

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM LETRAS – TEORIA DA LITERATURA

GUSTAVO ARTHUR MATTE

**IDENTIDADES LITERÁRIAS DA VIOLÊNCIA NA
CIDADE DO RIO DE JANEIRO:
RECONFIGURAÇÃO DE FORÇAS E
PLURALIZAÇÃO DE VOZES**

Porto Alegre
2016

GUSTAVO ARTHUR MATTE

**IDENTIDADES LITERÁRIAS DA VIOLÊNCIA NA
CIDADE DO RIO DE JANEIRO:
RECONFIGURAÇÃO DE FORÇAS E
PLURALIZAÇÃO DE VOZES**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Letras, área de concentração Teoria da Literatura, da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Prof. Dra. Maria Tereza Amodeo

Porto Alegre
2016

Aos meus pais

AGRADECIMENTOS

À Christine, minha companheira, por todos os dias, por todas as conversas, por todo o carinho, por toda a paciência, por toda a criatividade, pela sensibilidade e revoluções que produz em mim; pela pensatividade grávida, explosiva e inspiradora. Eu amo e admiro você.

Ao Cristiano, meu mano, pelos momentos certos, pela parceria incondicional, pelo ouvido, pela inteligência bem-humorada e pela velocidade estonteante do raciocínio.

À Maria Tereza, minha orientadora, pela dedicação com que se envolveu com esta pesquisa, pela postura de horizontalidade que assume com seus orientandos, e por ter sido para mim sempre de ajuda.

Ao pessoal do grupo de pesquisa “Formas de representação da alteridade na literatura brasileira contemporânea: diferenças étnicas, sociais e de gênero”, Gabi e Joyce, particularmente, com quem dividi e recebi impressões de leitura que também se atravessam nesta dissertação.

Ao professor Ian Alexander, da UFRGS, com quem sinto ter perdido o contato, mas que apareceu na minha vida em meio à turbulências de ordem diversa e, indubitavelmente, foi um dos responsáveis por esta dissertação, ao ter-me iniciado na pesquisa acadêmica. Devo a ti muito mais que um “muito obrigado”.

Aos contribuintes. Seus impostos possibilitaram que me dedicasse integralmente a esta pesquisa. Nada mais justo que buscasse o melhor de mim e, por isso, espero não ter feito um texto que vá apenas enriquecer meu currículo e carreira pessoal, mas que também alimente discussões sobre questões que preocupam e dizem respeito a toda a comunidade.

Sobretudo, aos meus pais – Leopoldo, Alice. Agradecemos sempre nossos pais por motivos óbvios, os quais também me servem, mas aos meus gostaria de acrescentar que sempre, ao escrever, pensei em vocês. Nada faria sentido nesta dissertação se não os incluísse, afetivamente, em cada linha. São o meu gosto doméstico pela leitura, pela escrita, a batalha por uma formação de qualidade, o incentivo, a segurança, o carinho. Misturo aqui a vitalidade e agilidade incansável do pensamento da mama com a ponderação e a calma perfeccionistas do papa, para concordarmos e discordarmos, como sempre tem sido, e para o bem. Bato nas

teclas sem esquecer que descendo diretamente da enxada; da agricultura familiar; da empregada doméstica; do escriturário contábil. Embora esta não seja mais a realidade, ninguém há de apagar sua consciência de mim. Poucos sabem tão bem como vocês das dificuldades de galgar os degraus sociais (e galgaram) quando não se herdaram as condições favoráveis, e é por isso e por suas conquistas, somadas às minhas (escoradas nos ombros que sempre me ofereceram), que esta dissertação se apresenta como um discurso otimista e sensivelmente engajado. Eu amo vocês.

