

A plenitude de um vazio em que a pobreza não é mais paisagem: a periferia em Paulo Lins e Ferréz

Alva Martínez Teixeira¹

Nos últimos anos, uma das possíveis declinações da enésima quebra com os paradigmas instituídos envolve ficções que, entre as suas propriedades distintas e mais reconhecíveis, apresentam um espaço, geralmente urbano, que é a antítese da cidade *costumbrista* e coetânea em que o romance burguês, social, psicológico, intimista ou experimental se retrata.

Trata-se, com frequência, de urbes distópicas que atualizam, reescrevem e/ou subvertem os mais perturbadores desencontros literários do ser humano com o mundo moderno, como, entre outros, as memoráveis errâncias urbanas da escrita beckettiana ou as estampas da cidade infernal presentes em *Le città invisibili*, de Italo Calvino. No âmbito que nos ocupa, isso acontece, por exemplo e respectivamente, na distorcida espacialização da escrita ficcional de João Gilberto Noll e em algumas das *Cidades inventadas* por Ferreira Gullar, onde as imagens alucinadas de ambos os autores brasileiros estruturam um possível conglomerado em que convivem apocalipse e fascínio pela metrópole.

No entanto, no evoluir do modo trágico como a urbe tem sido interpretada pela imaginação literária, as representações que o homem faz da sua paisagem podem dispensar já de modo definitivo qualquer relacionamento exíguo, onírico e/ou poético com a realidade para revelar esse tom agônico próprio de certa pós-modernidade: o seu descontínuo e descentrado mundo pode ser, de modo mais espontâneo, associado a certos fenômenos urbanos resultado das desigualdades sociais, da miséria e do subdesenvolvimento, aproveitados por derivas tardo-realistas como a literatura brasileira produzida nas favelas.

A produção ficcional de autores chegados da periferia das grandes cidades, favelados em sua origem, como Paulo Lins ou Rinaldo Ferreira da Silva, de nome literário Ferréz – autores cujos romances *Cidade de Deus*, *Capão Pecado* e *Manual prático do ódio* analisaremos neste artigo –, que fazem matéria romanesca da sua experiência pessoal de exclusão radical nesse espaço, permite, assim, refletir sobre a interessante variação a respeito da distopia urbana contemporânea através da focagem de um dos fatos culturais de maior e mais evidente desenvolvimento: a escrita

¹ Doutora em literatura brasileira e professora auxiliar de Literatura Brasileira da Universidade de Lisboa, Portugal. E-mail: alvateixeiro@gmail.com

acomodada na frondosidade do rigoroso e inclemente realismo literário e artístico desenvolvido em termos nacionais.

Essas obras distanciam-nos dos espaços de alto risco e da persistente incerteza criada pelos niilismos contemporâneos, mas deixam manifesto algo mais do que uma perspectiva pessimista e purgativa sobre a realidade, pois aproximam uma nova visão artística do sofrimento e da miséria através da aguda sensibilidade para o terror e o espanto.

Como sabemos, desde o modelo matricial iniciado por Rubem Fonseca na década de 1960, que foi denominado “brutalismo” pelas suas perversões literárias de base hiper-realista, produz-se uma escalada violenta na literatura. A crueldade é uma prática factual, mas também experiência icônica, pois, com as flagelações, mutilações e outros episódios sádicos, é subministrada uma leitura ontológica a partir do trauma moral coletivo.

De fato, entre o público internacional, são reconhecidos, geralmente, de modo preferencial, os discursos, audiovisuais², mais agudos e virulentamente iconoclastas derivados dessa literatura “da favela”, mas já concebidos como alternativa significativa.

No entanto, se a linguagem cinematográfica dos filmes é *lida* por um público massivo sem a necessidade da presença do literário, nesta transcodificação – que hoje já é mútua entre a literatura, o cinema e outras artes –, é a prosa de ficção que ostenta a superação do discurso estético anterior, baseado – também de modo oblíquo nessa apropriação cinematográfica, na sua concepção espetacular ideada a escala universal – no olhar contemporâneo sobre a alteridade, que participa da combinação de três atitudes: a crueldade, o exotismo e uma ocasional melancolia, indiferente e narcísica.

Embora a concepção divulgada pelos novos escritores pretenda hipostasiar a rejeição como categoria definitiva e diferencial, trata-se antes de uma evolução atingida através da experimentação de novas perspectivas e percepções de uma mesma matéria ficcional – anterior e de matriz

² O espaço artístico brasileiro concatena uma certa convicção moral e estética na sua visualização da violência com a efetividade da sua difusão comercial. O cinema brasileiro, acomodando-se sobre o legado subjacente de lúcida compreensão da função da representação da violência deixado pela obra de grandes diretores do século XX como Buñuel – que apostara na imagem como o mais forte incentivo para a rebelião, diferenciando-se, por isso, dos surrealistas franceses –, postula-se como a mais efetiva crítica, mas também como o mais efetivo dos apelos. Numa afirmação do poder visual, o campo artístico brasileiro exigiu-se dar-lhe realidade pictórica às ideias, além da expressão verbal ou da quase inexistente formulação filosófica da ética social dominante e das fantasmáticas e agressivas relações estabelecidas no seu seio, como demonstram o eclipsamento de romances como *Cidade de Deus*, de Paulo Lins, ou *Estação Carandiru*, de Drauzio Varella, ignorados por um público ofuscado pela cintilação dos disparos no ecrã nas suas adaptações filmicas.

fonsequiana – como um deslocamento semântico, como uma manipulação dos significantes que projeta novos significados e visões.

O mundo moderno encontra-se às voltas com uma nova realidade, e esta encontra hoje na arte o retrato por inteiro de si mesma. A literatura integra entre seus temas o novo espaço resultante do capitalismo altamente desenvolvido: a perspectiva e protagonismo do passadista âmbito burguês são cedidos à geografia humana da favela, que, nessa dialética entre riqueza e pobreza encontra o seu polo catalisador, para onde convergem os principais vetores da sua problemática, suas esperanças e frustrações e onde, curiosamente, muitas vezes, a miséria – material e moral – se revela um poderoso motor econômico.

O professor João Cezar de Castro Rocha refere-se a esse fenômeno literário, surgido nos últimos anos e ainda em processo de elaboração, como a passagem da “dialética da malandragem” à “dialética da marginalidade” (Rocha, 2005, p. 65). Nela, a relação dialógica, na qual a incongruência entre uma obra e o grupo social já não existe mais, faz com que a literatura de evasão – segundo Jauss, acorde com um estado ou disposição de consciência coletiva – acabe por criar uma aglutinação de diversos projetos sob o signo da denúncia endógena. Trata-se de uma ficção realista urbana dominada pelo desassossego, a incomunicabilidade e a desagregação social, que modela uma vertente polifônica e heteróclita do tema da angústia do tempo presente e reassume a *literaturização* do complexo mundo da favela na procura de um universo narrativo mais coerente e plural.

Embora a organização da matéria por vezes se revele complexa por causa de uma certa “favelofilia”³, o desenvolvimento dessa escrita cultivada por autores de um estrato hoje *parafavelado* implica ademais a presença nova de um determinado distanciamento – e já não alteridade – de classe e, com este, a possibilidade de uma produtiva relação dialética, pois,

³ Consideramos que o estudo da tipologia dos heróis revela, ocasionalmente, certa ingenuidade em relação à denúncia da situação miserável da favela, pois alguns deles são desenhados segundo um modelo mecanicista: determinadas personagens são figuras moralmente incomuns, sendo por vezes esta singularização extensível ao aspecto intelectual, facto que os situa numa posição distante a respeito da massa coral de moradores, malandros e delinquentes. Nesta linha, situa-se a escrita de Ferréz, que, rejeitando todo o paternalismo dos intelectuais, apresenta uma brutalidade sentimental e populista na sua obra de sucesso *Capão Pecado* (2000), que, porém, será acurada com a publicação do *Manual prático do ódio* (2003), com a sua pintura de lugares marcados pelo crime e pela violência. Igualmente como exemplo dessa dificuldade ao tratar um tema perante o qual o autor sente uma adesão com raízes de classe e a respeito da obra do mesmo narrador, podemos indicar o fato de a atenção recair mais sobre os abusos sofridos pelos próprios moradores do que sobre a realidade estrutural do desequilíbrio social existente. Parece que, às vezes, está subjacente a reação contra os maus senhores, aos quais seria oposta uma organização social moderada e proletária, de tipo patriarcal, provavelmente dirigida por essas referidas e protagônicas idealizações.

como já afirmara o dramaturgo e ensaísta espanhol Alfonso Sastre (1974), a literatura teria por base não a imersão na matéria literária, mas o relacionamento dialético derivado do tratamento ficcional.

