dentro do campo literário e cultural, provocando debates sobre sua legitimidade, enquanto expressão de um sujeito social até então sem voz, ou mesmo sobre a possibilidade de criação de uma nova vertente temática e estilística, correspondente à matéria que traduzem.

A diferença inicial entre os textos escolhidos deve-se à própria autoria, que, de certa forma, define os pontos de vista: o primeiro foi escrito por um morador do universo retratado, ou de suas proximidades, os

“territórios de exclusão”. Assim, ele se situa ou vem sendo situado como a encarnação da “voz da periferia”, enquanto o segundo é a narrativa de um médico que trabalhou no presídio Carandiru durante mais de dez anos, alguém da classe média que empresta a confiabilidade de sua voz ao relato dos que costumam não ser ouvidos. Fatos ou ficções? Testemunhos, documentos, depoimentos? Literatura-verdade, romances-reportagens? É grande e variada a nomenclatura que pretende definir (ou não) esses textos, sem que, todavia, nisso se esgote o imenso potencial das discussões por eles aberto, inclusive porque funcionaram como uma espécie de fresta para um mundo paralelo e sempre propositalmente ignorado, o qual, para o leitor de classe média, a imensa maioria no Brasil, além de produzir uma atração inescapável, desperta mais uma vez o terror e a piedade ancestrais.

Já se percebem, portanto, as linhas de força de uma questão no mínimo complexa, envolvendo aspectos econômicos, sociais e culturais, que estão na base do que nesse caso se apresenta como linguagem. Uma dessas linhas, talvez a mais importante, e da qual se pode partir, é aquela que trata da história da representação da violência na literatura brasileira, entendendo-se violência, aqui, como o uso da força para causar dano físico ou psicológico a outra pessoa, o que, forçosamente, recai na problemática do crime.

## II

É inegável que a violência, por qualquer ângulo que se olhe, surge como constitutiva da cultura brasileira, como um elemento fundante a partir do qual se organiza a própria ordem social e, como consequência, a experiência criativa e a expressão simbólica, aliás, como acontece com a maior parte das culturas de extração colonial. Nesse sentido, a história brasileira, transposta em temas literários, comporta uma violência de múltiplos matizes, tons e semitons, que pode ser encontrada assim desde as origens, tanto em prosa quanto em poesia: a conquista, a ocupação, a colonização, o aniquilamento dos índios, a escravidão, as lutas pela independência, a formação das cidades e dos latifúndios, os processos de industrialização, o imperialismo, as ditaduras... Todos esses temas estão divididos, *grosso modo*, na já clássica nomenclatura *literatura urbana* e *literatura regional*, podendo-se dizer que, ao longo da lenta e gradativa transformação da estrutura socioeconômica e

demográfica do país, o desenvolvimento da literatura sempre buscou uma expressão adequada à complexidade de uma experiência que evoluiu tendo como pano de fundo a violência<sup>1</sup>.

Tomando-se esse processo em linhas gerais, em princípio, a *literatura regionalista*, desde o seu desejo inicial de traçar um mapa do país e conquistar seu território, até o presente, vem representando a violência ainda articulada a uma realidade social em que, na verdade, vigora um sistema simbólico de honra e vingança individuais, uma vez que a lei ainda não pode garantir a igualdade entre os sujeitos. Sobretudo no século XX, “o tema principal do regionalismo pode ser visto, dessa forma, como o confronto entre um sistema global de justiça moderno e sistemas locais de normatização social regulado pelos códigos de honra, vingança e retaliação”<sup>2</sup>.

Daí os temas do cangaço, da jagunçagem, dos heróis justiceiros do sertão, muito fortes sobretudo nos romances da “geração de 30”, que reaparecem algumas décadas depois, transfundidos, em Guimarães Rosa e alguns outros, como Mário Palmério, Bernardo Elis, Gilvan Lemos etc., e até em plenos anos 90, no *Memorial de Maria Moura*, de Rachel de Queiroz. De fato, percebe-se nesses textos uma espécie de verniz de civilização e de justiça, que se dilui ao menor impacto, espalhando todo tipo de violência e deixando visíveis antigas estruturas autoritárias que mantêm vivos velhos códigos de honra, uma vez que um sistema legal eficiente e neutro, característica da modernidade, ainda não conseguiu se implantar. Tais arroubos de violência também estão ligados a velhas concepções de masculinidade e macheza, além de muitas vezes surgirem envoltos por um caráter de “santidade”, estruturante de um mundo particular e arcaico de códigos e relações sociais.

O desenvolvimento da *literatura urbana*, por sua vez, segue um caminho paralelo, dando outro matiz à representação da violência. Desde os primórdios do romance brasileiro, a cidade surge como o “pólo modernizador”, centro dos valores, hábitos e costumes da civilização européia, além de procurar ser reduto

---

<sup>1</sup> Ver Scholhammer, “Os cenários urbanos da violência na literatura brasileira”, em Pereira, *Linguagens da violência*. Uma versão modificada do mesmo artigo foi publicada em Rocha, *Nenhum Brasil existe*, com o título “O caso Fonseca: a procura do real”.

<sup>2</sup> Id., p. 238.

da legalidade, portanto um espaço com características diversas da realidade do sertão. Assim, aí prevalecem os códigos estabelecidos da lei e da ordem, *mesmo que muitas vezes aparentes*, como bem mostraram já um certo Alencar, depois Machado de Assis, Lima Barreto e outros. É sob o manto da aparência que vicejam, por exemplo, os expedientes do nosso sargento de milícias, a ambivalência moral dos brás cubas, a pilantragem macunaímica, a complacência ou a apatia de tantos anti-heróis modernos, bem como a ferocidade de alguns personagens contemporâneos.