RESUMO

Usando as reflexões acerca da “dialética da marginalidade” (João César de Castro Rocha) em oposição à “dialética da malandragem” (Antonio Candido), este estudo faz um mapeamento de espaços sociais que passaram a progressivamente reivindicar e ocupar lugar de fala na literatura brasileira contemporânea – frequentemente em torno do tema da violência urbana. Parte-se do pressuposto de que o primeiro espaço a ser ocupado foi o da periferia, quando *Cidade de Deus* surgiu como um panorama literário da favela construído a partir de dentro, através de uma perspectiva de classe. Por ser um fenômeno novo no campo da literatura brasileira, propondo um desafio direto à centralidade cultural de um Rio de Janeiro turístico e com tendências homogeneizadoras – diretamente vinculado à sua Zona Sul –, o romance *Cidade de Deus* (1997), contando com a amplificação resultante da aparição do filme homônimo em 2002, pautou a necessidade de uma reconfiguração de forças e uma pluralização de vozes nos campos cultural e literário brasileiros. A partir da influência de *Cidade de Deus* surgiram não apenas casos de outros escritores periféricos como Ferréz, em São Paulo, mas também consequências indiretas, a exemplada necessidade de outras vozes sociais se posicionarem – ou reposicionarem. Desenvolvo, então, uma reflexão acerca dos lugares de fala que passaram a atuar enfaticamente nesse sentido, através de publicações diversas. Esses lugares são: centro; periferia; polícia; presídio. Utilizando ao menos uma narrativa que represente cada ponto do espectro¹, o que pretendo com o estudo é identificar posições de classe em cada uma delas, de maneira a perceber o tipo de resposta dada ao desafio da “marginalidade” por diferentes atores sociais através da literatura.

PALAVRAS-CHAVE: violência urbana; dialética da marginalidade; literatura brasileira contemporânea; *Cidade de Deus*; *Elite da tropa*; detetive Espinosa; classes sociais.

¹Essas obras são *Cidade de Deus* (periferia), *Elite da tropa* (polícia) e os romances policiais de Luiz Alfredo García-Roza (centro). A literatura de presidiários aparece como um dado, mas não será analisada por conta da ausência de um caso que cumpra os critérios estabelecidos: ser localizado no Rio de Janeiro; ter sido publicada na passagem para o século XXI.

ABSTRACT

Opposing João César de Castro Rocha's thinking on the so called "dialectic of marginality" to Antonio Candido's "dialectic of malandragem", this study maps the social spaces which started to gradually claim and occupy a lieu of speech in the context of Brazilian contemporary literature – often around the theme of urban violence. It starts from the assumption that the first space to be occupied was that of urban peripheries, when *Cidade de Deus* emerged as a literary panorama of the slum from inside, using its own social class perspective. Since it was a new phenomenon in the field of Brazilian literature, and since it poses a direct challenge to the cultural centrality of a touristic and homogeneous Rio de Janeiro (related to the South Zone of the city), *Cidade de Deus* (1997) –subsidized by the great success of the eponymous movie (2002) –highlighted the urgency of a reconfiguration of forces and a pluralization of voices in the Brazilian cultural and literary fields. Under the influence of *Cidade de Deus* not only cases of other peripheral writers appeared (such as Ferréz in São Paulo), but also indirect consequences were felt, for example: the necessity of other social voices to configure or reconfigure their participation in the system. Based on this particular reasoning, I have thus made speculations about the spaces of speech that started to act strongly through various publications. These spaces are: center; periphery; police; prison. Taking into account at least one narrative representing each of the points², my intentions with this study are to identify perspectives of social classes in each of them, in such a way that we can understand how is that they answer to the "marginality challenge" by means of literature.

KEY-WORDS: urban violence; dialectic of marginality; Brazilian contemporary literature; *Cidade de Deus*; *Elite da tropa*; detective Espinosa; social classes.

² The novels I chose to work on are *Cidade de Deus* (periphery), *Elite da tropa* (police) and the crime novels by Luiz Alfredo García-Roza (center). Prison literature is used as data, but it will not be analyzed because of the absence of a case that fits in the criteria established for this study: to be set in Rio de Janeiro; to have been published during the transition of the twenty-first century.

SUMÁRIO

1	BATALHA SIMBÓLICA NA CULTURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA	9
2	PRESSUPOSTOS METODOLÓGICOS INICIAIS	20
2.1	POSIÇÕES E POSICIONAMENTOS	22
2.2	RESSALVAS	26
3	O ESQUEMA PRISMÁTICO DA VIOLÊNCIA URBANA	31
3.1	CIDADE, POBREZA E VIOLÊNCIA URBANA: TODO MUNDO TEM DIREITO AO CENTRO DA CIDADE	32
3.1.1	Quem são os espaços-atores do conflito?	35
4	LOCAIS DE FALA: ESTILHAÇOS DA CIDADE VIOLENTA	40
5	LITERATURA E PROCESSO SOCIAL: FALAM AS BALAS	46
5.1	<i>CIDADE DE DEUS</i> : PERVERSIDADE, FÁBULA E UTOPIA	47
5.1.1	Descolonizar é olhar o mundo com os próprios olhos	49
5.1.2	A favela como protagonista	52
5.1.3	A polícia e a Zona Sul	58
5.1.4	Uma distopia incontornável?	61
5.2	<i>ELITE DA TROPA</i> : A CAVEIRA TEM UM NOME A ZELAR	66
5.2.1	O “narrador belicoso” e o policial como elemento de travessia	72
5.2.2	Confusão entre motivações públicas e privadas	75
5.3	O DETETIVE ESPINOSA: MURALHAS E CORDÕES DE ISOLAMENTO	84
5.3.1	Um policial menos que policial	85
5.3.2	Os “deslizes” do narrador	88
5.3.3	Espacialidade restrita	89
5.3.3.1	Cidade sensual	90
5.3.3.2	Cidade funcional	98
5.3.4	Muralhas e cordões de isolamento	106
5.4	COMPARAÇÕES ENTRE <i>ELITE DA TROPA</i> E O DETETIVE ESPINOSA	108
6	VÁRIAS VOZES, UM ÚNICO TEXTO	111
	REFERÊNCIAS	119
	OBRAS CONSULTADAS	124
	ANEXOS	125