Esse novo textualizar da cidade cria, assim, a sua própria realidade, converte-se num outro modo de ver a urbe penetrante e abissal, cuja exteriorização primeira seria a significativa mudança de paradigma no relativo ao tratamento do espaço: estamos a falar de um espaço ético que ganha contornos precisos, dentro do qual a comunidade é uma totalidade definida, orgânica e, por isso, de sentido intensificado. Trata-se de uma espacialização narrativa diferente da urbe fonsequiana – em que a presença da alteridade social não acontece através do seu comparecimento físico, mas através das pontuais e perturbadoras incursões dessa humanidade diferente no espaço da assepsia burguesa –, mas também, por outro modo, diversa dos possíveis antecedentes dessa literatura da favela como a “viagem ao purgatório” (Jesus, 1963, p. 215) *literaturizada* em obras de Carolina Maria de Jesus como *Pedaços da fome*, em que se descreve o que hoje é um mundo tão perdido quanto o é a cidade de Henry James, Edith Warton ou T. S. Eliot.

Ao examinar essa nova sensibilidade e procurar definições operativas dos seus conceitos de mundo, podemos comprovar a existência de toda uma poética do olhar nas obras. Os discursos de Paulo Lins e Ferréz ordenam-se segundo uma retórica que pretende fazer ver – quase diríamos, com a maior precisão da sugestão, *donner à voir* – ao leitor, caracterizada pelo emprego frequente de um mecanismo que compreende esclarecimentos e indicações diversas destinadas a situar os textos na “proximidade” que querem apresentar.

A escrita dos dois autores oscila entre a ocasional sugestão, derivada do uso consentido ou involuntário da impropriedade, e a explicitação com base na figura retórica da *hipotipose*, que *põe* diante dos olhos e apresenta os acontecimentos com imagens tão vivas e com cores tão plausíveis que mostram à nossa vista o que se quer significar.

Com a simulação de os leitores estarem defrontados ao espaço e aos acontecimentos, é introduzido esse mecanismo retórico que adscribe ao enunciador o privilégio de controlar a visão de quem lê. Ao serem introduzidas muitas das cenas e acontecimentos com uma *injection*, o espectador fica estimulado para a visão, mas também orientado quanto à maneira como deve dirigir a vista para o espaço convocado, criando-se então uma nova situação ficcional na qual o leitor transmuda-se em espectador.

Da tipologia espacial que decorre do relato das andanças dos protagonistas, só a cidade merece a descrição do narrador e, da parte desse

espectador, o olhar. A respeito do imaginário da grande urbe brasileira, são frequentes, como sabemos, as analogias, comparações e aproximações com outras cidades próximas ou distantes do retrato privilegiado nas obras. Se Jean Canesi situara o Rio numa encruzilhada entre Veneza, Bogotá e São Francisco (Canesi, 1990, p. 34), também Marco Morel afirma a existência de dois Brasis: um seria semelhante à Bélgica, em termos de população e de capacidade de consumo, o outro, mais povoado e miserável, seria a Índia (Morel, 1990, p. 75).

Pois bem, o marco geral dos procedimentos narrativos privilegiados por Paulo Lins e Ferréz escolhe, entre este catálogo de atípicas sinédoques, referir-se às partes da cidade correspondentes (em sentido lato) a Bogotá ou à Índia, ao âmbito da favela, como já indicamos, e, num grau notável de descentramento, nunca se referem – salvo raras e pitorescas exceções – à totalidade da representação. Rio ou São Paulo são apresentados como lugares de miséria e terror, de gravidade grotesca, de labiríntica obscuridade na medida em que só são a favela. Nas suas ficções, não existem cenários ativos paralelos, pois, ao invés da tópica narrativa precedente, o espaço da burguesia não tem espaço nessa ambientação, senão de um modo mais sugestivo do que literal, que visa ao questionamento da legitimidade dos dois universos de continuidade.

A representação dos espaços burgueses é adequada à compreensão da ambientação como signo ideológico (Reis e Lopes, 1987, p. 133), pois ambos os ficcionistas são conscientes da conveniência de outorgar à ação uma muito ocasional oscilação entre o periférico e o burguês. Assim, em lugar de uma explícita oposição espacial, são introduzidos nos textos, especialmente nas duas obras de Ferréz, certos símbolos do excesso desse outro espaço urbano que conduzem a uma propedêutica da admiração, ao deleitar-se a imaginação literária na ambientação exterior com o relativismo do grande.

Quase não existe o espaço burguês, o ícone ainda vigente e encobridor de outras conformações em termos de espaço e sociedade também pertencentes à especificidade e à complexidade social urbana. Contra a imagem de cartão-postal, explicitamente referida na obra dos dois autores – em *Cidade de Deus*, nomeadamente, é reiterada a referência direta à estampa da “Cidade Maravilhosa” (Lins, 2003, p. 56) –, estes favorecem uma outra mitificação igualmente poderosa:

Zeca buscou a cerveja e continuou bebendo, mas de repente se lembrou de uma reportagem que tinha lido naquela manhã, a matéria dizia que São Paulo era uma das cidades mais badaladas do mundo, uma das únicas que funcionavam vinte quatro horas. Na

matéria se destacavam casas noturnas, restaurantes e todos os tipos de comida que eram encontrados nas noites. Zeca comparou tudo aquilo que os *playboys* curtiam e o que ele tinha ali em sua frente, resolveu parar de pensar nisso, andou alguns metros e foi comer um churrasquinho na barraca da Dona Filó (Ferréz, 2005, p. 45).

Referimo-nos, como sugere o excerto anterior da obra *Capão Pecado*, à oposição ao convencional e elitista âmbito urbano da imagem da favela que constitui uma realidade tão forte “que le mot brésilien est passé dans le vocabulaire international” (Montenegro, 1990, p. 41), como um dos elementos míticos da urbe brasileira pós-moderna, provavelmente por causa da extraordinária capacidade de resistência desse espaço deixado à anarquia da reconstrução habitacional e social.

À perspectiva adotada pelos narradores sobre a cidade parece subjazer a revolta contra uma realidade semelhante à que lucidamente Alberto Pimenta identificara, simbolizara e sintetizara a partir de uma “cena do lixo”, que lhe permitira comprovar que as cidades utópicas e os imaginários urbanos, de modo geral, são minuciosamente concebidos até o último pormenor de funcionamento, exceto no que diz respeito ao lixo; ou mesmo concebidos até o “último pormenor de sugestão de funcionamento, inclusive o desaparecimento do lixo” (Pimenta, 1989, p. 404).

O microcosmos da favela tem, nesse tipo de romance contemporâneo brasileiro, um interesse literário como complexa reivindicação distópica desse valor excedente de que falava Alberto Pimenta, de uma realidade residual material, mas também humana, para as estruturas sociais que o abandonaram. O alargamento das possibilidades de expressão para o âmbito potencialmente renovador e subversivo do sistema de referências periférico permitirá uma mais profunda problematização das relações entre capitalismo e subdesenvolvimento, pois o espaço é encarado como instituição socioeconômica, vítima exemplar de uma sociedade em processo de distanciação dramática da moralidade convencional e, ao mesmo tempo, produtiva e radical mutação gerada sob o signo do capital na forma de uma marginalidade que aproveitou a amoralidade do próprio capitalismo como alibi e exemplo de um distorcido culto ao dinheiro e à produtividade.

Num primeiro momento, a fisionomia dessa disfunção da ordem social, baseada na liberdade econômica que é a prosperidade atingida mediante o atraso dos outros, é percebida nas obras na configuração da escala intraurbana de uma cartografia e de uma geografia clara, definida, objetiva e precisa que sustenta a escrita dos dois autores.

Nas três obras objeto de estudo, particularmente em *Cidade de Deus*, são descritas as características gerais dos subúrbios – verdadeiros protagonistas, na sua organicidade, na organização coral dos romances – e a sua forma, não de integração, mas antes de exclusão ao Rio de Janeiro e a São Paulo, com o propósito de delimitar um quadro geral do que em termos urbanos esses subúrbios significam, já não a respeito da cidade, nem da perspectiva cidadina, mas como organização com entidade e configuração próprias.