Vê-se, portanto, que é muito difícil estabelecer uma linha clara que separe a ordem legitimamente constituída da desordem e da ilegalidade, com gradações e aspectos diferentes, tanto no campo quanto na cidade; a meu ver, essa *ambigüidade* está na raiz da representação de todo tipo de violência, desde as mais brutais até as mais sutis. Nesse sentido, destacam-se alguns conceitos importantes que integram solidamente a cultura brasileira – e que, literariamente, são herança direta da picardia do sargento de milícias e da transgressão macunaímica –, cuja ambivalência dá margem à representação de formas variadas de violência: o “bom bandido”, e o “malandro”. Este último, cuja posição simpática e idealizada, mesmo quando diretamente ligada à criminalidade, sempre recebe tratamento carinhoso e dignificante, tornou-se uma espécie de marca registrada do imaginário popular relacionado à periferia dos grandes centros urbanos<sup>3</sup>.

Pode-se concordar que há nesses conceitos uma valorização do *ethos* da malandragem como possibilidade concreta de representação de um certo “caráter nacional”, baseado no humor irreverente, na ironia ferina, na simpatia constante, no desafio meio irresponsável à qualquer autoridade, na valorização de espaços e práticas estranhas ao mundo do trabalho ou à disciplina produtiva: a preguiça, o calor, o sexo, a malemolência e mesmo uma violência “inofensiva” nos pequenos delitos que balizam a contravenção e a ilicitude de algumas práticas quotidianas<sup>4</sup>. E é fácil perceber que a valorização desses tipos, além de evidenciar um nível ingênuo de percepção da realidade nacional, inevitavelmente acaba esbarrando nas prementes questões que envolvem a marginalidade, a transgressão, o desafio à lei e

<sup>3</sup> Ver Soares, “Uma interpretação do Brasil para contextualizar a violência”, em Pereira, *op. cit.*, pp. 23-46.

<sup>4</sup> Para uma análise detalhada de tais questões, ver DaMatta, *Camavais, malandros e heróis*.

à ordem e o crime. “Em sua versão benigna, a valorização da malandragem corresponde ao elogio da criatividade adaptativa e da predominância da especificidade das circunstâncias e das relações pessoais sobre a frieza reducionista e generalizante da lei (...). Em sua versão maximalista e maligna, porém, a valorização da malandragem equivale à negação dos princípios elementares de justiça, como a igualdade perante a lei e ao descrédito das instituições democráticas”<sup>5</sup>. Voltaremos a esse ponto mais adiante.

O roteiro do desenvolvimento da literatura urbana necessariamente passa por espaços que, já no século XIX, podem ser chamados de *espaços da exclusão*: os “cortiços” e “casas de pensão” de Aluísio de Azevedo. Precusores das atuais “neofavelas”, das “cidades de Deus” e dos “capões”<sup>6</sup>, abrigavam aqueles que a sociedade explorava e refugava: escravos libertos, brancos pobres, imigrantes, prostitutas, homossexuais, vadios, todos antecessores dos “bichos-soltos” e dos “carandirus” de hoje. As formas de violência ali representadas obedeciam aos códigos naturalistas da época, compreendidos como a simbolização mimética determinista de conflitos sociais que brotavam do submundo dos centros urbanos de então.

Não há como negar que a violência assume o papel de protagonista destacada da ficção brasileira urbana a partir dos anos 60 do século XX, principalmente durante a ditadura militar<sup>7</sup>, traduzindo a introdução do país no circuito do capitalismo avançado. A industrialização crescente desses anos vai – em última instância – dar força à ficção centrada na vida dos grandes centros, que incham e se deterioram; daí a ênfase em todos os problemas sociais e existenciais decorrentes, entre eles a ascensão da violência a níveis insuportáveis. Está formado o novo cenário para a revitalização do realismo e do naturalismo, agora com tintas mais sombrias, não mais divididos em “campo” e “cidade”, como antes, mas ancorados numa única matéria bruta, fértil e muito real: a *cidade cindida*<sup>8</sup>, ou seja, já irremediavelmente dividida em “centro” e “periferia”, em “favela” e “asfalto”, em “cidade” e “subúrbio”, em “bairro” e “orla”, dependendo o uso desses termos da região do país.

<sup>5</sup> Soares, *op. cit.*, p. 25.

<sup>6</sup> Referência ao livro *Capão Pecado*, de Ferréz, que se insere na mesma vertente temática aqui analisada.

<sup>7</sup> Não incluo aqui a literatura desses tempos, que brota das lutas contra a repressão, pois trata-se de tópico específico que extrapola o tema deste ensaio e a respeito do qual já existe ampla bibliografia.

<sup>8</sup> Tomo de empréstimo o conhecido conceito de Zuenir Ventura, cidade partida.

Esse novo realismo caracteriza-se acima de tudo pela descrição da violência entre bandidos, delinquentes, policiais corruptos, mendigos, prostitutas, todos habitantes do “baixo mundo”. Uma espécie de precursor dessa tendência foi João Antônio, ainda liricamente ligado à idéia do “malandro” e do “bom bandido”, em cuja obra viceja a pilantragem miúda e ainda quase inofensiva. São dele os primeiros “otários” (integrados) e “malandros” (marginais)<sup>9</sup>, enfrentando-se de maneira mais sistemática e agressiva, hoje brutalmente ressurrectos nos capões dos grandes centros.