1 BATALHA SIMBÓLICA NA CULTURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

Fui um grande venerador do gênero faroeste. Estou consciente de que esta seja uma observação esquisita para iniciar um trabalho que se pretenda um estudo sobre as representações da violência urbana na literatura brasileira contemporânea, quanto mais que não pretendo aproximarmos as modalidades (faroeste e literatura brasileira contemporânea) por serem recheadas de violência e ilegalidade. O gênero faroeste interessa por outros motivos. Pois, quando sentei pela primeira vez em frente ao computador procurando interiormente o fio verbal que me levaria a desnovelar as ideias articuladas nesta dissertação, lembrei dos velhos filmes de faroeste da televisão.

Explico: estive rodeado de *bang-bangs* americanos desde a primeira infância. Cresci com John Wayne matando índios e bandidos, sua barba aparada e as mulheres que se derretiam por ele. Os códigos típicos do faroeste hollywoodiano alfabetizaram-me em cinema talvez antes mesmo de aprender o bê-á-bá. A lógica era simples e podia ser resumida a poucos movimentos, que envolviam geralmente John Wayne liquidando os índios e os bandidos e recebendo a admiração dos homens trabalhadores e indefesos a quem ele defendia. Era uma maneira particular de manipular uma série de símbolos – que constituem a linguagem de uma espécie de mitologia – facilmente reconhecíveis por qualquer apreciador do gênero, e até por aqueles que nunca assistiram: um panteão com caubóis, pistoleiros, índios, soldados, guerreiros, padres e feiticeiros; pradarias, desertos, vilarejos, *pueblos*, cidades fantasmas; revólveres COLT, carabinas Winchester, diligências, telégrafo etc.

Dito de outra forma, é um universo *internamente estruturado* com seus “tipos” (humanos, geográficos etc) recorrentes, repetindo-se de tal forma a construir uma espécie de panteão. Com a frequência da exposição, passei a partilhar desses símbolos, que se iam construindo como um texto em meu imaginário. A relação entre os termos era sempre a mesma, e a associação imediata: John Wayne, o bom; o bandido, o mau. É claro que estou chovendo no molhado e que muita gente já discutiu exaustivamente esse assunto. Mas creio que seja importante pensarmos no nível da experiência pessoal e despretensiosa: o olhar crítico surgiu muito mais tarde; naquela época, eu também partilhava dessa simbologia comum, mas ignorava suas dimensões sociais mais amplas.

Não estou querendo dizer que hoje estou “vacinado” contra a “imposição ideológica” dos produtos culturais de massa. Como se verá, a desconfiança de si próprio e das próprias formas de conclusões, pensamentos e abordagens será uma constante neste estudo. O que pretendo é chamar a atenção para ainda outra coisa, que é: a possibilidade de perceber

e/ou demonstrar o viés de um discurso e de um determinado uso de símbolos e produtos culturais através do contraste com outros discursos e outros usos dos mesmos símbolos.

No relato que vinha conduzindo, não demorou muito tempo para que o interesse desenvolvido na infância pela temática do faroeste me levasse a conhecer outro gênero: o faroeste italiano. Principalmente através dos filmes de Sergio Leone, a adolescência me apresentou uma pequena revolução. Pois ficou claro que os “tipos” de um gênero podem ser – e com frequência o são – confrontados, criticamente às vezes, outras vezes não, bastando para isso que outras pessoas, em posições (sociais, nacionais) distintas, assumam a tarefa de utilizá-los como forma de expressão. É óbvio que essa constatação não se deu imediatamente com tal elaboração, que fui ruminando ao longo do tempo e até hoje. Mas, ainda que de maneira bem crua, já naquela época não seria possível ignorar a diferença de perspectiva: a abordagem de Sergio Leone trazia lugares sociais menos marcados, aspectos morais flexíveis ou distorcidos, bondade e maldade destruídas numa perspectiva cínica e debochada de imoralidade generalizada.

