

As vozes da violência na cultura brasileira contemporânea

TÂNIA PELEGRINI*

*“...os nossos interiores – os nossos intestinos,
enfim, onde estão em nossa literatura?”*

João Antônio

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

Paulo Lins

Cultura e violência

Refletir sobre a cultura brasileira hoje exige enfrentar um aparentemente novo desafio: de que maneira analisar a tradução da matéria bruta presente em alguns de seus produtos, como a ficção literária e a cinematográfica? Na literatura, proliferam textos já genericamente rotulados como *marginais*, que ancoram seu viés de revolta e denúncia num desfile de atrocidades, sevícias e escatologia. Existiria alguma ligação entre a narrativa literária e a narrativa audiovisual que elabora matéria desse mesmo tipo? E, por fim, qual o sentido e a função social dessa produção?

Há quem afirme que a caracterização da cultura brasileira contemporânea como um todo, em vista disso, exige novos modelos de análise capazes de estimular novas leituras e interpretações. Nessa linha, este ensaio pretende apresentar uma possibilidade de leitura de alguns desses textos, vistos em conjunto, comparando versões literárias e cinematográficas, no intuito de neles acompanhar deter-

* Professora do Departamento de Letras da Universidade Federal de São Carlos.

minadas constantes da expressão cultural brasileira, que podem funcionar como balizas para partilhar inquietações num momento em que ainda não há consenso estabelecido a respeito de tais questões.

Porejando sangue, ao tratar de espaços não valorizados socialmente, como a periferia dos grandes centros urbanos, ou os enclaves murados em seu interior, como as prisões, alguns textos literários e suas traduções cinematográficas 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 inovadora vertente temática e estilística, correspondente à matéria que traduzem.

Destacam-se, praticamente como iniciadores, os livros *Capão Pecado*, de Ferréz, e *Cidade de Deus*, de Paulo Lins, ao lado dos quais, com diferenças, coloca-se *Estação Carandiru*, de Drauzio Varella¹. A diferença básica entre eles deve-se à própria autoria dos textos, que de certa forma define os pontos de vista: os dois primeiros foram escritos por moradores dos universos retratados, ou de suas proximidades, os “territórios de exclusão”. Assim, eles se situam ou podem ser situados como a encarnação da “voz da periferia”, enquanto o terceiro é a narrativa de um médico que trabalhou na prisão 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? Memórias? É grande e variada a nomenclatura teórica que pretende definir (ou não) esses textos, sem que, todavia, nisso se esgote o imenso potencial das discussões por eles aberto e alimentado por suas versões para o cinema.

Foi *Cidade de Deus*, publicado em 1997, que desencadeou o interesse votado a esse tipo de matéria, seguindo-se-lhe *Estação Carandiru*, em 1999, e *Capão Pecado*, em 2000. Parece ter-se aberto uma espécie de fresta para um mundo paralelo e sempre propositadamente 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. Na esteira desses êxitos editoriais, veio o enorme sucesso das adaptações cinematográficas dos dois primeiros, em 2002 e 2003, respectivamente; em seguida, os seriados da Rede Globo, *Cidade dos Homens* (2004), releitura de alguns temas de *Cidade de Deus* e, na mesma linha, *Carandiru – Outras histórias* (2005).

¹ Deixo de lado a já chamada “literatura prisional” ou “relatos do cárcere”, conjunto de textos produzidos por prisioneiros, que tem conseguido edição e crítica favorável ou, pelo menos, interessada. Veja-se, por exemplo, o no. 59 da revista *Cult*, a eles dedicada.

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, seja ela verbal ou imagética. 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.

Representação e violência

É inegável que a violência, por qualquer ângulo que se olhe, surge como constitutiva da cultura brasileira, como um elemento fundador 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* (que, hoje, generalizando, também pode ser aplicada às narrativas audiovisuais). Segundo Scholhamer², ao longo da lenta e gradativa transformação da estrutura socioeconômica e demográfica do país, testemunha-se o surgimento de uma literatura sempre em busca de uma expressão adequada à complexidade de uma experiência que cresce tendo como pano de fundo a violência.

Tomando-se esse processo em linhas gerais, pode-se tomar, em princípio, a *literatura regionalista*, que, 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 no qual, 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 regulados pelos códigos de honra, vingança e retaliação”.