Nessa linha inserem-se os já clássicos Dalton Trevisan, escrevendo sobre Curitiba, e Rubem Fonseca, no Rio de Janeiro, cujas dicções, totalmente diferentes entre si, foram definidas com precisão: *ferozes* ou *brutalistas*<sup>10</sup>. São termos que apontam para a torpeza e a degradação que norteiam a vida de setores enormes da população, em que se cruzam a barbárie existencial e a sofisticação tecnológica, produzindo frutos específicos. Rubem Fonseca ainda é o mais festejado representante dessa vertente, tendo se tornado uma espécie de matriz da qual brota uma linhagem de “novíssimos” autores contemporâneos dedicados a tematizar todos os tipos de violência<sup>11</sup>. Ele já apontava para a construção de um novo mundo urbano como objeto ficcional, pois, representando uma realidade inaceitável do ponto de vista ético ou político, permitia, de alguma maneira, a reflexão sobre ela e a emergência *mediada* de vozes abafadas culturalmente. Tais vozes vão aflorar, em outro diapasão, e talvez com outras conseqüências, nas narrativas que aqui são o centro do nosso interesse.

Em ensaio já clássico<sup>12</sup>, Antônio Candido afirma que o “realismo feroz” se faz melhor nas narrativas em primeira pessoa, quando “a brutalidade da situação é transmitida pela brutalidade de seu agente (personagem), ao qual se identifica a voz narrativa, que assim descarta qualquer interrupção ou contraste crítico entre narrador e matéria narrada”. Para ele, existe uma “abdição estilística” nesse novo tipo de realismo, pois, na tradição naturalista anterior, o uso da terceira pessoa

<sup>9</sup> Ver Durigan, “João Antônio e a ciranda da malandragem”, em Schwarz (org.), *Os pobres na literatura brasileira*.

<sup>10</sup> Nunca é demais lembrar os termos usados, respectivamente, por Antônio Candido e Alfredo Bosi, para definir o mesmo estilo.

<sup>11</sup> Refiro-me, por exemplo, a Marçal Aquino, Patrícia Melo, Bruno Zeni, Luiz Ruffato e outros.

<sup>12</sup> “A nova narrativa”, em *A educação pela noite e outros ensaios*, pp. 212-3.

impedia a identificação do narrador com a personagem, por motivos sociais: “o desejo de preservar a distância social levava o escritor, malgrado a simpatia literária, a definir sua posição superior, tratando de maneira paternalista a linguagem e os temas do povo. Por isso se encastelava na terceira pessoa, que define o ponto de vista do realismo tradicional”.

E referindo-se aos textos de Rubem Fonseca e de outros contemporâneos, repara que a “abdição estilística” funciona muito bem, “mas quando passam a terceira pessoa ou descrevem situações de sua classe social, a força parece cair. Isto leva a perguntar se eles não estão criando um novo exotismo de tipo especial, que ficará mais evidente para os leitores futuros”.

Considerando essas questões, percebe-se que, num ângulo específico, a representação da linguagem chula do submundo vai insuflar uma nuance de outro teor à linguagem literária, não mais baseada nos antigos padrões realistas, calcados na *bienséance*, ainda que relativa, e desgastados pela chamada “crise da representação” diante dos impasses de uma nova realidade urbana. Outros temas e outros objetos hoje se impõem, traduzidos numa outra linguagem: tudo o que é proibido ou excluído, tudo o que recebe estigmas culturais, como a violência paroxística, passa a objeto de representação. Como afirma Schollhammer, “quando a literatura se depara com os limites da representação, chega a expressar, na derrota da transgressão, a própria proibição na sua forma mais concreta”<sup>13</sup>. São esses os pontos que problematizaremos a seguir, mesclando a matéria representada e suas formas de representação.

### III

Parece que a questão primeira a ser tratada, com relação aos textos escolhidos, é a da *possibilidade* e *legitimidade* de sua representação hoje, ou seja, até que ponto e de que maneira a situação concreta e imediata da exclusão e da violência no Brasil, com todas as suas implicações e nuances, pode ser representada sem resvalar para o artificial, para o convencional ou para o ambíguo, tornando-se mais um elemento de folclore ou de exotismo, presa fácil de manipulação da mídia e do mercado. O que está em jogo nesse novo realismo feroz – neo-realismo,

---

<sup>13</sup> *Op. cit.*, p. 245.

hiper-realismo ou ultra-realismo, como já foi chamado – não é apenas o modo como as coisas são construídas enquanto linguagem, mas *também o que elas são*; sendo um estilo, esse realismo está funcionalmente ligado a um objetivo cuja referência é *concreta*; assim, o objetivo da *mimesis* aqui tanto pode ser a indignação, a denúncia, o protesto, a contestação, quanto a constatação desinteressada ou interesseira e, na pior das hipóteses, cínica.

Mas vamos aos textos. *Cidade de Deus*<sup>14</sup> é um painel forte e fragmentado da vida na favela de mesmo nome, de dimensões quase bíblicas, desenhado com base em alguns itinerários individuais, que percorrem um arco temporal de três décadas. O primeiro deles é o de Cabeleira (Inferninho), bandido que domina o tráfico durante os anos 60; o de Dadinho, transformado no terrível Zé Pequeno (Miúdo), vem depois, nos anos 70; e, finalmente, nos anos 80, o de Manoel Galinha, cobrador de ônibus que se transforma no grande inimigo de Zé Pequeno. Centrada no crime, a narrativa toma como personagem principal a violência, que corre solta naquilo que o autor denomina “neofavela”, um verdadeiro campo de guerra entre os integrantes do tráfico de drogas e a polícia corrupta.