O que levava as audiências a torcer por Blondie (Clint Eastwood) em *O bom, o mau e o feio*? De onde deriva seu carisma? Certamente não dos mesmos valores morais rígidos dos personagens interpretados por John Wayne, cujas maiores qualidades eram a valentia, a honra, a retidão de caráter. O próprio título desse filme foi uma incógnita para mim desde o primeiro momento. Porque o bom é bom, o mau é mau e o feio é feio? Até onde conseguia ver, não havia ninguém que fosse bom, mau ou feio ali e, se não fosse a atribuição dos nomes vinculados à foto dos personagens na capa do VHS, não sei se seria capaz de adivinhar com certeza absoluta quem era quem. Suponho que, talvez, essa fosse justamente a intenção de Sergio Leone: brincar com momentos típicos do gênero que quis parodiar: o bem e o mal, cada qual encarnado em uma personagem específica e que no entanto nada tinham de muito diferente entre si, adicionando o elemento do feio como marcador da comédia, da zoação.

Mas isso não nos interessa diretamente. O que interessa – e é por isso que começo tudo com minha experiência pessoal em relação ao gênero faroeste (meu breve “relato de formação”) – é que sua variante italiana acabou por me fazer perceber que o universo de uma obra não é apenas *internamente* estruturado, mas *externamente* também. Novamente: não havia esse tipo de elaboração mas, juntando o estranhamento produzido pelo contraste evidente e as informações adquiridas na escola a respeito da história dos Estados Unidos (por exemplo, o *destino manifesto*), pude supor (e julgo que acertadamente, embora nunca tenha pesquisado o assunto) que o faroeste americano só poderia estar implicado em uma ideologia

– ou em uma forma de ver o mundo – específica. Dentro de uma indústria bastante específica e respondendo a um projeto nacional também específico, os “tipos” consagrados pelo gênero americano adquirem uma conotação, é claro, também específica. Eu só não conseguia, na época, supor a intenção dos filmes de Sergio Leone. Mas, hoje, imagino que estivessem bastante alinhados às manifestações de contracultura dos anos 1960.

Instaurava-se, assim, uma batalha simbólica que me obrigava a rever uma série de símbolos internalizados. Através de discursos de origens sociais distintas, havia diálogo, contestação, resposta, posicionamento. E essa batalha simbólica ia me obrigando a transitar entre seus dilemas, a me posicionar e reposicionar constantemente enquanto espectador ativo, produzindo leituras.

Eu ainda era um grande curioso e consumidor do gênero faroeste – e essas questões ainda se elaboravam em minha mente quando, em 2002, uma outra forma de representação da violência explodiu para dentro da minha vida – assim como explodiu para a vida de milhões de brasileiros – através do sucesso do filme *Cidade de Deus*, que trouxe para o primeiro plano do debate cultural uma temática que os brasileiros já conheciam principalmente (e exaustivamente) através das páginas de jornais. Não é que a questão da violência urbana estivesse ausente do debate público ou da produção cultural brasileira naquele momento, muito pelo contrário. Como bem reparou o crítico literário e pesquisador Karl Erik Schollhammer (2007), a década de 1990 e a passagem para o século XXI foram recheadas de crimes espetaculares como as chacinas de Acari (1990), Carandiru (1992), Candelária (1993), Vigário Geral (1993), Taquaril (1996), o sequestro do ônibus 174 em junho de 2000, a chacina na baixada fluminense em março de 2005 e a morte do garoto João Hélio (2007), que ganhou repercussão nacional após ser arrastado vivo, preso ao cinto de segurança do carro, em uma tentativa de assalto à mão armada; além disso, no âmbito da produção de cultura, especialmente na literatura e no cinema, o tema era abordado à exaustão tanto por autores já consagrados – como Rubem Fonseca, que parece estar nas origens da exploração da violência urbana na literatura brasileira – quanto novatos – Patrícia Melo, com o aclamadíssimo *O matador* (1995) –, aos quais se junta, entre outros, o polêmico documentário *Notícias de uma guerra particular* (1999), de João Moreira Salles e Kátia Lund (que iria participar como codiretora no filme *Cidade de Deus*).³ Mas se, no meio de tudo isso,