² Scholhamer, Karl Eric. “Os cenários urbanos da violência na literatura brasileira”. In: Pereira, Carlos Alberto M. (org.) *Linguagens da violência*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, p.236-259. Uma versão modificada do mesmo artigo foi publicada em Rocha, J. C. de Castro (org.). *Nenhum Brasil existe*. Rio de Janeiro: UniverCidade Ed., Topbooks e Ed. da UERJ, 2004, com o título “O caso Fonseca: a procura do real”.

Essa matriz social, a nosso ver, explica os temas do cangaço, da jagunçagem, dos bandos armados, dos heróis justiceiros do sertão, muito fortes sobretudo nos chamados *romances da terra* 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 Queiroz³. 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 envolvidos por um caráter de “santidade”, espécie de “furor sagrado”, estruturante de um mundo particular de códigos e relações sociais cristalizadas.

Apesar – e talvez por causa – do peso ideológico do discurso hegemônico no qual o Brasil é tratado como um país “cordial” “alegre”, “pacífico”, “naturalmente” contrário à violência, baseado na “fusão harmônica de três raças”, o *sertão*, embora esmaecido, ainda deixa sua marca na literatura, como a atestar a sempiterna presença de um espaço real, caracterizado por traços ásperos e força bruta, marcado por conflitos sangrentos e nunca resolvidos. Ou seja, *o sertão ainda está lá*, quase intocado. Haja vista, por exemplo, a periódica agudização do enfrentamento entre garimpeiros e índios, pela posse das terras no interior das reservas indígenas, ou as conturbadas invasões dos sem-terra em diversas regiões do país.

O desenvolvimento da *literatura urbana*, por sua vez, segue um caminho paralelo, que vai dar 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 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 um certo Alencar, depois Machado de Assis ou Lima Barreto. É sob o manto da aparência que viceja, por exemplo, a “malandragem”, expressa já nas *Memórias de um sargento de milícias*, a ambivalência amoral dos narradores machadianos, a pilantragem macunaímica, a complacência ou mesmo a apatia de tantos anti-heróis modernos e até 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, há uma

³ Publicado em 1992.

ambivalência na raiz da representação de todo tipo de violência, desde as mais brutais até as mais sutis, uma espécie de marca inescapável que, de alguma forma, resume simbolicamente a convivência agônica entre civilização e barbárie. Nesse sentido, Soares⁴ destaca 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. Um deles é o de “bom bandido”, herói popular, vingador de sua classe e de sua gente, enfrentando o sistema de peito aberto, e que, nos anos 60, apareceu com tanto destaque, por exemplo, na filmografia do Cinema Novo. Pertence também a esse estrato o conceito de “malandro”, cuja posição simpática e idealizada, mesmo quando diretamente ligada à criminalidade, recebe tratamento carinhoso e dignificante, principalmente no Rio de Janeiro, tendo-se tornado mesmo uma espécie de marca registrada em incontáveis composições da música popular brasileira, sobretudo as ligadas ao samba.

Pode-se concordar que há nesses conceitos uma espécie de assunção e 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 quotidianas⁵. 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 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”⁶. 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”, no interior dos quais viceja uma “fermentação

⁴ Soares, Luiz Eduardo. “Uma interpretação do Brasil para contextualizar a violência”. In: Pereira, C. A. Messeder, cit., pp. 23 a 46.

⁵ Ver DaMatta, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis*. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara Koogan, 1990.

⁶ Idem, p. 26.

sangüínea”, “uma gula viçosa de plantas rasteiras”, denotando “o prazer animal de existir, a triunfante satisfação de respirar sobre a terra”⁷, como descreve Aluísio de Azevedo no seu naturalismo ainda romântico. Precursores das atuais “neofavelas”, das “cidades de Deus” e dos “capões”, os cortiços abrigavam aqueles que a sociedade explorava e refugava: escravos libertos, brancos pobres, imigrantes, prostitutas, proxenetas, homossexuais, vadios, malandros, todos antecessores dos “bichos-soltos” e dos “carandirus” de hoje. As formas de violência ali representadas obedeciam aos códigos estéticos 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 militar⁸, com 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 violência ascendente. 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*⁹, 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.

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 quase inofensiva, alimentando-se da pobreza, representada por um olhar que vai da periferia para o centro, do resíduo para o excesso, do excluído para o integrado. São dele os primeiros “otários” (integrados) e “malandros” (marginais)¹⁰, 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 diferen-

⁷ Azevedo, Aluísio de. *O cortiço*. São Paulo: Ática, 1979, p. 29.