Uma brutalidade monstruosa dá o tom que acompanha a narrativa até o final, espreitando em cada beco, em cada esquina, em cada casa, chegando ao ápice com as descrições minuciosas do esquartejamento de um bebê (p. 69), passando por histórias como a do paraibano que esfaqueia até a morte a mulher e o amante (p.115), ou da mulher que mata o marido despejando-lhe água fervente na cabeça (p. 247), entre muitas outras de mesmo teor. Há uma infinidade de crimes de atrocidade seca, que se sucedem em ritmo veloz, a ponto de o leitor ser levado, depois de um certo tempo, a perceber como “natural” a alternância de embates sangrentos entre a polícia e os “bichos-soltos”, entre os grupos rivais da própria favela, as cenas privadas de sexo e violência sórdida no interior dos barracos, tudo bem ao estilo dos filmes comerciais de ação. Não há alívio, em nenhum momento: todas as situações desembocam num crime,

<sup>14</sup> São Paulo: Companhia das Letras, 2003, 2a. ed., revista pelo autor. Todas as citações farão referência a esta edição, menor que a anterior, contendo algumas modificações: “Uma das mudanças mais perceptíveis da nova versão é o nome dos protagonistas. Zé Pequeno virou Zé Miúdo, Bené virou Pardalzinho e Cabeleira, Inferninho. ‘Quis manter a distância entre a literatura e o cinema’, conta Lins”. “Romance de Paulo Lins ganha versão mais enxuta”, em *O Estado de São Paulo*, 30/08/02.



em que a droga funciona ao mesmo tempo como estímulo e calmante. A espiral ascendente da barbárie, dentro do espaço único, fechado e claustrofóbico que é a Cidade de Deus<sup>15</sup>, induz o leitor menos atento ou desavisado a pensar que existe uma espécie de autofagia inelutável obrigando os habitantes a se destruírem sistematicamente. Isso porque as pessoas comuns que habitam as favelas, com sua vida cotidiana de trabalho, não têm nenhum destaque e também não aparecem as causas efetivas do estado de coisas degradante: os verdadeiros mandantes do tráfico de drogas e de armas e a corrupção política e militar que lhes assegura a circulação e a sobrevivência.

As personagens que percorrem esse espaço, “piranhas”, “bichos-soltos”, “otários”, “rapazes do conceito”, são na maioria adolescentes, cada vez mais crianças à medida que o tempo passa. Sempre miseráveis e analfabetos, são dizimados como insetos por uma maquinaria criminososa que envolve muito mais instâncias do que as por eles conhecidas, em disputas pelo que lhes cabe nessa engrenagem: ínfimos troféus representados por mulheres, chefias de bando, posse de bocas-de-fumo, na verdade, apenas pequenos poderes e pequenas autoridades diante da gigantesca rede que sustenta essa situação<sup>16</sup>.

A discussão sobre o livro iniciou-se, por ocasião do seu lançamento, com uma resenha extremamente favorável do professor Roberto Schwarz, enfatizando-lhe a força e a originalidade<sup>17</sup>. Nas suas palavras, a violência, no livro, tem características específicas: “Se por um lado o crime forma um universo à parte, interessante em si mesmo e propício à estetização, por outro ele não fica fora da cidade comum, o que proíbe o distanciamento estético, obrigando à leitura engajada, quando mais

<sup>15</sup> Não por acaso, a denominação dos espaços cria “não-lugares”: “Cidade de Deus (...) renomeou o charco: Lá em Cima, Lá na Frente, Lá Embaixo, Lá do Outro Lado do Rio e Os Apês” (p. 16).

<sup>16</sup> “Os bandidos seguiram a ordem de Belzebu. Novamente o policial e o sargento entreolharam-se. Combinaram tudo ali sem fazer uso da palavra. O primeiro tiro da pistola calibre 45 do sargento atravessou a mão esquerda de Pelé e alojou-se em sua nuca. A rajada de 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” (p. 94).

<sup>17</sup> Sabe-se que o livro é uma espécie de ficcionalização de uma pesquisa etnográfica na Cidade de Deus, coordenada por Alba Zaluar, de que Paulo Lins, antigo morador, fez parte.

não seja por medo. Trata-se de uma situação literária com qualidades próprias (...). Daí uma espécie de realidade irreconstruível, uma objetividade absurda, decorrência do acossamento, que deixam o juízo moral sem chão. Dito isso, estamos longe do exotismo ou do sadismo da literatura comercial de assunto semelhante (...). A intimidade com o horror, bem como a necessidade de encará-lo com distância, se possível esclarecida, é uma situação moderna <sup>18</sup>.

Segundo ele, trata-se de “arte compósita”, ou seja, da ficcionalização de dados objetivos de pesquisa, que fica na intersecção entre a “literatura de imaginação” e “o esforço organizado de autoconhecimento da sociedade”. Talvez seja justamente essa composição que vai dar margem a que possa emergir mais uma vez a ambigüidade a que nos vínhamos referindo, *só que agora de outro tipo*.

A literatura, como sabemos, ao imobilizar ou fixar a vida por meio do discurso, transforma-a em representação. Nesse sentido, como ela permite fazer também uma espécie de teste dos limites da palavra enquanto possibilidade de expressão de uma dada realidade, em se tratando de uma matéria como essa, a exploração das possibilidades de transgressão ditada pelas situações mais extremas – o sexo, a violência, a morte – cria temas “necessários” para o escritor, que, por meio deles, garante um interesse narrativo escorado no terror e na piedade, na atração e na repulsa, na aceitação e na recusa, movimentos inerentes à sedução atávica que atrai para o indizível, o interdito, para as regiões desconhecidas da alma e da vida humanas. Daí a *ambigüidade desse realismo* que aponta ao mesmo tempo para o protesto e a aceitação, para a denúncia e a conivência, aproximando-se do sadismo e do exotismo, que Schwarz descarta, mas que são aspectos *desse modo* presentes no texto. A “distância esclarecida” a que ele se refere fica assim neutralizada, sendo substituída por um mergulho na sedução da violência, atingindo os “limites da representação” antes referidos, mesmo não havendo, evidentemente, nenhuma intenção de legitimar a terrível realidade das “neofavelas”.