³ Além de SCHOLLHAMMER (2007), outros pesquisadores apontam para o fenômeno da exploração estética da violência urbana, como João César de Castro Rocha (2006, p. 37), que fala em um “vasto número de produções recentes que traçam uma nova imagem do país – uma imagem que é definida pela violência”; e Flora Sussekind (2002, p.4): “um imaginário do medo e da violência é o que organiza fundamentalmente a paisagem citadina dominante na literatura brasileira contemporânea”

a consequência direta do filme *Cidade de Deus* foi trazer ainda mais (e internacionalmente) para o primeiro plano do debate cultural o tema da violência urbana, sua consequência indireta foi divulgar e popularizar⁴ o livro homônimo de Paulo Lins, no qual o filme é baseado, e que por sua vez é um caso único no panorama da literatura brasileira: é a primeira vez que o drama das populações periféricas em torno da violência e do tráfico de drogas é retratado a partir de dentro.

Além de todos os seus méritos, a aparição de *Cidade de Deus*, em 1997, torna-se um marco na literatura brasileira precisamente por esse olhar interno. O rebuliço causado pelo livro em debates críticos, com ataques e defesas, e pelo filme, que foi visto no mundo inteiro, teve certamente influência decisiva no aparecimento de outros autores periféricos como Ferréz, em São Paulo, e numa nova atenção dos estudiosos de cultura para as produções das periferias urbanas. Como ressalta o crítico João Cesar de Castro Rocha em seu artigo intitulado *A “dialética da marginalidade”* (2006, p. 60), “uma transformação significativa ocorreu no exato momento em que o filme ‘Cidade de Deus’ disputava o Oscar: nas periferias e nas favelas, grupos se multiplicavam, produzindo um fenômeno novo na história cultural brasileira - a definição da própria imagem”.

Essa “transformação significativa” a que Rocha se refere, através desses grupos que se multiplicavam e produziam a “definição inédita”⁵ da própria identidade, diz respeito a iniciativas coletivas diversas puxadas por líderes comunitários como Sérgio Vaz, Ferréz, Racionais MC’s, Allan da Rosa e muitos outros, incluindo a organização de saraus, espaços de produção e debate cultural, atos políticos, publicação independente de livros – que

⁴Conforme o pesquisador mexicano Alejandro Reyes (2013, p. 79): “*Cidade de Deus* foi um dos grandes sucessos cinematográficos do Brasil: mais de dois milhões de pessoas viram o filme nos primeiros dois meses. (...) O filme tem, de fato, elementos problemáticos (...) entretanto, o sucesso do filme não só deu a Paulo Lins uma visibilidade muito maior do que o romance havia dado, mas, sobretudo, contribuiu para a aceitação de mercado da então incipiente produção literária periférica.”

⁵ Julgo tal adjetivo discutível. A definição da própria identidade não é, certamente, nesse contexto, *inédita*. O que é inédito é o impacto causado junto às outras classes sociais e a atenção que passou a ser dispensada a essas vozes nos espaços mais privilegiados de produção de discurso, como as editoras e as universidades. Isso só foi possível, é claro, por conta de uma crescente organização de grupos periféricos no sentido de articularem-se politicamente e promoverem o uso de instrumentos incomuns – técnicas típicas do centro, como a indústria fonográfica e editorial – para afirmar e reivindicar visibilidade de sua identidade, e não para defini-la. Dizer que a definição de uma autoimagem periférica surge apenas a partir dessas manifestações específicas não significa nada mais que atestar que “nós”, classes médias e ocupantes do “centro” do sistema cultural, passamos a prestar atenção “neles” e em “sua identidade” apenas a partir do momento em que resolveram fazer-se ouvir através dos espaços de discurso privilegiados que controlávamos (ou controlamos?), mas não se pode pretender que sejam fundadoras de uma noção de classe por parte das periferias. Repito: são afirmadoras e reivindicadoras, mas não fundadoras. Ou devemos crer que, antes do rap e da literatura marginal periférica, o favelado não tinha consciência de si e de seu espaço social? Sobre toda essa discussão, acho interessantíssima a constatação de Alejandro Reyes: “nas periferias, a ninguém ocorre se perguntar se o subalterno pode falar. Em vez disso, a pergunta é outra: se o sujeito privilegiado pode escutar (em minha opinião, a pergunta de GayatriSpivak teria ficado muito mais interessante expressada dessa forma)” (2013, p. 16).