⁸ Não incluo aqui a literatura desses tempos, que brota das lutas contra a repressão, pois se trata de tópico específico que extrapola o tema deste ensaio e a respeito do qual já existe ampla bibliografia.

⁹ Tomo de empréstimo o difundido conceito de Zuenir Ventura, “cidade partida”.

¹⁰ Ver: Durigan, Jesus A. “João Antônio e a ciranda da malandragem”. In: Schwarz, Roberto (org.). *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983, pp. 214-219.

tes entre si, foram definidas com precisão: *ferozes* ou *brutalistas*¹¹. 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 emana uma linhagem de “novíssimos” autores contemporâneos dedicados a tematizar todos os tipos de violência, entre os quais podem ser incluídos Ferréz e Paulo Lins.

Não por acaso, é Fonseca quem consolida no Brasil o gênero policial, que só então encontra solo e condições necessárias para medrar, em meio ao avanço da industrialização e do processo de modernização conservadora. Com ele surgem personagens bem mais perigosas do que os pequenos amigos do alheio, malandros, pilantras, salafrários, larápios, espertalhões e pequenos meliantes, presentes na literatura anterior, quando o país ainda crescia com base em uma estrutura econômica agrária e pré-capitalista¹².

O tipo de representação da violência consolidado por Fonseca, com seu estilo característico, que, entre outras coisas, absorve o antigo coloquialismo do submundo, em uma versão chula e descarnada, revela uma crueza sem compaixão em relação ao homem, até então inédita na ficção brasileira. De uma certa forma, essa revelação quase epifânica da brutalização da vida urbana podia ser vista – e foi –, naquele momento, como uma denúncia implícita das condições violentas do próprio sistema social, em plena ditadura. Assim, 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 clássico¹³, Antonio 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 impedia a identificação do narrador com a personagem, por motivos sociais: “o

¹¹ Nunca é demais lembrar os termos usados, respectivamente, por Antonio Candido e Alfredo Bosi, para definir o mesmo *estilo*.

¹² Ver: Pellegrini, Tânia. *A imagem e a letra - Aspectos da ficção brasileira contemporânea*. Campinas: Mercado de Letras/Fapesp, 1999.

¹³ “A nova narrativa”. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987, pp. 212-13.

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 Schollhammer¹⁴, “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.” São esses os pontos que problematizaremos a seguir, mesclando a matéria representada e suas formas de representação por meio da literatura e do cinema.

As “cidades de Deus”

Parece que a questão primeira a ser tratada, com relação aos textos escolhidos, mantendo a perspectiva do que até aqui se expôs, 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, 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, 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.

¹⁴ Op. cit., p. 245.

Mas vamos aos textos. *Cidade de Deus*¹⁵ 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 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”¹⁶, um verdadeiro campo de guerra entre os integrantes do tráfico de drogas e a polícia corrupta.

O início plácido e quase lírico, em que meninos conversam sobre o futuro, à beira de um rio, rapidamente dá lugar a um assalto a caminhão de gás, não sem que antes a paz seja rompida com a visão premonitória de um cadáver boiando. Esse primeiro assalto vai dar à narrativa o tom que a acompanha até o final: o da brutalidade monstruosa que espreita em cada beco, em cada esquina, em cada casa, chegando ao ápice com as descrições minuciosas do esquiteamento 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 pancadaria sórdida no interior dos barracos, tudo bem ao estilo dos filmes comerciais de ação. Não há alívio, em nenhum momento: as festas ou os passeios sempre acabam num assalto, numa briga, num estupro ou num assassinato, em que a droga funciona ao mesmo tempo como estímulo antes e calmante depois. A espiral ascendente da barbárie,

¹⁵ São Paulo: Companhia das Letras, 2003. 2ª Edição revista pelo autor. Todas as citações farão referência 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”. In: *O Estado de S. Paulo*, 30/08/02.