Essa configuração física interna das favelas, onde domina a compreensão do urbano como realidade fluida, flutuante e pública, em detrimento da noção da cidade estática ou da sua configuração como espaço privado, sublinha seu caráter compósito. Este será notável tanto pela extensão que a favela ocupa, quanto pelo volume e a acumulação da sua população, como demonstra o seguinte retrato da aglomeração habitacional:

Nas ruas, os meninos que estudavam pela manhã rodavam pião nas proximidades de suas casas, as meninas brincavam de comidinha nos quintais e nas escadas dos apartamentos. Via-se a tranqüilidade na fisionomia das pessoas, o rio e seus dois braços corriam lentos por conta do estio que perdurava havia mais de um mês. No Lazer, os cocotas teciam comentários sobre a última briga no baile; nas biroskas cachaceiros faziam brincadeiras obsoletas, discutiam futebol, contavam piadas antigas.

A segunda-feira era normal, com as vizinhas fazendo fofocas vespertinas, pessoas catando garrafas para vender nos depósitos de bebidas, outras procurando ferros e fios para desencaparem e venderem o cobre no ferro-velho. Havia quem não tivesse feito nenhuma refeição naquele dia. Alguns ladrões já tinham executado suas tarefas (Lins, 2003, p. 256-257).

Apesar de, principalmente em *Cidade de Deus*, existirem manifestações evidentes, na figuração plástico-literária da favela, da existência de um projeto de urbanização prévio à sua formação, a imersão no concreto operada nas três obras se aprofunda particularmente nas possibilidades da imagem e da linguagem do caótico para atingir a ilusão de terem dominado o tempo e fixado a essência desse mundo literaturizado.

Para essa ilusão contribui tanto a pluralidade quanto a rica exterioridade das descrições das informes vivendas e ruas que, frequentemente, conformam passadiços sem planificação prévia, determinados todos eles pelos acidentes topográficos e, principalmente, pela penúria e a escassez de meios.

A desorganizada configuração urbana desse *habitat*, por articular-se de um modo estreito e tortuoso, conforma uma complicada rede de vias e travessas que responde às diferentes necessidades de trânsito dos moradores. A topografia responde, de modo geral, a uma paisagem de caminho nos mundos narrativos criados pelos ficcionistas. Nessa classe de encenações, as representações multiplicam-se numa progressão de atividades. Nelas, vai-se concretizando o espaço e vão-se também ganhando pontos de referência, seguindo um deslocamento regulado do discurso, por meio da dinâmica das narrações em movimento.

Uma primeira declinação dessas narrações em movimento é gerada por um olhar convencional que favorece o foco na subjetividade. Nas relações com o meio inorgânico, a ênfase nos detalhes desse campo de estímulos assume um poderoso efeito simbólico. O vínculo circunstancial das criaturas ficcionais, particularmente das criaturas de Ferréz, com a experiência da cidade tem por base uma continuidade entre a exterioridade e a interioridade, pois ao mesmo tempo que se situam num lugar espectral e sombrio, muitos dos sujeitos habitam espiritualmente um mundo em ruínas.

Para o eu isolado na favela, a visão do seu caráter apocalíptico serve como parte fundamental do mecanismo do fluir literário dos significados mentais e sociais da miséria, a angústia, a alienação, a culpa ou as reflexões de ordem ética sobre a existência. Podemos considerar, portanto, as descrições citadinas como prolongamento e projeção do eu, individual e grupal, da personagem marginal no cenário urbano, entendido como reavaliação do mito social e também já literário, como demonstra o seguinte excerto de *Manual prático do ódio*:

A maioria das casas daquela rua não tinha quintal, a sala ficava de frente para a rua [...] observava cada detalhe em cima das telhas, canos de ferro apoiavam rodas de bicicletas ou bacias de alumínio [...] Régis continuou andando calmamente, estava com o pensamento livre, noutou a criança olhando as portas, outras subindo nas lajes para recolher as roupas do varal, a chuva molhava a pele de Régis, que começou a pensar no que se transformara sua vida, uma reprise de traições onde o ator principal era ele (Ferréz, 2006, p. 235).

Assim, o escritor apropria-se da experiência dessa personagem que erra pelas vielas orientado por um duplo movimento entre as percepções externas e internas: primeiro, porque a consciência das qualidades da cidade moderna tem nessa figura solitária do errante um dos seus paradigmas, com o qual o autor parece querer evocar algumas das suas virtualidades e

ricos significados, principalmente aqueles que, neste mecanismo de longa tradição na ficção urbana, dizem respeito ao espaço citadino brasileiro, onde o cidadão, nomeadamente carioca, tem uma longa intimidade com a rua, como se reflete na literatura moderna e contemporânea: “Os principais ficcionistas do Rio – Manuel Antônio de Almeida, Machado de Assis, Lima Barreto, Marques Rebêlo, Nelson Rodrigues, Carlos Heitor Cony – sempre foram atentos observadores da ação na cidade” (Castro, 2006, p. 69).

E, segundo, porque o deslocamento serve de espacialização do pensamento. De fato, como indicara Michel Butor, ao possuírem sempre os lugares uma historicidade, de valor biográfico ou universal, todo movimento implicará uma reorganização da estrutura temporal, mudanças nas lembranças ou nos projetos, naquilo que vem à mente no primeiro plano, mais ou menos profundo e mais ou menos grave (Butor, 1967, p. 123). Isso favorecerá certas epifanias íntimas, como a agora referida em exemplo, nas quais nos tornamos passivos e nos permitimos ser vulneráveis, expostos aos afagos e o aguilhão da experiência nova (Tuan, 2008, p. 136-137), numa vulnerabilidade nova na caracterização tópica do tipo social, que nos permite compreender, através das errâncias dessas novas personagens em dissolução, a cosmovisão de quem, como o favelado, clama e apela ao mundo que olha em permanente inquietação.

A expressão literária da cidade assenta, portanto, num processo constante de sobreposição e de fusão entre o visual e o descritivo, por um lado, e o mental e a recordação por outro. No entanto, a maioria das personagens já não se configura segundo a estrita tradição da paradigmática figura do *flâneur*. Por causa do caráter perigoso da vida na favela, de modo geral, os moradores não andam ao acaso, nem são guiados pela errância, mas por itinerários concretos, embora por vezes “deleuzianamente” sugestivos. Como já indicamos anteriormente, uma das preocupações primeiras das narrativas é a de “dar a ver” a favela brasileira. A respeito dessa dramatização espacial em movimento, funciona nas ficções uma segunda declinação que oferece toda uma estilística da representação: a caracterização individualizada dos lugares, que são personalizados e nomeados, desde o bairro a determinadas ruas, desde os tipos e os modos habitacionais e institucionais característicos até os procedimentos e costumes a eles ligados.

Assim, se uns procuram “andar sempre pelas vias centrais, nada de entrar em becos, lugar por onde anda quem não presta” (Lins, 2003, p. 328), a maioria das personagens – pois as narrativas, na sua estruturação coral, privilegiam quantitativamente as figuras moralmente vencidas ou

condenadas - “zigueagueavam” (Lins, 2003, p. 108) pela favela. O trânsito nas “vielinhas” (Ferréz, 2005, p. 38) converte-se em conveniente esconderijo e ponto de escaramuça e fuga, que são as três modalidades preferentes de relacionamento espacial de uns distorcidos *flâneurs* que, como anjos caídos, propõem uma nova percepção da urbe, baseada no axioma “Malandro que é malandro não volta pelo mesmo caminho. Malandro só passa uma vez. Malandro está sempre indo” (Lins, 2003, p. 129).

Relativamente a essa nova resolução espacial, o discurso ficcional criado por Paulo Lins demonstra um empenho quase obsessivo na mencionada ilustração dos espaços, que se soluciona, para não retardar a agilidade e a eficiência da polifonia estrutural referida, através desse recurso constante do movimento cifrado na fuga, de muita menor incidência no desenvolvimento ficcional de *Capão Pecado* ou *Manual prático do ódio*. Se os casos de éfrase com respeito à cidade informe presentes em *Capão Pecado* são complementados por um conjunto de fotografias em branco e preto da favela e dos moradores, com as quais se reforça a proposta ao leitor de mirar o fundo da cidade e refletir sobre as relações entre paisagem, sujeição, domínio, exclusão e resistência⁴, em *Cidade de Deus* o cenário fica satisfatoriamente definido com o contraponto que, à descrição mimética e pormenorizada, proporciona o dinamismo dos deslocamentos.