passaram a ser progressivamente editados e reeditados por editoras “profissionais”, algumas fundadas por iniciativa dos próprios ativistas favelados, como é o caso do Selo Povo da editora Literatura Marginal – além de manifestos⁶, uma Semana de Arte Moderna da Periferia e, inclusive, uma (anti)grife própria fundada por Ferréz no Capão Redondo (São Paulo), a *IdaSul*, “uma marca de periferia que seja feita e usada por pessoas do bairro”⁷. Tudo isso levou Heloísa Buarque de Hollanda a afirmar, em um texto introdutório à coleção *Tramas Urbanas* – lançada para “dar a vez e a voz aos protagonistas desse novo capítulo da memória cultural brasileira”, uma “resposta editorial, política e afetiva ao direito da periferia de contar sua própria história” (HOLLANDA, 2013, p. 7) –, coleção da qual participa como curadora, afirmou que “na virada do século XX para o XXI, a nova cultura da periferia se impõe como um dos movimentos culturais de ponta no país, com feição própria, uma indisfarçável dicção proativa e, claro, projeto de transformação social” (2013, p. 7).

Sem esquecermos de Carolina Maria de Jesus – o caso famosada favelada negra que publicou, através do intermédio de um jornalista, Aurálio Dantas, alguns livros na década de 1960 relatando seu cotidiano na favela do Canindé, em São Paulo –, o fato é que *Cidade de Deus* aparece como ponto de referência imediato para esses escritores e artistas que, logo em seguida, iriam incendiar o cenário literário nacional com o ativismo da “literatura marginal periférica”. Ferréz aclama o livro como uma espécie de referência, e o pesquisador mexicano Alejandro Reyes, por exemplo, refere-se à obra de Paulo Lins como aquela que “pode ser considerada a obra inaugural da literatura periférica contemporânea” (2013, p. 77). Nesse sentido, a tese que Rocha defende em seu artigo já citado é a de que fenômenos como *Cidade de Deus* exemplificam o que ele chama de uma “dialética da marginalidade”, em oposição à “dialética da malandragem” elaborada por Antonio Candido para explicar a estratégia social do malandro. Ao estudar o romance *Memórias de um sargento de milícias* (Manuel Antônio de Almeida), em artigo célebre de 1970, Candido advoga pela existência de uma forma específica de ordem relacional na cultura brasileira, que seria posta em prática através da conciliação de polos opostos (o positivo, da ordem, e o negativo, da desordem), onde o malandro age transitando entre as esferas em busca de evitar o conflito e atingir o acordo e, finalmente, a absorção pelo polo convencionalmente positivo. A trajetória do malandro entre os polos seria, assim, uma metáfora de nossa formação social comprometida com o acordo, o “deixa disso”, a pacificação (ROCHA, 2006, p. 33).

⁶ Por exemplo, o *Manifesto da Antropofagia Periférica*, de Sérgio Vaz e, de certa forma, o texto *Terrorismo Literário*, de Ferréz.

⁷ Disponível em <http://ferrez.blogspot.com.br/2005/06/o-que-1dasul.html> (O QUÊ, acesso em 02/06/2015).

Na percepção de Roberto Schwarz, ao comentar o ensaio de Antonio Candido, o que constitui propriamente a dialética da malandragem é “a suspensão de conflitos históricos precisos através de uma sabedoria genérica da sobrevivência, que não os interioriza e não conhece convicções nem remorsos” (1987, p. 133). Na análise de Schwarz sobre a questão, evidencia-se a sensibilidade dialética da leitura de Antonio Candido e da formulação artística de Manuel Antônio de Almeida, em cujo livro o universo social retratado é o dos trabalhadores livres e pobres, que, na sociedade escravocrata polarizada em relações entre senhores (proprietários) e escravos, com mercado de trabalho pouco desenvolvido, pautavam-se em relações de favores e parasitismo na órbita dos poderosos e influentes para conquistar vantagens pessoais e possível absorção pelo “polo convencionalmente positivo” (o da ordem). Ao contrário das sociedades capitalistas desenvolvidas (principalmente as anglófonas), cuja formação social pautou-se no excesso de rigidez moral e na organização social que valorizava o esforço e o mérito pessoal como forma de ascensão entre estratos (redundando na figura do *self-made-man* americano e no *slogan* da “terra das oportunidades”), uma sociedade baseada na exploração de mão-de-obra escrava possibilita pouca flexibilidade estamental ao trabalhador, ao escravo ou àquele que é livre, e as formas de ascensão social encontradas pela parcela livre (mas pobre) da população exigiriam certa flexibilidade moral. Daí a associação com as camadas poderosas, através de apadrinhamentos, reduzindo o potencial de confronto e suspendendo a internalização do conflito histórico (entre classes).