¹⁶ O termo tem uma definição própria, que convém assinalar, pois não parece corresponder ao universo representado: “Como observa Paulo Lins, no lugar das favelas (antigos similares das senzalas) surgem as neofavelas (atuais similares dos quilombos) com voz própria, beleza própria, inserção no mercado cultural e alto poder agregador.” Hollanda, Heloísa Buarque de. “O declínio do efeito ‘cidade partida’”. In: *Carióquice*, nº 1. Rio de Janeiro, Instituto Cravo Alvim, jun. 2004, pp. 68-71.

dentro do espaço único, fechado e claustrofóbico que é a Cidade de Deus¹⁷, 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 quotidiana de trabalho, não têm nenhum destaque e também não aparecem as causas efetivas do estado de coisas degradante: os altos escalões do tráfico de drogas e de armas e a corrupção política e militar que lhes assegura a circulação e a sobrevivência.

Os 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 feios, escuros, sujos, analfabetos, maltrapilhos, desnutridos e desdentados, são dizimados como moscas por uma maquinaria criminosa 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 situação¹⁸.

Sabe-se que boa parte da matéria-prima de *Cidade Deus* foi colhida pela antropóloga Alba Zaluar e quatro assistentes, entre os quais Paulo Lins, em uma minuciosa pesquisa sobre os envolvidos no circuito do tráfico de drogas, realizada ao longo de uma década. A elaboração do “romance etnográfico” ou “etnografia romanceada” (como o denomina Zaluar) teve o auxílio de várias agências de fomento à pesquisa, além do incentivo do crítico Roberto Schwarz, que, depois da publicação, dedicou-lhe uma resenha extremamente favorável, enfatizando sua força e originalidade. 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 não seja por medo. Trata-se de uma situação literária com qualidades próprias (...). Daí uma espécie de realidade irrecorrível, uma objetividade absurda, decorrência do acossamento, que deixam o juízo moral sem chão. Dito isso, estamos longe do

¹⁷ 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).

¹⁸ Um exemplo: “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).

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”¹⁹.

Para 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 (não mais para o etnógrafo) que, por meio deles, garante um interesse narrativo (para o leitor) escondido na antiquíssima catarse aristotélica, em que o terror e a piedade, a atração e a repulsa, a aceitação e a recusa são movimentos inerentes à sedução atávica atraindo para o indizível, o interdito, para as regiões desconhecidas da alma e da vida humanas. Daí a *ambivalência desse realismo* que aponta ao mesmo tempo para o protesto e a anuência, 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 assim se relativiza, 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 foco narrativo 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 “abdicação estilística”; o narrador reproduz os temas e situações daquela realidade, os modos de falar e o comportamento de parte de seus habitantes, sem conseguir uma identificação efetiva com aquele universo, resvalando para uma espécie de ponto de vista de classe que, apesar do esforço, não o inclui²⁰. Isso denuncia justamente a posição discursiva ambígua em que se coloca inclusive o *autor* do livro, enquanto antigo morador, depois etnógrafo

¹⁹ Schwarz, Roberto. “Cidade de Deus”. In: *Seqüências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, pp.163-171.

²⁰ 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.

e em seguida “ficcionalizador” daquele universo²¹. 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”²².

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, apenas *essa* ambivalência desapareceu. O que se tem em *Cidade de Deus* (e também em *Capão Pecado*) 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 primeiro²³. Trata-se de “uma realidade irreconhecível”, que “deixa o juízo moral sem chão”, como diz R. 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 opção estética.

É bem provável que o sucesso do livro *Cidade de Deus* tenha encorajado Ferréz a publicar o seu *Capão Pecado*, em que a violência também anda solta pelas vielas e becos do distrito paulista de Capão Redondo, embora com menor crueza. Narra a história de Rael, um aspirante a “otário”, que se esforça para superar as condições terríveis em que vive, trabalhando, sendo honesto e não se envolvendo com drogas. Apaixona-se pela namorada de seu amigo Matcheros, um “bicho-solto” dessas plagas, tenta construir uma família, mas descobre que a moça há tempos o traiçoa com seu patrão. Mata-o com um tiro na cabeça, cai na bandidagem, é preso e morre assassinado na cadeia. Tanto a matriz fonsequiana,

²¹ “Na corda bamba de sólidas verdades científicas com suas bússolas objetivas e no doce embalo das licenças poéticas do ficcional e do subjetivo, os etnógrafos sempre se dividiram entre o rigor da objetividade e a pura poesia da narrativa literária”. Zaluar, Alba. “‘Cidade de Deus’ revela talento de escritor”. In: *O Estado de S. Paulo*, 23/08/97.