Se revisarmos o inventário das fontes visuais de Paulo Lins, comprovamos que estas se cifram numa construção verbal de complexa execução, onde a cidade não é uma estampa entorpecida ou imobilizada na assincronia descritiva - o movimento favorece, evidentemente, a expressão eficiente de distintos espaços correlatos - e também não é superfície neutra sobre a qual se pode reproduzir e desenhar o drama do pobre e do excluído. Na representação dos corpos arquitetônicos, reduzidos a áridas retas que delinham as informes estruturas na cadência febril da fuga, o autor aproveita a mutabilidade e a indistinção da simultaneidade para

⁴ A esse respeito, devemos assinalar que o valor documental da imagem que Ferréz pretende transmitir através do meio plástico, para contestar a consagração do dado numérico imperante em parte do pensamento econômico e social a respeito da pobreza, acorde com o elementar teor contestatário que rege o romance, distancia a sua proposta das soluções mais lúcidas e renovadoras que a miséria da favela como fermento temático experimenta e experimentou no Brasil, como é o caso da atitude detentada pelo artista Dionisio González perante o fenômeno da “favelização” e desenvolvida na mesma linguagem artística. O imenso problema cívico é abordado pelo artista nas suas montagens fotográficas por meio da superposição nos inconvenientes *habitats* da favela, carentes de forma preconcebida, das não menos descabidas formas da arquitetura pós-moderna, com seus volumes expressionistas, os materiais industriais e os muros cegos. Uma “insurreição” artística, aliás, que teria um precedente literário afim, por exemplo, nas ideias e significados aproximados pela absurda imagem dos “arquitetos orientando construção de barracos nas favelas” (Brandão, 1979, p. 133), irônica visão das consequências sociais do getulismo oferecida no romance *Zero*, de Ignácio de Loyola Brandão, na década de 1970.

sublinhar os matizes e gradações derivados do claro-escuro da configuração espacial, colocando-os em diálogo com a enciclopédia e o imaginário cultural do leitor, com os conhecimentos do que significam as paisagens arquitetônicas e procurando evocar a relação formal do núcleo com a sociedade e a circunstância que o geraram, assim como com os interesses e deficiências dominantes.

De fato, esse poder representativo e evocativo faz da agitação da evasão, por esse referido agilizar o discurso ao atenuar o peso do necessário mecanismo descritivo, a chave fundamental do jogo espacial no romance, ao ponto de, a partir da obra literária, a construção fílmica homônima de Fernando Meirelles (2002) distinguir esse procedimento retórico já desde a sua abertura.

Se assumimos, com o teórico e crítico francês Jean Mitry, que o romance é uma narrativa que se organiza em mundo e o filme um mundo que se organiza em narrativa, podemos entender esse primado como uma hipótese de aperfeiçoamento e acabamento do exercício iniciado pelo escritor carioca que vem tornar saliente a sua capacidade simbólica e o seu dinamismo representativo.

À diferença do distinto discurso visual privilegiado como suplemento na obra de Ferréz, a transformação fílmica do discurso literário efetuada por Fernando Meirelles mantém, na linha do seu referente, a ausência de qualquer *instrumentalismo* na compreensão engajada da arte, ampliando, além disso, a perspectiva e a profundidade ilusória que a bidimensionalidade da fotografia procurava incorporar à representação verbal.

O espaço figurado adquire densidade por meio da perspectiva, pois já não existe o "olhar através", a sensação de tridimensionalidade experimentada como se víssemos através de uma janela ou, como indicara Durero, num movimento ternário do olho que vê, do objeto visto e da distância intermédia. A linguagem cinematográfica gera um olhar que compenetra a realidade humana do espaço com a ficção do espaço fílmico.

Assim, aquilo que diferencia essa representação cinematográfica da representação fotográfica com que Ferréz acompanhava o seu discurso literário é a abertura do espaço a respeito da limitada porção de mundo que deixava ver a fotografia. O mundo físico, entretecido com a ação humana, amplifica a presença vital que se pretendia evocar no romance de Paulo Lins.

Isso é evidente, para citar só um exemplo paradigmático, na referida abertura do filme, em que a câmara se move como os protagonistas e transcende, além disso, as condições do seu movimento, para narrar e simbolizar acontecimentos que resultam segregados pelas coordenadas

mesmas dos seus deslocamentos. Assim, a obra cinematográfica principia com um episódio anedótico na estrutura do romance, mas que nela passa a ter um expressivo valor simbólico: a fuga de uma galinha pronta a ser matada e cozinhada por algumas das personagens. É a forma da montagem alternada o que contribui para integrar o quotidiano sob formas metafóricas, pois a fuga do animal é precedida e acompanhada de sequências que apresentam o comum sob o signo da aspereza, da crueldade e da inclemência, como a matança de outras galinhas e o seu deparar e cozinhar, com especial incidência nas imagens da carne sulcada, aberta e, posteriormente, morta.

Quer seja através do *travelling*, quer seja através do movimento de grua ou do *steady cam*, a câmara nos situa numa “imbrincación vivencial, utilitaria y significativa con el cuerpo” (La Rotta, 2003, p. 82), que nos permite ver uma simulação da simbólica vertigem de todas as personagens, a vertigem da fuga na vítima sacrificial e a vertigem da violência nos seus verdugos. E, ao mesmo tempo, nos permite também compreender o espaço como uma continuidade que se sucede e se entende numa revelação contínua do universo representado, numa exteriorização e conclusão por meio desta outra arte do movimento – isto é, através da sua relação de isomorfia com os objetos, as dimensões e as relações espaciais com o real –, da abstração que, enfim, é a construção romanesca da paisagem.

Como já foi sugerido anteriormente, portanto, se a pobreza já não é paisagem nessas obras, o espaço também não o é. Essa constatação afasta a sombra de um potencial desgaste literário do urbano entendido como estampa e nos revela um simbolismo negativo, produto de uma das declinações da tópica organização da cidade como componente definidor das relações urbanas: a focagem sincrônica e endógena da cidade, no espaço e como espaço, onde destaca “o papel de centro vivencial: um dos mais fundamentais da Cidade na escrita” (Seixo, 1989, p. 269).

Acerca dela, José Manuel Fernandes e Manuel Graça Dias salientam o fato de uma cidade reconhecer-se pela sua imagem e perfil e pelo confronto da imaginação com uma particular geografia; mas, sobretudo, pelas respostas sentimentais e racionais a problemas de partida semelhantes: organizar e permitir uma rede de relações de defesa, habitação, lazer e trabalho construídas em simultâneo (Fernandes e Dias, 1989, p. 353).

Segundo essa perspectiva, a rua acaba por ser, nas obras de Paulo Lins e Ferréz, um espaço onde as personagens estabelecem uma rede de alianças e de pontos de encontro ou referência: todos eles trabalham, comem, descansam e, em definitivo, habitam a rua. A vocação cenográfica dos dois autores submete a generalidade abstrata da decoração a uma rigorosa

intelectualização em que podem ser detectadas várias linhas de pensamento associadas à visão literária da marginalização, em que a comunidade favelada é apresentada na sua tridimensionalidade ou, contrariamente, corresponde a simples paisagem gregária, presença humana aleatória.

Contemplando o estatuto ontológico do espaço e do lugar sob a perspectiva da falta de valores permanentes como código ético e existencial, compreendemos como as três obras – e, em particular, o romance *Cidade de Deus* – problematizam, com notória fecundidade artística, a favela como mapa intersticial de histórias e identidades.

Apesar de a favela representar uma unidade dentro dos padrões habitacionais, internamente, como é evidente, a sua população é muito diferente. Em primeiro lugar, porque os seus componentes não integram uma categoria ocupacional, não são partícipes de uma única ideologia política ou religiosa, nem agrupam migrantes de uma única região.

Como pode concluir-se desse sintético retrato, o mundo da favela, na sua estrutura e desenvolvimento, constitui um desafio ao conhecimento. Nesse sentido, por exemplo, Arjun Appadurai adota o termo “etnopaisagem” para procurar delimitar paisagens da identidade de grupo, como a favela, que já não são objetos antropológicos familiares, na medida em que os grupos já não são rigorosamente territorializados (Appadurai, 1996, p. 71).