Se, nessa lógica, o potencial de confronto entre as classes é reduzido, aumentam-se, no entanto, as questões de disputa intraclasse, que assumem contornos de vingança pessoal e conflitos em torno de picuinhas. Esse movimento foi descrito por Edu Otsuka (2007) como a dinâmica do “Espírito Rixoso”, identificado em sua leitura crítica a respeito das próprias *Memórias de um sargento de milícias* e revisitando os ensaios de Antonio Candido e Roberto Schwarz. Esse “espírito rixoso”, segundo essa abordagem, introduz o conflito na narrativa e nega uma leitura das *Memórias* em que a dialética entre ordem e desordem se dê sem a produção de violência. No entanto, mesmo que Otsuka tenha aí identificado uma dinâmica conflitiva (rixosa), esse conflito é de caráter bastante diverso daquele reconhecido por João César de Castro Rocha (2006) na cultura brasileira contemporânea, até porque não está *necessariamente* relacionado com aspectos entre classes e não é *necessariamente* fruto das desproporções na organização dos estamentos sociais – a não ser que de maneira indireta. Pelo contrário: manifesta-se mais enquanto violência baseada na vingança entre pares, fruto

das relações interpessoais⁸. Na dialética proposta por Rocha, por outro lado, a violência surge não de picuinhas ou disputas particulares – num revanchismo provinciano que adquire contornos até cômicos –, mas como a própria mediadora de relações anônimas, entre sujeitos que não se conhecem, e é tida como consequência das desigualdades de sociedades modernizadas à revelia de seus estamentos mais baixos, sem integrá-los. É por isso que a originalidade crítica de Rocha com base adequada para pensarmos a cultura em termos contemporâneos. Através desse caráter da mediação pela violência anônima, a imagem de uma dialética da marginalidade ganha relevo. Pois, se o revanchismo rixoso das *Memórias* é individualizável, particular e possui teor moral, o conflito protagonizado pela marginalidade é estrutural, generalizado, anônimo e integra uma lógica de diferenças socioeconômicas; integra diretamente uma dinâmica e um relacionamento *entre* classes: apesar de alguns conflitos de origem passional, a maior parte da violência praticada em *Cidade de Deus*, por exemplo, é tendo em vista a obtenção de alguma vantagem econômica, como forma de superação de barreiras sociais⁹.

A “dialética da marginalidade”, assim, é um fenômeno recente (ROCHA, 2006, p. 31), e pressupõe uma nova forma de relação entre as classes: em vez de conciliar as diferenças, passa-se a evidenciá-las:

a “dialética da malandragem” está sendo parcialmente substituída ou, para dizer o mínimo, **diretamente desafiada** pela “dialética da marginalidade”, a qual está principalmente fundada no princípio da superação das desigualdades sociais através do confronto direto em vez da conciliação, através da exposição da violência em vez de sua ocultação. (ROCHA, 2006, p. 36. Grifos meus.)

Temos que nos perguntar, no entanto, se esse “desafio” – proposto pelas classes interessadas em evidenciar a ruptura que cinde os panoramas urbanos do Brasil

⁸ De fato, o próprio Otsuka aponta para isso: “nas *Memórias* proliferam as rixas entre pares, que acabam se sobrepondo ao antagonismo de classes” (2007, p. 122). E “é certo que, no início do romance, o antagonismo básico sugerido pelas posições sociais parece fundar-se no embate entre a vida solta dos pobres e a força repressora do Major, que atua como um delegado da classe proprietária. Contudo, os conflitos ao longo da narrativa não se articulam somente em torno da divergência de interesses entre as classes; ao contrário, predominam antes as desavenças e rixas entre os próprios pobres” (p. 122).