²² Candido, Antonio. Op.cit., p. 213.

²³ “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*, cit., 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 marmitta, pegar ônibus lotado pra ser tratado que nem cachorro pelo patrão, não, isso não.” .Idem, p. 117.

no descritivismo realista da matéria bruta, quanto o melodrama televisivo são bastante evidentes na construção do enredo, muito mais simples do que o amplo painel construído por Paulo Lins; mas tal como em *Cidade de Deus*, procura-se um certo “verismo etnográfico”, na medida que personagens e situações são extraídas de um mundo ao qual o autor pertence e do qual quer fazer ouvir a voz. Entretanto, mais uma vez, o “documento” que se oferece sobre a exclusão e a violência tem o distanciamento do narrador em terceira pessoa, que distingue a si mesmo da realidade que retrata, embora a veja com “empatia” e solidariedade.

O tom do livro, de uma certa forma, assemelha-se ao de um libelo, de uma profissão de fé cujo eixo é a denúncia das condições de vida na periferia, a qual se contrapõe a consciência da necessidade de resistir, impedindo a aniquilação²⁴. Mas essa determinação não basta: o final reitera a impossibilidade de mudança, insinuando talvez um certo moralismo – uma vez que tanto os “bons” quanto os “maus” são punidos com a morte – e apontando novamente a *ambivalência desse realismo* que repousa ao mesmo tempo no protesto e na aceitação, deixando para o leitor o alívio da catarse e o deleite culpado de um exótico bastante próximo.

Se o narrador “neutro” de *Cidade de Deus* organiza, quase em forma de colagem, relatos brutais do surgimento e desenvolvimento da favela, o filme homônimo, de Fernando Meirelles, aglutina essas falas por meio de uma narrativa em primeira pessoa²⁵. Quem conta a história, *in off*, do ponto de vista de um sobrevivente daquela realidade, é o menino Buscapé, irmão de um ladrão morto, que decide ser “otário”, trabalhando para se tornar fotógrafo. É sob sua ótica que se desenrolam as demais histórias do filme e a metáfora da câmera fotográfica, já clássica, é bastante adequada para isso. Mas essa mudança de ponto de vista em relação ao livro também não significa escapar da força centrífuga do exotismo.

Mais uma vez a ambivalência se instala. A despeito da “abdicção estilística”²⁶, referida por Candido, que agora efetivamente ocorre, outros fatores acabam sendo

²⁴ “Os playbas têm mais oportunidade, mas na minha opinião, acho que temos que vencê-los com nossa criatividade, tá ligado? Temos que destruir os filhos da puta com o que a gente tem de melhor, o nosso dom, mano (...) Mostra aqui, quem tem o dom de ler um livro, quem aqui você viu dizendo que tá tentando melhorar, que tá estudando em casa, que tá se aplicando? Ninguém, mano, pois pra sair no final de semana e beber todo mundo sai; mas pra estudar aí é embaçado, e o futuro fica mais pra frente, bem mais pra frente daqui”. Ferréz, *Capão Pecado*. São Paulo: Labortexto Editorial, 2000, p.118. Todas as citações referem-se a essa edição.

²⁵ Sob outro ponto de vista, João Cezar de Castro Rocha também analisa essa mudança de foco em “Dialética da marginalidade”. In: Caderno Mais!, *Folha de S. Paulo*, 29/04/2004.

²⁶ Utilizo livremente, como empréstimo, uma categoria que pertence ao universo literário, aqui bem enquadrada, a meu ver, pois existe um narrador *de fato*.

mais importantes, em relação à representação da violência, mesmo porque agora se trata de cinema. Pela ótica de Buscapé, o aspirante a “otário”, cria-se entre o espectador e as causas da violência uma série de filtros, que acaba tornando aquele mundo e a violência ali representada um panorama exótico com sinal trocado – pois borrado de sangue –, também exterior ao espectador, uma vez que este adere naturalmente ao ponto de vista do bom menino, ambos assim tentando escapar daquele inferno. De novo, o quadro na parede.

A sucessão de imagens, montada pelo relato de Buscapé, é a representação de uma representação, ou seja, em relação ao livro, o filme é uma “realidade de terceiro grau”; assim sendo, esse novo texto produz também relações e interpretações novas. Como afirma Ismail Xavier²⁷, “embora pareça, a leitura da imagem não é imediata. Ela resulta de um processo onde intervêm não só as mediações que estão na esfera do olhar que produz a imagem, mas também presentes na esfera do olhar que as recebe”. E esses olhares não são inocentes, nem inertes, já estão condicionados e armados por circunstâncias histórico-sociais e culturais objetivas.