A cidade imaginada por escritores como Paulo Lins ou Ferréz exemplificaria, portanto, essa entidade conceituada por Appadurai, pois no centro da literaturização dessa realidade está o mesmo problema que paira sobre a proposta do antropólogo indiano: o problema da reprodução social, territorial e cultural da identidade de grupo em mudança. Em maior ou menor medida, as obras revelam como os grupos migram e refazem em novos locais a sua história, reconfigurando os seus projetos identitários.

Um dos alicerces ficcionais das narrativas seria, assim, a tensão entre global e local que rege hoje em dia a reprodução cultural e moral, devido ao sistema económico que esfarela o Brasil e o recompõe nas ruas degradadas, entre outras, das metrópoles carioca e paulistana, como demonstra o retrato que no desenvolvimento discursivo de *Cidade de Deus* – parcialmente baseado num acertado uso do *flash back* – se nos oferece da evolução-involução progressiva da adaptação do meio a partir das comunidades agrárias das “hortas de Portugal pequeno” (Lins, 2003, p. 17) que precederam a favela.

Segundo um “naturalismo” apropriado ao retrato “desta zona amorfa” circundante dos núcleos citadinos – nem campo nem cidade–, onde as classes sociais perdem as referências históricas e os laços familiares (Pinto,

2005, p. 41), o romance evidencia a complexa estrutura social necessária para trazer à existência a favela, assim como a importante contradição de valores que funciona como um dos centros de gravidade do enredo não só de *Cidade de Deus* mas também das obras de Ferréz, inspiradas pela problematização da sutil fronteira entre miséria material e matéria moral e das diferentes possibilidades de acomodação ao meio físico, social e econômico.

Esse novo urbanismo e a sua organização social do espaço introduzem uma nova filosofia de vida, totalmente diferente da originária dos seus primeiros moradores. É nesse ponto que se situam as ficções, no momento em que o êxodo rural já instalado gera e/ou desenvolve uma nova sociedade, cujos sistemas de valores consuetudinários foram abalados pelo economicismo do pensamento imperante e cuja consequência direta era a segregação de novos tipos de indivíduo diferentes, discordantes ou opostos.

O processo estruturador do tecido significativo deste intrincado e controverso questionamento literário alicerça-se em certos traços fundamentais que garantem a solvência artística das obras, como a assunção por parte do narrador das diversas vozes e dos discordantes valores das diferentes personagens do processo narrativo, sem confundir-se, em momento algum, com estas ou com o seu cotidiano ou com a sua domesticidade. Isto é, um narrador que, com a centralidade própria de um protagonista, dirige o principal diálogo e questionamento estético e ideológico com o leitor; ou como, para só citar um outro exemplo, a configuração caracterológica das personagens privilegiada nas três narrativas, fundada numa proposta “biográfica” perspectivada a partir daqueles momentos de intensidade significativa em que certos processos de autoconhecimento e autoconsciência das personagens sublinham a problemática ética e ontológica central.

No entanto, nesse confronto do humano com o social desumanizado habilmente conduzido pelos respectivos narradores, frequentemente, a complexidade da realidade retratada exige, à par da diversidade, deixar transparecer os processos de coesão existentes, como acontece no seguinte excerto de *Cidade de Deus*:

Por conta de brigas, jogos de futebol, bailes, viagens diárias de ônibus, da freqüência aos cultos religiosos e às escolas, uma nova comunidade surgiu efusivamente. Os grupos vindos de cada favela integraram-se em uma nova rede social forçosamente estabelecida. A princípio, alguns grupos remanescentes tentaram o isolamento, porém em pouco tempo a força dos fatos deu novo rumo ao

dia-a-dia: nasceram os times de futebol, a escola de samba do conjunto, os blocos carnavalescos... Tudo concorria para a integração dos habitantes de Cidade de Deus, o que possibilitou a formação de amizades, rixas e romances entre essas pessoas reunidas pelo destino. Os adolescentes utilizavam-se da fama negativa da favela onde haviam morado para intimidar os outros (Lins, 2003, p. 34).

Esse fragmento demonstra, assim, como a diversidade de procedência, de origem ou de ideologia não impediu uma relativa integração, mesmo entre os trabalhadores e os bandidos, ao partilharem todos eles níveis similares de instrução e economia e sofrerem pressões internas e externas análogas, geradoras de vínculos de coesão e estandardização de certos comportamentos sociais, como, para citar um caso paradigmático, o das crenças e superstições religiosas de origem afro-brasileira de que, aliás, participam muitas das personagens.

Outro dos aspectos mais notáveis examinados a respeito da visão literária da marginalização consiste na reescrita por parte dos dois autores do velho tema do progresso maléfico citadino que devora os seus filhos depois de convertê-los em neoescravos, simbolizado principalmente por meio da perturbadora presença subjacente da objetificação da cidade e do cidadão.

Essa diferente aproximação temática à visão trágica da cidade recu-
pera em parâmetros próprios uma das estampas mais vulgarizadas e, no
entanto, mais ricas do *stock* literário moderno. Como sabemos, o século
XIX desenvolveu certas metáforas orgânicas para a cidade, como o “po-
deroso coração” da Londres de Wordsworth, metrópole que era um antro
para William Cobbett, ou uma nuvem carregada de vapor e envolta, ao
som das engrenagens, num gigantesco catarro no dickensiano *Our mutual
friend*. Pois bem, essas metáforas a respeito da cidade industrial são as
mesmas que conotam, na escrita que nos ocupa, uma anormal vivência
urbana em que o sistema, em algum aspecto, se revela errado.

Num *aggiornamento* e numa nacionalização da problemática da Londres
denominada “monstro” por Dickens em *Dombey and son*, a cidade brasi-
leira contém em si um crescimento destrutivo que a torna, por exemplo,
em molde narrativo, a “cidade-monstro apelidada de São Paulo” (Ferréz,
2006, p. 21) ou, em molde poético, um “mercado” onde “vive quem pode”
(Espínola, 1998, p. 50) ou, também, uma colmeia, nos versos do longo po-
ema “Declaração”, do poeta e ensaísta Adriano Espínola:

Aqui, nesta favela,
só um homem de voz
é que pode expulsar

as abelhas dos pobres,

a colméia de taipa,
rendada e numerosa,
que fabricaram sem mel,
para cobrir sua sorte
(Espínola, 1998, p. 50).

A cidade perde aqui a sua humanidade ao fazer-se máquina e, mormente, aberração. Esta visão evoca alguns dos aspectos mais significativos e convencionais – e, no caso presente, também mais negativos – da cidade na escrita, pois, como já indicara Aldoux Huxley não há nada intrinsecamente novo na introdução na literatura do industrialismo, da inquietação laboral, pois estas cosas pertencem-nos, como seres que gozamos e sofremos, afligem-nos; fazem parte da nossa vida, como os reis e os guerreiros, os cavalos, os carros, a pitoresca mitologia, faziam parte da vida de Homero (Huxley, 1964, p. 72).

Nessa paisagem escritural da favela, os brancos do otimismo ignorante da burguesia ausente e os negros do ceticismo perspicaz das vozes narrativas ou líricas geram uma infinita *grisaille* nas três ficções que nos ocupam, materializada nas impressões humanas que transitam fugaz e mecanicamente pelas páginas. Como figuras menores da cena pós-industrial, apresentam-se de modo menos macroscópico e mais particularizado, mas mantendo uma continuidade evidente com a visão panorâmica da dickensiana ou eliotiana cidade deforme, e certos cortes de realidade e de paisagem são selecionados para transmitir ao observador uma desesperança geral. Mostra disto seriam as estampas de figuras menores como os trabalhadores que “tinham de acordar de madrugada e andar três quilômetros para pegar o ônibus no largo da Freguesia” de *Cidade de Deus* (Lins, 2003, p. 32) ou, mesmo, ironicamente dos pequenos delinquentes que, como aqueles, depois de invadir “a casa de um *playboy* nos Jardins”, tinham de retornar no “ônibus periférico rumando para casa” (Ferréz, 2005, p. 87).

Essas duas visões permitem-nos examinar os dois paradigmas literários que auxiliam a conceitualização da cidade nas obras que nos ocupam. Servindo-nos de uma estratégia diferente da distinção convencional e dicotômica entre cidade e campo ou entre espaço urbano estático e fluido ou entre público e privado, podemos definir a favela, em termos funcionais, como uma entidade comercial, industrial ou pós-industrial, pois é nesses contextos que o espaço urbano verdadeiramente se define e redefine.