O ponto de vista em terceira pessoa retoma a distância crítica do antigo realismo, a que nos referimos: a desejada identificação com a matéria bruta do mundo narrado não ocorre; não há “abdicção estilística”;

---

<sup>18</sup> Schwarz, “Cidade de Deus”, em *Seqüências brasileiras*.

o narrador reproduz os temas e situações daquela realidade, os modos de falar dos seus habitantes, sem conseguir uma identificação efetiva com aquele universo, procurando uma espécie de ponto de vista de classe que, apesar do esforço, não o inclui<sup>19</sup>. Isso denuncia justamente a ambigüidade em que se coloca inclusive o *autor* do livro, enquanto antigo morador, depois etnógrafo e em seguida “ficcionalizador” daquele universo. Desse modo, o texto acaba tocando no exótico, no pitoresco e no folclórico que, “para o leitor de classe média têm o atrativo de qualquer outro pitoresco<sup>20</sup>”.

Essas questões também estão representadas nos personagens; desapareceram o “bom-bandido” e o “malandro esperto” da literatura anterior, convivendo amigavelmente com os otários daqueles tempos, num limiar fluido entre a lei e a contravenção, em narrativas que, mesmo quando denunciavam, faziam-no de um modo complacente; ou seja, *essa* ambigüidade desapareceu. O que se tem em *Cidade de Deus* é a representação implacável da bandidagem cega, centrada na existência de uma trágica oposição, “otário/bicho solto”, em que o segundo só pode existir às custas do primeiro.<sup>21</sup> Trata-se de “uma realidade irreconstruível”, que “deixa o juízo moral sem chão”, como diz Roberto Schwarz, mas que acaba funcionando, para o leitor – devido à representação de um determinismo cego que oblitera qualquer resistência –, como a aceitação da desigualdade social gerando o crime e a evidência da absoluta falta de condições de possibilidade de superá-los, situando-os, então, do lado de fora da vida, como um quadro na parede, em que o “belo-feio” acaba sendo apenas uma escolha estética.

Essas questões estão ligadas também ao que se pode chamar de uma *pedagogia da violência* gerida pela indústria da cultura, sobretudo pelos

<sup>19</sup> Um estudo minucioso da linguagem – que não é nosso objetivo aqui – vai revelar, inclusive, “oscilações” de registro (do “culto” ao “popular”) e de tipos de discurso, evidenciando essas questões, apontadas já por vários críticos.

<sup>20</sup> Candido, *op. cit.*, p. 213.

<sup>21</sup> “Era bicho-solto necessitado de dinheiro rápido; naquela situação assaltaria qualquer um, em qualquer lugar e hora, porque tinha disponibilidade para encarar quem se metesse a besta, para trocar tiro com a polícia e para o caralho a quatro. Tudo o que desejava na vida um dia conseguiria com as próprias mãos e com muita atitude de sujeito homem, macho até dizer chega”. *Cidade de Deus*, p. 42. “Realmente, tinha medo de amanhecer com a boca cheia de formiga, mas virar otário na construção civil, jamais. Essa onda de comer de marmita, pegar ônibus lotado pra ser tratado que nem cachorro pelo patrão, não, isso não “. *Id.*, p. 117.

meios visuais, cujo principal método é a espetacularização. No interior dessa indústria, a violência real que castiga a sociedade brasileira vem gradativamente sendo percebida como um dado simbólico portador de grande potencial de agregação de valor, desde que devidamente estetizada por meio do excesso, da exacerbação, transformando-se assim em espetáculo, tal como acontece, por exemplo, na cinematografia americana <sup>22</sup>. A meu ver, o traço mais geral desse espetáculo não é a procura de um possível e “democrático” *valor de exposição*, mas o seu oposto, de forma degradada: o *valor de culto*<sup>23</sup> hoje votado a todas as formas de violência e crueldade passíveis de se transformar em valiosa mercadoria; a exposição da morte, da destruição, da tortura e da violação exacerbadas diluem qualquer pretensão à neutralidade estética ou moral na representação. Estetizar a violência tem sido, na verdade, criar condições excitantes para a velha fruição de um mórbido deleite; mais uma vez o terror e a piedade, a atração e a repulsa, a aceitação e a recusa reforçam os estereótipos em que o pobre e o feio sempre aparecem como risco e ameaça, pois sua contextualização histórica e social desaparece.

#### IV

Com *Estação Carandiru* é necessário analisar também outros aspectos, pois o livro não se pretende ficcional. Efetivamente, não se trata de um romance, a despeito de suas peculiaridades de origem; poderia ser um depoimento, uma crônica, um relatório, um testemunho; quem sabe uma mistura disso tudo e então teríamos um gênero híbrido, “arte compósita”, na expressão de Schwarz, tão comum na literatura contemporânea; mas acredito que poderíamos enquadrá-lo, feitas as necessárias adaptações, na antiqüíssima categoria de “literatura de viajantes e catequistas” – e aqui vale a metáfora –, considerando o relato do autor a respeito do estranho mundo que descobriu quando iniciou, em 1989, um trabalho

<sup>22</sup> “O espetáculo é o capital em tal grau de acumulação que se torna imagem”. Debord, *A sociedade do espetáculo*, p. 25. A discussão sobre a espetacularização da violência acirrou-se com o filme “*Cidade de Deus*, de Fernando Meirelles. Ver: Bentes, “Cidade de Deus promove turismo no inferno”, em *O Estado de S.Paulo*, 31/08/2002. Ver também Castro, “Dialética da marginalidade”, em *Caderno Mais!, Folha de S. Paulo*, 29/04/2004.