Entre os inúmeros fatores que compõem esse condicionamento, destaca-se o que hoje se denomina “espetacularização”, imposta pelo funcionamento atual da própria cultura como indústria, sobretudo aos seus produtos que utilizam a linguagem imagética. No interior dessa indústria – a referência mais imediata são os filmes americanos de ação –, a violência vem gradativamente sendo percebida também como um dado simbólico portador de grande potencial de agregação de valor, desde que devidamente estetizada, para se tornar palatável, transformando-se assim em espetáculo²⁸. 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*²⁹ hoje votado a todas as formas de violência passíveis de se transformar em valiosa mercadoria por meio da imagem – a morte, a destruição, a tortura, a violação –, anulando assim qualquer pretensão à neutralidade estética ou moral na representação. Essa questão está ligada ao fato de que tais imagens surgem sobretudo escoradas na idéia de entretenimento neutro, motor da indústria da cultura, a qual, cada vez mais, aceita sem contestação a brutalidade crescente da vida social como matéria de representação com alto interesse mercantil.

²⁷ “Cinema: revelação e engano”. In: Novaes, Aduino (org.) *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 369.

²⁸ “O espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens”. Debord, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997, p. 14.

²⁹ Utilizo os conceitos de Walter Benjamin em “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: *Obras escolhidas I*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

Desse modo, a narrativa “de dentro” de Buscapé iguala-se à narrativa “de fora” de Paulo Lins, pois ambas produzem, com linguagens diferentes, o mesmo efeito: estetizar a violência, criando condições para a fruição de um mórbido deleite; mais uma vez o terror e a piedade, a atração e a repulsa, a aceitação e a recusa propiciadas pela catarse midiática, reforçando os estereótipos em que o pobre sempre aparece como risco e ameaça, pois tanto no livro como no filme sua contextualização histórica e social fica esmaecida³⁰.

Em oportuno artigo sobre a representação do *outro* no filme *Cidade de Deus*, Marcos Napolitano³¹ pondera, todavia, que o assombro com a violência social e a fetichização do estilo gerado por sua representação têm suscitado, em alguns produtos, tentativas tímidas de problematização, nas quais o filme em questão pode ser inserido. Ele lembra que tal atitude sempre foi a busca central na construção e na tradição de uma consciência crítica de esquerda, traduzida simbolicamente nas estratégias e valores da cultura política nacional-popular, que fornecia compensações provisórias para a cisão fundamental entre *si mesmo* e o *outro* do artista engajado. A desagregação dessa cultura política, em tempos pós-modernos, deixou a boa consciência desse artista sem projeto utópico diante do trágico *apartheid* social brasileiro. *Cidade de Deus* expressa esse dilema, “mas de maneira em que a política não tem mais lugar. Nesse sentido, a espetacularidade da violência surge menos como opção voluntária e cínica do cineasta e mais como homologia do tecido social cindido e limite consciente da função social da arte nos quadros do mercado”. Assim, o cineasta “opera dentro de uma lógica de mercado (ainda que em diversos níveis de inserção), incorporando imagens e estilos de circulação internacional”, mas ao mesmo tempo se vê pressionado, como artista, pelas necessidades de posicionamento dentro da urgência da tragédia social brasileira. Desse ponto de vista, é provável, pois, que essa seja a ambivalência de fundo a sustentar o travejamento da narrativa.

Os “carandirus”

Com *Estação Carandiru*, o livro, e *Carandiru*, o filme, estabelecem-se relações diferentes, pois o primeiro não se pretende ficcional. Efetivamente, não se

³⁰ Ver: Bentes, Ivana. “Cidade de Deus promove turismo no inferno”. In: *O Estado de S.Paulo*, 31/08/02; Orichio, Luiz Zanin. “Cidade de Deus’ faz espetáculo da violência”. In: *O Estado de S.Paulo*, 30/08/02; Sousa, Ana Paula. “A cosmética da fome”. In: *Carta Capital*, 28/08/02.