O parâmetro e motor último da entidade cidadina retratada nas três narrativas em foco, a partir da reapropriação da mitificação contemporânea

do espaço da favela não é, paradoxalmente, a pobreza, mas sim a riqueza, pois, se um estrangeiro questionasse, como nos versos de T. S. Eliot, qual é o significado do espaço da cidade, talvez a primeira resposta imaginada estaria relacionada àquela sugerida, de forma crítica, em “Choruses from the rock”:

When the Stranger says: ‘What is the meaning of this city?
Do you huddle close together because you love each other?’
What will you answer? ‘We all dwell together
To make money from each other?’
(Eliot, 1982, p. 155).

O primeiro ângulo a partir do qual a favela pode ser entendida como espaço de riqueza, segundo a estreita perspectiva monetário-utilitária que a gerou, é como território de um abastecimento barato de proletariado para a grande cidade, pelos baixos salários das classes trabalhadoras, distantes já das classes média e alta. Essas camadas sociais, enormemente preocupadas com o dinheiro em razão do instinto de sobrevivência mais primário, são, como vimos, mão de obra pouco qualificada ou moradores devotados a atividades comerciais, características e coetâneas dos processos de urbanização acelerada que determinam a configuração dessas coletividades, como as lojas ou os pequenos negócios.

Em relação à narrativa brasileira contemporânea, mas anterior a *Cidade de Deus*, *Capão Pecado* e *Manual prático do ódio*, a referida perspectiva implica uma certa mudança, pois esta não demonstrara um interesse particular pelo modo de vida dos pobres favelados – opostos à burguesia, mas também aos bandidos. Agora, a biografia dos moradores é particularizada sob o signo da sua energia estoica, já distante, por exemplo, da malandragem retratada em *Pedaços da fome*, onde eram “todos pobres. Todos irresponsáveis. Todos marginais. Eram as pessoas conformadas com a pobreza” (Jesus, 1963, p. 181). Apesar de partilhar com eles a mesma miséria e, por vezes, mesmo idêntica fome, o retrato da malandragem é substituído agora pelo do proletário austero e inabalável, como Rael, protagonista de *Capão Pecado* que trabalha na indústria metalúrgica, atende à mãe doente e “nos finais de semana, ele fazia curso de datilografia no mutirão cultural” (Ferréz, 2005, p. 31).

Se, como indicara Lêdo Ivo no poema “A marmita”, o operário não leva nela “qualquer metafísica. / Leva peixe frito, / arroz e feijão” e é igual “à bôca do estômago, / feita sob medida / para a sua fome” (Ivo, 1968, p. 31), essa árida imagem de umas outras “vidas secas”, oferecida por um dos máximos representantes da Geração de 45, é corrigida ocasionalmente na escrita contemporânea pela sensibilidade e a revolta de

personagens como Paulo, figura secundária de *Manual prático do ódio*, informado, engajado e propositamente distante daquilo que denomina o ritmo da favela.

É essa a interpretação das paisagens, uma representação da amálgama social que tem implícita uma teoria da paisagem com a ilustração moral que Paulo Lins e Ferréz parecem propor. Mas, do prisma da ordem social do capitalismo, as obras compartilham uma outra visão bem mais pessimista do subúrbio do que a apresentada até agora, uma visão baseada num utilitarismo suficientemente selvagem para alimentar a imagética do medo.

Como sabemos, alguns autores continuaram nos últimos anos a procura da emoção violenta e a vivência do medo como via de reflexão a respeito da freudiana pulsão agressiva e/ou de morte presente em estratos da sociedade brasileira. Mas, nas três narrativas que nos ocupam a feição psicológica e sanguinária, combinam-se com uma outra perspectiva em que a morte é uma “questão de mercado” (Ferréz, 2006, p. 84) para os bandidos. A brutalidade parece distanciar-se do “terror de personalidade”, pois este aparece isolado em algumas personagens tipificadas como doentes psicopatas, e que são aquelas que não trabalham estimuladas pelo dinheiro mas por pulsões sádicas na esteira dos neuróticos fonsequianos.

Os autores afastam-se pouco da profusão de “monstros” sádicos, de condutas agressivas e cenas cruéis que o Brasil notavelmente produziu e produz e que ainda conservam um lugar menor, mas de poderoso efeito simbólico no discurso – como a figura de Régis de *Manual prático do ódio* que “nem na hora de assistir um filme [...] se diverte, pensamento cem por cento concentrado em maldade” (Ferréz, 2006, p. 16) –, distinguindo-se mais do movimento de descentramento significativo, em que o barroquismo da violência se envolve num movimento circular de sensacionalismo literário. Nesse momento, o objeto, o referente da representação, começa a fazer-se prescindível, restando só o impacto e a espetacularidade. Esta sobreabundância é um sintoma notoriamente significativo e, portanto, para alguns autores, como já indicamos anteriormente, impõe-se a necessidade de uma literaturização diferente, em que a imagem da violência não se dissipe, mas sim a obliteração absoluta da preocupação estética ou artística⁵.

⁵ A título de exemplo desse fenômeno, podemos citar a novela *Estorvo* (1991), do romancista e compositor Chico Buarque, que se constitui como uma grande metáfora desse Brasil atual, tantas vezes distorcido e espetacularizado, sob o signo da indiferença e o amoralismo endêmicos. *Estorvo* é a história do homem errante e errado, do “estorvo”: é o retrato de uma peculiar resistência e afirmação face ao desastre dominante no espaço marginal, com base na decisão de alguns de se fazerem,

Mas nas obras que nos ocupam a reação é de outro teor, pois se dá sob o signo do capitalismo, entendido não só como fuga da pobreza, mas, principalmente, como procura desesperada da riqueza que dá uma nova luz ao painel sórdido e cru do microcosmos da favela. A visão arquitetada por Ferréz e Paulo Lins concentra-se na praxe da violência e da delinquência profissionais exercitadas por seres implacáveis e ambiciosos.

Aponta-se assim para uma concepção do protagonista como signo da evolução da personagem violenta, na medida em que essa evolução pode ser associada à do fenômeno literário como procura de uma visão endógena da miséria social e mental da favela: a categoria actante realiza-se agora em “atores” de feição acessível e definível: o delinquente profissional, mais ou menos discreto e eficiente, diferente dos seres sem contornos, obscuros e impiedosos que dominavam até então o espaço da violência literária.

No seu observar o mundo com distância, fadiga e revolta, a posição antissocial e, mormente, ávida e calculista das personagens propicia uma relativa homogeneização com os outros membros dessa tormentosa dissidência contemporânea. Mortas as aparências, dissolvidas na lucidez áspera da desesperança e do calculismo, todos eles se revelam diversas variações sobre a tipologia do ambicioso.

Assim, se num mundo regido pelo medo da morte tudo deve estar necessariamente em função do conflito principal, os assassinos se tornam categoria fundamental, revelando-se também aqui eixo em volta do qual gira um medido poder impressivo do ponto de vista psicológico, no sentido revelado, por exemplo, no conto “Belinha”, pertencente à obra de Rubem Fonseca *Ela e outras mulheres*:

[...] também perguntava o que eu sentia quando apagava um cara e eu respondia que não pensava em nada, igual um soldado na guerra, a diferença é que eu não ganhava uma medalha quando matava o adversário (Fonseca, 2006, p. 17).

além de partícipes, inexpugnáveis numa sociedade em descomposição. Narrada em primeira pessoa, a novela mantém-se constantemente no limite do onírico, como uma projeção do desespero subjetivo na crônica do cotidiano brasileiro. O narrador inicia um percurso obsessivo através da sua história arquitetada de memória e covardias. História em que há espaço também para a realidade e mesmo para a ironia a respeito da epidemia sensacionalista: “[...] de manhã cedo convocou sete auxiliares para a incursão numa favela [...]. Inspeccionou o interior do barraco, apreendendo alguma quantidade de tóxico e um arsenal: granadas de mão, metralhadoras com carregadores, pistolas, escopetas, fuzis de uso exclusivo das forças armadas. As armas e as drogas foram exibidas pelo delegado em entrevista colectiva no distrito de que é titular, provocando azia no delegado adjunto, mais antigo na carreira e de carapinha grisalha, que abomina as luzes dos cinegrafistas e o rabo-de-cavalo do seu superior” (Buarque, 1992, p. 123).