<sup>23</sup> Utilizo os conceitos de Benjamin em “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, em *Obras escolhidas I*.

voluntário e quase missionário de prevenção à Aids, na Casa de Detenção de São Paulo, o hoje extinto Carandiru. Por trás das muralhas, Varella conheceu uma espécie de sociedade regida por leis próprias, outra moeda e valores específicos, de cujos habitantes ouviu, numa língua particular, histórias de vida e de morte, até a antológica rebelião final, de todos conhecida, que terminou com um pavoroso banho de sangue.

Pode-se dizer que, estruturalmente, o livro segue a tradição dos antigos “relatos de viagem”, acrescido de um toque de ficcionalidade: primeiro, descrições do espaço a ser desbravado, os meandros de sua geografia interna, seus habitantes, usos e costumes; depois, as vivências deles, sua linguagem, embates, vida e morte. O autor, um viajante pisando em terras estranhas. Novamente o desconhecido, o exótico, o pitoresco, tão longe e tão perigosamente perto. A diferença crucial destas terras com relação a da favela antes visitada é a privação de liberdade, pois as condições de penúria e os habitantes são os mesmos; se lá havia “bichos-soltos”, “bandidos”, marginais”, vivendo em condições mínimas, aqui existem “ladrões, estelionatários, traficantes, estupradores, assassinos”<sup>24</sup>, vale dizer, “bichos-presos”. É justamente isso que Varella afirma querer mostrar, logo no prefácio: que a perda de liberdade e a restrição do espaço físico não levam necessariamente à barbárie<sup>25</sup>.

Nesse sentido, segundo seu relato, o contato semanal com os presos permitiu-lhe fazer descobertas surpreendentes, como, por exemplo, o baixo índice de mortalidade em um ambiente fechado, dominado pelo crime, ou a percepção de que a liderança, dentro do presídio, não é conquistada pelo mais forte, mas por aquele que consegue estabelecer mais alianças. Ou seja, em nome da sobrevivência, cria-se uma sociedade na qual quem infringe as regras ali mesmo estabelecidas paga com a própria vida; uma espécie de civilização paralela regida por um sistema moral com noções claras de certo e errado, que não são certamente as instituídas fora das gra-

---

<sup>24</sup> *Op. cit.*, p. 11.

<sup>25</sup> “Em cativeiro, os homens, como os demais grandes primatas (orangotangos, gorilas, chimpanzés e bonobos), criam novas regras de comportamento com o objetivo de preservar a integridade do grupo. Esse processo adaptativo é regido por um código penal não escrito, como na tradição anglo-saxônica, cujas leis são aplicadas com extremo rigor: Entre nós, um crime jamais prescreve, doutor “. *Id.*, p. 10.

des, em vigor na sociedade organizada, mas que, no seu relativismo, funcionam como o mínimo controle necessário para que não impere sempre a barbárie.

Paradoxalmente, são, também, em muitos pontos, diversas daquelas da realidade da “neofavela” descrita por Paulo Lins, também uma civilização paralela, onde, todavia, grassa a lei do mais forte e a prerrogativa da satisfação do primeiro impulso, sempre violento. Como se o exercício da liberdade, *nas condições aí descritas*, funcionasse como um passaporte para todo tipo de transgressão, uma vez que as noções de moral, ética e legalidade, que incluem o controle da violência, não chegaram a encontrar um solo minimamente fértil para se enraizar. Eis aí a “versão maximalista e maligna” da malandragem, anteriormente citada.

Norbert Elias<sup>26</sup> sugere que, na modernidade, os comportamentos pacificaram-se, pois os impulsos agressivos foram paulatinamente refreados, recalçados, por se tornarem incompatíveis com a diferenciação cada vez maior das funções sociais que foram emergindo e também com a monopolização da força pelo Estado moderno. Nas suas palavras, “ao se formar um monopólio de força, criam-se espaços sociais pacificados, que normalmente estão livres de atos de violência. (...) A moderação das emoções espontâneas, o controle dos sentimentos, a ampliação do espaço mental além do momento presente, levando em conta o passado e o futuro, o hábito de ligar os fatos em cadeias de causa e efeito – todos esses são distintos aspectos da mesma transformação (...). Ocorre uma mudança “civilizadora” do comportamento”.

Acredito que essas noções podem explicar as diferenças de “expressão do impulso violento” encontradas nos livros analisados e que, literariamente, alimentam o exotismo. Submetidos ao controle central do presídio, que, em última instância, representa fisicamente o monopólio da força (haja vista a “solução final”), seus habitantes se vêem impedidos de utilizar livremente e a qualquer hora a *sua* força física; assim, organizam-se minimamente em funções sociais simples que estabelecem alguns laços de dependência entre eles, evitando

---

<sup>26</sup> Elias, *O processo civilizador*, v. 2, p. 198.

explosões constantes de violência<sup>27</sup>. Essas ocorrem, mas sempre em circunstâncias específicas que, no mais das vezes, envolvem ruptura do código estabelecido e aceito por todos<sup>28</sup>.