³¹ “Cidade de Deus: dilemas da narrativa fílmica sobre o povo brasileiro numa perspectiva historiográfica”. In: Malatian, Teresa (org.). *As múltiplas dimensões da política e da narrativa*. São Paulo, Olho d’água/Capes, 2004. pp. 219-232.

trata de um romance, como os dois aqui já comentados, 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 antiquíssima 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 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 dessas terras com relação às das favelas antes visitadas 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”³², vale dizer, “bichos-presos”. E 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, embora a comparação entre homens e animais (macacos) introduza um inegável viés naturalista, certamente não despidido de implicações de sentido³³.

Segundo o relato, o contato semanal com os presos permitiu ao autor 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

³² Op. cit., p.11.

³³ “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.” Idem, p. 10.

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 grades, 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 das favelas descritas por Ferréz e 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 prevalência da “versão maximalista e maligna” da malandragem, anteriormente citada.

Norbert Elias³⁴ sugere que, nos tempos modernos, os comportamentos acabaram se pacificando, pois os impulsos agressivos foram paulatinamente refreados, recalçados, por se tornarem incompatíveis com a diferenciação cada vez maior das funções sociais que aos poucos emergiram 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”.

Creio 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 explosões constantes de agressividade³⁵.

³⁴ Elias, Norbert. *O processo civilizador*. Rio de Janeiro: J.Zahar Editor, 1993. Vol 2: “Formação do Estado e Civilização”, p. 198.

³⁵ “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.” *Estação Carandiru*. Cit., p. 42.

Estas ocorrem, mas sempre em circunstâncias específicas que, no mais das vezes, envolvem alguma ruptura do código estabelecido e aceito por todos³⁶.

Pode-se pensar que, no caso dos universos que *Capão Pecado* e *Cidade de Deus* retratam, 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 (como macacos) 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”, retomando Elias, em que a satisfação da pulsão violenta é autorizada apenas pela premência do presente imediato.

Parece-me que, ao contrário da atmosfera “guerreira” de *Capão Pecado* e *Cidade de Deus*, é desse clima “pacificado” que Varella consegue – a despeito da animalização implícita na comparação inicial – 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, cumprindo uma missão que lhe faculta ver e ouvir com simpatia e solidariedade³⁷. Não há revolta, contestação, libelo, apenas a observação, que, mal ou bem, procura todo o tempo ser isenta e imparcial, inclusive quando transmite as histórias ouvidas dos presos. Deixando-os narrar suas vidas, com mentiras ou verdades atenuadas – não há como saber –, Varella legitima suas versões e permite que eles sejam vistos como querem, homens (e não animais), vítimas das circunstâncias e do “sistema”. Tal opção narrativa mostra o crime como algo explicável, alivia o peso amedrontador das situações e acaba confortando o leitor, envolvido

³⁶ “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”. Idem, p. 43.

³⁷ “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”. Idem, p. 75.

que está numa incursão humanitária que o exime de qualquer culpa perante aquela situação e perante o massacre final.

Como não se trata de ficção, mas de um “relato de viajante”, embora em primeira pessoa, não ocorre “abdição 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 brutalidade 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 ambivalência com relação à representação da violência; o que se tem é uma *contenção estilística* revelando a compaixão de um narrador que procura deliberadamente ver seres humanos – embora comparados a animais –, por trás da condição de “bichos-presos”; a solidariedade explícita não pode ser confundida com complacência nem com a antiga ingenuidade da representação da malandragem, pois desde o início sabe-se que ali se trata efetivamente de crime e de criminosos. A meu ver, é essa contenção clássica que filtra a abjeção e o sangue, embora eles estejam por toda parte; como recurso estilístico, essa estudada contenção consegue não estetizar a miséria humana, *na medida em que não a exagera*, transformando-a em mero espetáculo; assim, não se equilibra perigosamente entre a denúncia e a convivência dos outros livros.