Mas, além deles, encontra-se toda sorte de violências menores norteadas pelo mesmo culto da abundância numa cartografia de pecados, obsessões e pesadelos, sossegada pela expectativa de libertação através de uma prosperidade futura que os permita ascender num sentido econômico, mas também de classe. São os periféricos, as prostitutas e os transexuais e o seu desinteresse dionisíaco, os pequenos ladrões solitários e amargurados que depois do assalto fumam “na felicidade de quem está com o dever cumprido” (Lins, 2003, p. 45), os futuros traficantes que calculam o seu negócio com a cobiça dos banqueiros ou os policiais, os antagonistas necessários em todo processo social de ruptura que aproveitam o caráter incerto da noção de violência para encobrir manifestações de legítima violência e de idêntica condenação sob o disfarce da “manutenção do bem comum”. Estamos perante a autoimagem, as histórias que cada um conta a si próprio a respeito de quem são e que lhes permitem manipular as suas próprias motivações, como acontece com os traficantes imaginando-se a si próprios em termos das heróicas imagens dos narcocorridos como Robin Hood, ou Indiana Jones, e não como as desprezíveis figuras cujas histórias lemos nos jornais ou vemos nos filmes (Morton, 2005, p. 113) ou com os “Robocop do governo” (Ferréz, 2005, p. 42) e os seus adversários, que se consideram segundo essa mesma lógica, como podemos observar nesse retrato indireto fornecido por uma das personagens marginais:

Com os PMs ele nem se preocupava, pois achava que na polícia militar do estado de São Paulo eram todos de um nível bem abaixo, facilmente compráveis com notas de cinquenta reais, e tinha em sua cabeça que no final eles todos ficariam debaixo da bota do ladrão beneficente (Ferréz, 2006, p. 15).

Os autores poderiam ter focado as ideologias que glorificam a brutalidade, mas, frequentemente, a vontade de dissolver a imagem da maldade responde nas narrativas a uma estratégia economicista: atentemos à decisão de Guille de celebrar uma “festinha” como incentivo para os seus novos clientes da “recém-inaugurada boca do Jardim Novo” (Ferréz, 2006, p. 72) ou à grande festa que, em *Cidade de Deus*, Miúdo queria fazer para agradar os moradores e, em troca, obter deles favores.

E, contudo, as ficções que muitos dos protagonistas constroem para mascarar a crueldade são também uma chave de compreensão da complexa geografia humana retratada. Ao observar o território dessa estrutura vilipendiada, estamos cientes de que, ainda que as personagens possam parecer frívolas na ampla escala que vai da falta ao delito – e do egoísmo à perversão –, percebemos a presença constante de algo mais profundo, uma reação perante o absurdo existencial.

É verdade que essa resposta aparece revestida de modo extravagante, sob a forma do crime cujo objeto último é a possibilidade de “vestir-se de grifes e ter um carro com vidro ray-ban” ou de ter dinheiro suficiente para manter uma “vida desregrada” (Lins, 2003, p. 189). E, no entanto, não podemos surpreender-nos de que uma verdade tão estranha e difícil como a do exílio e exploração do marginal pela lógica capitalista se revele, em princípio, sob a forma de um despropósito crepuscular e corrupto, pois os protagonistas, ensombrados pela insanidade do seu mundo à margem, só poderiam acreditar nas mensagens providencialistas, como aquelas de um promissor cristianismo de raros milagres – patente no episódio em que o carpinteiro Luís Cândido quer conscientizar uma das suas vizinhas e esta, não sabendo “o que era machista-leninista nem proletariado” (Lins, 2003, p. 166), agradece a caridade cristã do homem que faria uma cadeira de engraxate de borla para o seu filho –, ou de um auspicioso liberalismo materialista que promete a opulência como mecanismo de superação de qualquer superestrutura social e que, ao mesmo tempo que seduzia e ludibriava o miserável, lhe criava as condições para prometicamente vingar-se nessa procura ilícita do benefício através da violência social.

Assim, enquanto “de um atraso a ser superado pelas forças progressistas, a pobreza se teria transformado na cifra da modernidade brasileira” (Telles, 2001, p. 10), procurando a burguesia acomodar a pobreza no adequado lugar de “paisagem” externa ao mundo social, num movimento inverso, os espaços do capitalismo são convertidos em objetos da cobiça desses “excedentes” abominados do capital que são os favelados.

Essa inversão do capitalismo provocará, por último, a aparição de um outro espaço menor nas narrativas, consequência da pobreza: o mapa ficcionalizado do medo, um espaço urbano sem configuração geográfica que enquadra um lugar de liberdade condicionada por ser para a burguesia um potencial lugar de encontro físico e ontológico com o Outro.

Esse novo e sucinto espaço surge sob o signo da agilidade narrativa contemporânea que exige, segundo Regina Dalcastagnè, “o reconhecimento quase instantâneo dos diferentes códigos sociais embutidos em cada situação” e que permite que, “mais do que nunca, a personagem transporte seu próprio espaço. É em seu corpo que se inscrevem os lugares por onde andou, e aqueles que não lhe estão reservados” (Dalcastagnè, 2005, p. 93). Esse fenômeno, que, seguindo a análise de Dalcastagnè, encorpa as páginas de narrativas como “Feliz Ano Novo”, de Rubem Fonseca, *O fantasma da infância*, de Cristovão Tezza, ou *O invasor*, de Marçal Aquino, por meio das respectivas invasões violentas dos favelados despossuídos do território burguês, será o mesmo que, com uma presença circunstancial,

encontraremos nas violentas e delituosas relações entre dominantes e dominados das obras de Ferréz e Paulo Lins, mas também noutras incursões irrelevantes, como a rememorada por um dos favelados que pela primeira vez entra num clube pagando e fica feliz porque “finalmente não teria que passar pela lama, nem pular os arames da divisa” (Ferréz, 2005, p. 69).

Enfim, esse novo eixo espacial, ainda que restrito, assenta a pluralidade na representação, pois os componentes sociológicos do espaço e os sofismas ocultados que a sociedade burguesa segrega num discurso inconsciente sobre si própria – nomeadamente, o materialismo, a alienação e a indiferença ou mesmo a crueldade – que dominam os fundamentos políticos, económicos e sociais da contemporaneidade –, são extremamente elucidativos nesse estrito retrato do fenómeno da pobreza apresentado nas três obras ficcionais.

Se regressarmos, no entanto, ao marco geral dessa escrita – orientada por uma espécie de distorção niilista da velha atitude idealista, segundo a qual não há mais mundo que o que fabricamos com os sentidos –, compreendemos a preferência pelo âmbito urbano, e não pelo âmbito burguês, pois este é percebido como um mundo, como indicara de modo clarividente Chesterton, que resulta excessivamente transbordante de interesse como para ser propriamente interessante (Chesterton, 2008, p. 28).

Por isso, em oposição radical a esse mundo e à superficialidade das “cidades miseravilhosas” – termo utilizado por Jean Canesi a respeito, concretamente, de um Rio que continua a manter com soberba o seu boato de luxo e de elegância sobre um fundo de miséria (Canesi, 1990, p. 19) –, o lugar figurativo da situação espacial e social será também o do homem acochado pela contingência da matéria, pela substancialidade do negativo, que resulta mais fecunda em termos de significação do que a simples pintura de ambientes sórdidos.

Trata-se de um espaço não euclidiano que acaba com a consideração e a condenação da favela e da pobreza a ser necessariamente paisagem e natureza morta: decoração desinteressante como realidade, mas atrativa quando ficcionalizada por elementos que recriam o nosso olhar estandardizado pelos estereótipos. Contrariamente, o espetáculo consumível e grotesco dos pobres matando-se entre si é rearticulado para provocar o conflito e a culpa. De fato, à tendência do digestivo opõe-se um miserabilismo que se situa sob um signo, em certo sentido, análogo ao propugnado por Glauber Rocha em “Uma estética da fome”, isto é, procuram-se traumatismos para denunciar traumatismos, como já fizeram também Gide ou Nabokov, mas neste âmbito brasileiro utilizando um outro – e

mais perturbador – conceito de obscenidade, situado no âmbito do social e centrado na miséria dessa nova paisagem tropical.