Pode-se pensar que, no caso do universo que *Cidade de Deus* retrata, o “monopólio de força” não é legitimado por ser percebido como distante no tempo e no espaço, abstrato e francamente desfavorável, em se tratando das leis instituídas, representadas por policiais corruptos, vis e extremamente violentos. Além disso, os “bichos-soltos” eximem-se de assumir as funções sociais mais elementares, agrupando-se aleatoriamente em bandos cuja organização interna se baseia apenas na soma de individualidades e cujo cimento é a obtenção de algum objetivo imediato: uma mulher, um ponto de drogas, a morte de um oponente. Comparada à do presídio, a vida dos “bichos-soltos” oscila entre dois extremos: uma ampla liberdade, que inclui dar vazão a seus sentimentos e paixões, à alegria selvagem, à satisfação sem limites do prazer, do ódio, da destruição e até da tortura a todos os que lhe são hostis e a exposição a esses mesmos tormentos, em caso de derrota. Ou seja, a realidade das favelas representadas nos livros analisados é comparável àquelas das sociedades primitivas, “não pacificadas”, para retomar Norbert Elias, em que a satisfação do impulso violento é autorizada apenas pela pulsão do presente imediato.

Parece-me que, ao contrário da atmosfera “guerreira” de *Cidade de Deus*, é desse clima “pacificado” que Varella consegue – paradoxalmente – investir a representação de seu relato, o que depende do ponto de vista por ele adotado: a primeira pessoa de um relator, declaradamente alguém que não pertence àquele lugar, que ali está de passagem, cum-

---

<sup>27</sup> “Passamos vários anos neste lugar; tem que zelar como se fosse sua casa. Eu limpo hoje e só serei encarregado daqui a 26 dias. Não teria desculpa para não fazer no maior capricho. Outra, também, é que não ia dar certo. Querer bancar o espertinho entre nós, tudo malandro, ó, nunca tem final feliz”. Ver *Estação Carandiru*, p. 42.

<sup>28</sup> “Dessa forma, os ladrões tornam explícito que seu código penal é implacável quando as vítimas são eles próprios. – Ladrão que rouba ladrão tem cem anos de perdão, só que quando a gente pega é problema”. Id., p. 43.

<sup>29</sup> “Essa aura de respeito sincero em torno da figura do médico que lhes trazia uma pequena ajuda exaltou em mim o senso de responsabilidade em relação a eles. Com mais de vinte anos de clínica, foi no meio daqueles que a sociedade considera como escória que percebi com mais clareza o impacto da presença do médico no imaginário humano, um dos mistérios da minha profissão”. Id., p. 75.

prindo uma missão que lhe faculta ver e ouvir com simpatia e solidariedade<sup>29</sup>. Não há revolta ou contestação, apenas a observação, que procura todo o tempo ser isenta e imparcial – de acordo com o tipo de relato escolhido –, inclusive quando transmite as histórias ouvidas dos presos. Deixando-os narrar suas vidas, com mentiras ou verdades atenuadas – não há como saber –, Varella legitima caridosamente suas versões e permite que eles sejam vistos como querem, como vítimas das circunstâncias e do “sistema”. Tal opção narrativa mostra o crime como algo explicável, tira o peso amedrontador das situações e acaba confortando o leitor, que se sente envolvido numa incursão humanitária que o exime de qualquer culpa perante aquela situação e perante o massacre final. Se a catarse ocorre, é pela falta e não pelo excesso, pois a linguagem se detém na ante-sala do horror, problematizando assim seu próprio limite.

Como não se trata de ficção, mas de um “relato de viajante”, embora em primeira pessoa, não ocorre “abdicação estilística”: o narrador não procura se identificar àquelas paisagens e seus habitantes, conserva o distanciamento de sua classe e condição, não se deixando contaminar por aquele universo “interessante em si mesmo e propício à estetização”. Assim, o exotismo intrínseco a essa condição – que existe – não precisa ser exacerbado até o limite, com a representação sadicamente minuciosa do crime, da dor e da abjeção. A violência é *a palo seco*: curta, direta e instantânea; existe nela uma lógica específica, na medida em que, de acordo com a narrativa, a todo efeito corresponde uma causa explicitada no próprio universo retratado, ou seja, existe uma explicação e uma justificativa, inerentes àquele universo ou à vida fora dele. Além disso, a violência aí é, para o leitor, um exótico previsível, dada a matéria retratada. Algo como esperar batalhas sangrentas ou mesmo a antropofagia das tribos de índios dos antigos relatos de viajantes e catequistas.

Nesse sentido, não se instaura nenhuma ambigüidade com relação à representação da violência; o que se tem é uma *contenção estilística* proposital, revelando inclusive a compaixão de quem procura deliberadamente ver seres humanos por trás da condição de “bichos-presos”; por outro lado, não há complacência ou a instauração de uma versão minimizada de qualquer tipo de malandragem na representação, pois desde o início sabe-se que ali se trata de crime e de criminosos. A meu ver, é essa contenção clássica que filtra o sadismo e o sangue,



embora eles brotem em profusão: talvez aí resida o valor ético e moral desse relato, que procura não estetizar a miséria humana, *na medida em que não a exacerba*; assim, não se equilibra perigosamente entre a denúncia e a convivência dos outros livros.

## V

No mesmo ensaio anteriormente citado, Antonio Candido pondera, a respeito da “nova narrativa brasileira”, que “nos vemos lançados numa ficção sem parâmetros críticos de julgamento. Não se cogita mais de produzir (nem de usar como categorias) a Beleza, a Graça, a Emoção, a Simetria, a Harmonia. O que vale é o impacto, produzido pela Habilidade ou a Força. Não se deseja emocionar nem suscitar a contemplação, mas causar choque no leitor e excitar a argúcia do crítico, por meio de textos que penetram com vigor mas não se deixam avaliar com facilidade”<sup>30</sup>.