O filme *Carandiru*, de Hector Babenco, adota a mesma postura do livro: a do olhar isento, aquele que procura não julgar, nem condenar. Essa postura é explicitada em dois momentos: no início do filme, quando o médico (ou o cineasta?) afirma que a sociedade já dispõe de instâncias adequadas para julgar e condenar, não sendo, portanto, esse o seu papel; e no final, depois do massacre, quando, tal como no livro, ele diz ter ouvido apenas os presos³⁸. São as duas atitudes centrais e complementares de um narrador: a simpatia atenta para aqueles que não têm voz, no caso, a escória da sociedade, e a opção por um dos pontos de vista numa situação limite, sujeita a muitas interpretações. Babenco respeitou o ponto de vista já usado por Varela: a

³⁸ “Ouvi apenas os presos. Segundo eles, tudo aconteceu como está relatado a seguir”. Idem, p. 285.

narrativa focada nos presos prevalece o tempo todo, contando as histórias ouvidas por ele, em vários planos, os quais circulam dentro e fora do presídio, à medida que a vida dos detentos vai sendo narrada, até a tragédia final.

Respeitando o gênero do livro que lhe deu origem – o “relato de viajante” – o filme mantém uma relação com o documentário, pois, mesmo sendo também uma “realidade de terceiro grau”, trata de fatos reais; assim, essa característica híbrida aparece na sua estrutura: na primeira parte, os presidiários são “personagens”; no final, concedem depoimentos à câmera, representando assim o artifício de Varella de fazer ouvir a voz dos prisioneiros.

Desse modo, tal como no livro, tece-se a teia multifacetada da vida social dos personagens, definindo o meio em que eles nascem, crescem e cometem seus crimes: são as ruas, os becos e as favelas, os capões e as cidades de Deus, retratadas no filme de modo clássico, com um toque de melodrama³⁹, pois busca-se claramente expressividade psicológica e moral, estampando tudo na ênfase dos gestos, nos esgares das faces, na eloquência da voz, intensificando ações e sentimentos. Nesse sentido, envolve, como *Cidade de Deus*, toda uma pedagogia do olhar, já ensinado pela indústria do cinema a captar e reconhecer imediatamente as formas fluidas do bem e do mal. Todavia, apostando no ponto de vista do médico, tal linguagem também não se converte em mero espetáculo – embora conserve seu exotismo particular –, ganhando do primeiro em sutileza, profundidade dramática e amplitude temática. Isso porque não glorifica, não exalta e nem desculpa os personagens, apenas resgata em cada um, como fez Varella, a porção de humanidade que talvez possa um dia ir além do crime e superá-lo.

A violência atenuada pelo tratamento dos personagens – o mesmo do livro –, adquire assim, nas cenas do massacre, um tom dantesco – e aqui vale o “círculo do inferno” –, mas grandioso e quase nobilitado, comum aos épicos de guerra clássicos e adequado à proposta documental. É nesse momento que o filme assume seu engajamento, abandonando a contenção que até então se mantivera, o que relativiza o possível teor de espetáculo da violência representada, pois a *mimesis* funciona como condenação forte da violência real que emana da falência da organização social e política do país. Não há derrota nessa transgressão.

A derrota da transgressão

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

³⁹ Xavier, Ismail. Op. cit., p. 372.

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”⁴⁰.

Acredito que isso se aplica aos textos de que tratamos, tanto os verbais quanto os visuais, 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 antes considerados “exteriores ao texto”, tidos por “excrescências” superadas, tais como a capacidade da literatura e do cinema de criar (ou não) mundos verossímeis que expressem efetivamente uma realidade concreta, e, principalmente, em países como o Brasil, 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, inclusive recorrendo ao aparato teórico de outras ciências, como aqui tentamos fazer, para tentar compreender o *sentido e a função* da produção da cultura e da literatura contemporâneas. 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, hoje, de uma possível *função social* que, de algum modo, leve em consideração esse impacto trazido pela representação da violência e da abjeção. 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 “pedagógica” 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 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 da

⁴⁰ Candido, A. Op. cit., p. 214.

fratura do nosso “processo civilizador”, realidade traumática inescapável tal como ela se configura, com alguns matizes, na maioria dos países do terceiro mundo. É claro que as representações paroxísticas da miséria e da violência aqui examinadas podem funcionar tanto como reforço dos antigos estereótipos da cultura brasileira, quanto como uma abertura para um discurso mais amplo e complexo, que comporta um viés político necessário; é nesse fio de navalha que os textos aqui analisados correm, à revelia de si mesmos, pois, entregues ao público, estarão sujeitos a uma multiplicidade de leituras – entre as quais a que aqui fizemos é apenas uma.

Retomando Adorno⁴¹ – 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 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”.

⁴¹ Adorno, Theodor W. “Posição do narrador no romance contemporâneo”. In: *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1980, pp. 269 - 273.