Os autores apuram os valores dessa fantasmagoria tão particular até os seus limites, sublinhando as intenções distópicas do *monstrous ant-hill* de Wordsworth, da *capitale infâme* baudelairiana ou, mesmo, da exacerbação alucinada do contemporâneo retrato da cidade infernal, presente na referida *Le città invisibili*, de Italo Calvino, que, exigindo uns ímprobos mecanismos de sobrevivência, paralelos às estratégias de certos sujeitos de Lins e Ferréz no seu árido relacionamento com a realidade, são contrários à assunção obediente da maioria que aceita o inferno e que se integra nele até o ponto de não vê-lo já: procurar e saber reconhecer quem e que coisa, no meio do inferno, não é inferno, e fazê-lo durar, e dar-lhe espaço (Calvino, 1998, p. 155).

Estamos, portanto, em *Capão Pecado, Manual prático do ódio e Cidade de Deus*, ironicamente distantes da *civitate Dei* de Santo Agostinho, pois o espaço das calamidades e da miséria pertence à cidade dos homens – e, mesmo, tragicamente distante de Deus, pois como refletia uma das personagens de *Pedaços da fome* a respeito da penúria da vida na favela: “Se Jesus voltar ao mundo [...] há de ficar horrorizado com estas desorganizações. Deve ser por isso que ele não vem” (Jesus, 1963, p. 209). Assim, se segundo a teologia da história do teólogo e filósofo cristão, os membros da cidade de Deus, peregrinos na cidade terrestre, seriam finalmente “pela graça” cidadãos do Alto quando “chegue o tempo do seu reino” (Agostinho, 1993, p. 1324), nessa outra cidade terrestre muito posterior a Jesus Cristo, essa bênção já se extinguiu, mesmo para aqueles que, apesar de nascidos da mesma massa, condenada desde a origem, sabem distinguir – e também observar – a substancialidade do bem e do mal, do pecado, da culpa e da morte.

Ainda para eles, em vez do reino prometido, as propostas literárias que nos ocupam escolhem de modo inevitável o final aberto, o precipício insondável no qual se situam e ao qual se abandona a humanidade depois que a possibilidade de redenção tenha deixado de existir, só ficando a contingência e a necessidade, isto é, o nada.

Esse vazio deve ser a chave interpretativa desses desiguais retratos da trágica pobreza do Brasil contemporâneo. E deve ser privilegiada chave por ser muito mais poderosa do que qualquer radiografia mimética adotada nas obras, já que, perante o vazio, situando-nos na idealização hegeliana da arte como revelação profunda, podemos acompanhar o retórico questionamento do filósofo Emil Cioran, quando se questionava se porventura um vazio que outorga a plenitude, neste caso um entendimento

abissal, não contém mais realidade do que a que possui toda a história no seu conjunto (Cioran, 1981, p. 162).

Referências

- AGOSTINHO (1993). *A Cidade de Deus*. Vol. II. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- APPADURAI, Arjun (1996). Etnopaisagens globais: notas e perguntas pra uma antropologia transnacional. In: *Dimensões culturais da globalização*. Lisboa: Teorema.
- BRANDÃO, Ignácio de Loyola (1979). *Zero*. 5. ed. Rio de Janeiro: Codecri.
- BUARQUE, Chico (1992). *Estorvo*. Lisboa: Dom Quixote.
- BUTOR, Michel (1967). *Sobre literatura*. 2. ed. Barcelona: Seix Barral.
- CALVINO, Italo (1998). *As cidades invisíveis*. Vigo: Xerais.
- CANESI, Jean (1990). Cidade miseravilhosa. In: *Revue Autrement*, n. 42, p. 19-36. Rio de Janeiro: La beauté du diable.
- CASTRO, Ruy (2006). *Rio de Janeiro: Carnaval no fogo*. Porto: ASA.
- CHESTERTON, Gilbert Keith (2008). *Lectura y locura*. Salamanca: Espuela de Plata.
- CIORAN, Emil (1981). *Historia y utopía*. Barcelona: Tusquets.
- DALCASTAGNÈ, Regina (2005). *Entre fronteiras e cercado de armadilhas: problemas da representação na narrativa brasileira contemporânea*. Brasília: Editora UnB.
- ELIOT, T. S. (1982). *The complete poems and plays of T. S. Eliot*. London: Faber and Faber.
- ESPÍNOLA, Adriano (1998). *Fala, favela / Voilâ favela*. 2. ed. Rio de Janeiro: Topbooks.
- FERNANDES, José Manuel; DIAS, Manuel Graça (1989). "Imaginários à solta em Lisboa". In: *O imaginário da cidade*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian; ACARTE.
- FERRÉZ (2005). *Capão Pecado*. Lisboa: Palavra.
- FERRÉZ (2006). *Manual prático do ódio*. Lisboa: Palavra.
- FONSECA, Rubem (2006). *Ela e outras mulheres*. São Paulo: Companhia das Letras.
- HUXLEY, Aldous (1964). *Literatura y ciencia*. Barcelona: Edhasa.
- IVO, Léo (1968). *Estação central*. 2. ed. Rio de Janeiro: Orfeu.
- JESUS, Carolina Maria de (1963). *Pedaços da fome*. São Paulo: Aquila.
- LA ROTTA, Guillermo Pérez (2003). *Génesis y sentido de la ilusión filmica*. Bogotá: Siglo del Hombre.
- LINS, Paulo (2003). *Cidade de Deus*. Lisboa: Caminho.
- MONTENEGRO, Ana Maria (1990). Métropole internationale. *Autrement*, n. 42, Rio de Janeiro: La beauté du diable, p. 38-48.
- MOREL, Marco (1990). Enfants des rues. *Autrement*, n. 42, Rio de Janeiro: La beauté du diable, p. 75-79.
- MORTON, Adam (2005). *On evil*. Oxon: Routledge.
- PIMENTA, Alberto (1989). A Cidade N. In: *O imaginário da cidade*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian; ACARTE.
- PINTO, Manuel da Costa (2005). Panorama de la prose brésilienne. *Europe: Revue littéraire mensuelle*, n. 83, p. 29-44.

- REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. (1987). *Dicionário de narratologia*. Coimbra: Almedina.
- ROCHA, João Cezar de Castro (2005). La dialectique de la "marginalité" et la violence dans la culture brésilienne contemporaine. *Europe: Revue littéraire mensuelle*, n. 83, p. 64-73.
- SASTRE, Alfonso (1974). *Anatomía del realismo*. 2. ed. Barcelona: Seix Barral.
- SEIXO, Maria Alzira (1989). A poética da cidade na composição do romance. In: *O imaginário da cidade*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian; ACARTE.
- TELLES, Vera da Silva (2001). *Pobreza e cidadania*. São Paulo: USP; Editora 34.
- TUAN, Yi-Fu (2008). *Space and place: the perspective of experience*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Recebido em maio de 2012.

Aprovado em outubro de 2012.

resumo/abstract

A plenitude de um vazio em que a pobreza não é mais paisagem: a periferia em Paulo Lins e Ferréz

Alva Martínez Teixeira

Este artigo pretende situar os romances *Cidade de Deus* de Paulo Lins e *Capão Pecado* e *Manual prático do ódio* de Ferréz no panorama dos 'novos realismos' brasileiros contemporâneos, avaliando as escolhas temáticas e as técnicas e procedimentos narrativos. Aliás, este estudo analisa a originalidade da sua prosa, notando a cautelosa distância da sua filosofia estética e os elementos fundamentais do seu universo literário – pobreza, crime e desigualdade – a respeito de qualquer cultura extrema da violência. A análise destes livros procura revelar outra perspectiva do problema da imagem da cidade e da pobreza urbana, normalmente sensacionalista, e contribuir a uma melhor compreensão da complexidade da violência quotidiana nas comunidades urbanas pobres.

Palavras-chave: tardo-realismo, endogênico, favela.

The fullness of an emptiness that is not a landscape anymore: the periphery in the novels of Paulo Lins and Ferréz

Alva Martínez Teixeira

This article intends to place Paulo Lins' novel *Cidade de Deus* and Ferréz's novels *Capão Pecado* and *Manual prático do ódio* in the panorama of Brazilian contemporary "new-realisms", evaluating thematic choices and narrative techniques and procedures. Also, this study analyses the originality of their prose, noting the cautious distance of their aesthetic philosophies and the fundamental elements of their literary universe –poverty, crime and inequality– from any extreme culture of violence. The analysis of this books seeks to reveal another perspective on the issue of the image of the city and urban poverty, usually sensationalist, and to contribute

Alva Martínez Teixeira _____

to a better understanding of the complexity of everyday violence in poor urban communities.

Keywords: late realism, endogenous, slum.