Acredito que isso se aplica aos textos de que tratamos, sobretudo por que eles trazem de volta, como vimos, a questão da representação, a qual, no campo da análise crítica, tinha sido deslocada, deixando no centro, por muito tempo, o primado da forma. Voltam agora, portanto, pontos considerados “exteriores ao texto”, “excrescências” superadas, como a capacidade da literatura de criar (ou não) mundos verossímeis que expressem efetivamente uma realidade concreta, e, principalmente, em países como o nosso, a potencialidade de sua *função social*.

Nesse sentido, o choque suscitado pela violência que emerge dos textos aqui tratados deixa claro que é necessário buscar outras categorias de análise, não restritas a forma e estilo, como aqui tentamos fazer, para buscar compreender o *sentido e a função* da produção da cultura e da literatura hoje. Se nos ativermos à afirmação de Candido, vamos perceber que, de fato, trata-se de mudar a perspectiva, abandonando uma definição romântica da função social da cultura baseada na idéia de que esta deveria ser veículo da “graça, da beleza e da harmonia”, aceitando a prevalência de uma possível função social que, de algum modo, leve em consideração esse impacto trazido pela representação da violência e da abjeção,

---

<sup>30</sup> Candido, *op. cit.*, p. 214.

na verdade, frutos do profundo mal-estar das sociedades contemporâneas em geral, agudizado no Brasil por suas condições sócio-culturais específicas. Nessa linha, é bastante provável que a produção e o consumo dos textos aqui analisados, como vimos, tenha brotado justamente do inominável, da irresistível atração pelo abjeto, representado pela ausência de limites para o excesso de violência (variável em cada texto), mas também da visão “exemplar” dos fundamentos da experiência humana quase em estado primitivo, anterior à constituição do indivíduo como um ser apto a viver com dignidade em uma sociedade civilizada, porque justa. Algo como a “positividade do negativo”, que se efetua quando nos deparamos com os limites da representação; a transgressão desses limites revela a concretude do horror, podendo servir, assim, à causa de uma possível transformação.

A despeito das ambigüidades apontadas em cada texto – oriundas do tratamento ambivalente da violência ao longo da história da cultura nacional, como vimos -, a despeito do potencial de exotismo presente em cada um deles, propício à estetização e à sua transformação em mercadoria, a despeito de sua espetacularização e da degradação imposta por um “valor de culto” conferido à violência no interior da cultura contemporânea, esses textos são representações de uma realidade traumática inescapável, tal como ela se configura, com alguns matizes, na maioria dos países do terceiro mundo. É claro que, como evidenciamos, as representações paroxísticas da miséria e da violência aqui examinadas podem funcionar como reforço dos antigos estereótipos da cultura brasileira – e da cultura ocidental. Mas também podem vir a ser uma abertura para um discurso mais amplo e complexo, que comporta um viés político necessário; e é nesse fio de navalha que os textos analisados correm, à revelia de si mesmos.

Retomando Adorno<sup>31</sup> – sempre atual –, pode-se pensar que talvez seja essa a única maneira de olhar de frente essa realidade: aceitando o trauma, representá-lo por meio de choques, rebentando “a tranqüilidade do leitor diante da coisa lida”, rompendo sua atitude meramente contemplativa, “porque a ameaça permanente de catástrofe não permite mais a ninguém a observação desinteressada”. Ainda com ele, também se pode dizer que esse tipo de

---

<sup>31</sup> Adorno, “Posição do narrador no romance contemporâneo”, em *Os Pensadores*, pp. 269-73.

representação cria textos semelhantes a “epopéias negativas”, construídas sobre “a ambigüidade de que não compete a elas decidir se a tendência histórica que registram é a recaída na barbárie ou, pelo contrário, visa à realização da humanidade “. Mas, adverte – e creio que este é o sentido deste ensaio –, “algumas sentem-se demasiado à vontade no barbarismo”...

## **Bibliografia**

- ADORNO, Theodor W. “Posição do narrador no romance contemporâneo”, em *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1980.
- BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, em *Obras escolhidas I*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BENTES, Ivana. “Cidade de Deus promove turismo no inferno”, em *O Estado de São Paulo*, 31/8/2002.
- CANDIDO, Antonio. “A nova narrativa”, em *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.
- DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis*. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1990.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DURIGAN, Jesus A. “João Antônio e a ciranda da malandragem”, em SCHWARZ, Roberto (org.). *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- ELIAS, Norbert. *O processo civilizador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993, v. 2.
- LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- ORICHIO, Luiz Zanin. “‘Cidade de Deus’ faz espetáculo da violência”, em *O Estado de São Paulo*, 30/8/2002.
- PELLEGRINI, Tânia. *A imagem e a letra: aspectos da ficção brasileira contemporânea*. Campinas: Mercado de Letras/Fapesp, 1999.
- ROCHA, João Cezar de Castro. “Dialética da marginalidade”, em *Caderno Mais!, Folha de S. Paulo*, 29/4/2004.
- SCHOLHAMER, Karl Eric. “Os cenários urbanos da violência na literatura brasileira”, em PEREIRA, Carlos Alberto Messeder (org.). *Linguagens da violência*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- SCHOLHAMER, Karl Eric. “O caso Fonseca: a procura do real”, em CASTRO, J. C. (org.). *Nenhum Brasil existe*. Rio de Janeiro: UniverCidade Ed.; Topbooks; Editora da UERJ, 2004.

SCHWARZ, Roberto. “Cidade de Deus”, em *Seqüências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SOARES, Luiz Eduardo. “Uma interpretação do Brasil para contextualizar a violência”, em PEREIRA, C.A. Messeder (org.). *Linguagens da violência*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

VARELLA, Dráuzio. *Estação Carandiru*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

Recebido em agosto de 2004.

Aprovado em setembro de 2004.