⁹ É possível, no entanto, fazer uma breve ressalva. Em *Notícias de uma Guerra Particular* (1999), o Capitão Pimentel, do BOPE (que futuramente seria um dos autores de *Elite da tropa*), faz a seguinte declaração: “a polícia, ela vive essa guerra particular, onde você mata um traficante, o traficante fica com ódio da polícia, eles matam um policial, você fica com ódio do traficante, e essa coisa vai nesse nível. É uma guerra quase que particular já”. Parece, assim, haver indícios de um certo espírito rixoso que pauta formas de relações contemporâneas entre a polícia e os traficantes, mas ainda assim essa rixa está inscrita na lógica de classes (não são rixas interpessoais, são rixas *entre coletividades*). A “guerra particular” de Pimentel está fundada (ou participa) em uma outra, que a precede, e que é a da configuração socioeconômica da sociedade brasileira atual. Creio que, além disso, uma outra forma de desdobramento do espírito rixoso na cultura nacional seja o comportamento das torcidas de futebol.

contemporâneo e as mantém afastadas do centro da vida pública – temos de nos perguntar se esse desafio foi aceito pelos outros participantes do sistema sociocultural e, em caso positivo, que tipo de respostas e reações teria engendrado? A dialética da marginalidade dispõe o conflito entre as classes, absorve o conflito histórico, e essa é uma proposta que, segundo Rocha, tem um precursor que pode ser remotamente traçado em *Ocobrador*, de Rubem Fonseca (1979), mas ganha verdadeiro corpo e força coletiva no debate social apenas com o surgimento de livros que retratam o drama do marginal a partir de dentro, como é o caso de *Cidade de Deus*. Assim, de certa forma, pode-se dizer que *Cidade de Deus* inaugura um momento de conflito explícito no debate literário acerca de nossa formação social, necessitando de uma dialética conflitiva para pensá-la, e gerando um desafio que não ficaria sem a resposta de outros atores envolvidos, como a polícia ou as elites econômicas. Rocha (2006, p. 31) afirma que a cultura brasileira contemporânea teria se tornado palco de uma batalha simbólica em que, “por um lado, uma pontual crítica da desigualdade social tem sido desenvolvida” e, “por outro lado, a crença na velha ordem de conciliação de diferenças é mantida”. O que pretendo demonstrar, no entanto, é que essa batalha simbólica está acompanhada, no campo literário, por um acirramento das posições de classe em torno do tema da violência e suas origens (a miséria, o *apartheid* social), não apenas por parte de escritores das periferias urbanas, mas também por parte de outros oriundos das instituições policiais e membros consagrados da elite intelectual brasileira.

Assim, num primeiro momento, esse estudo se justifica pela constatação de que o tema da violência urbana teria se tornado um objeto de “negociação” – ou melhor, de disputa, combate, conflito – no Brasil da passagem para o século XXI no que tange a uma busca e uma afirmação de identidades de classe nos cenários urbanos. A batalha simbólica proposta por Rocha, protagonizada pelas duas formas de estratégia social – “malandragem” e “marginalidade” –, vem acompanhada, como já dito, de um acirramento de perspectivas de classe, em que o problema da violência urbana é percebido através de perspectivas distintas, e com pressupostos distintos: histórica exclusão social, em um caso; ilegalidade e desvios de comportamento individuais, em outro; incompreensíveis ou desimportantes, talvez, num terceiro. Ou seja: é uma batalha em torno de uma ruptura e um conflito que não são necessariamente percebidos por todos, mas que não deixa de gerar posicionamentos distintos entre os polos opostos da ordem e da desordem, do convencionalmente “positivo” e do convencionalmente “negativo”. Trata-se ainda, algumas vezes, de diferentes posicionamentos a respeito do “princípio de superação das desigualdades sociais através do confronto”, de

Rocha (no excerto acima citado): mesmo quando a nova ordem conflitiva é reconhecida, nem sempre sua legitimidade como forma de superação das desigualdades sociais é aceita.

Assumindo-se, então, que a transição para uma nova ordem da marginalidade tenha gerado respostas e reações diversas em vários pontos do sistema cultural e nos diversos segmentos da sociedade, o que pretendo investigar são essas reações na forma de uma afirmação ou reafirmação de identidades em determinadas obras literárias, originárias de contextos sociais distintos, tecendo entre elas uma espécie de trama que constitui um conflito em torno do tema. Se, como afirma o estudo de Rocha, houve uma manutenção de perspectivas que afirmavam a velha ordem, da conciliação, essa manutenção não é um simples prosseguir inabalado da velha ordem, nem se manifesta de forma tão óbvia, mas se expressa através de uma marcação – às vezes sutil – de posições de classe no campo cultural e literário em que a velha ordem continua a existir.

Voltando, então, ao relato pessoal dos eventos que me trouxeram até aqui, posso recordar que o efeito que o livro *Cidade de Deus* provocou em mim, como leitor e como indivíduo que – como todos – precisa transitar pelos dilemas e transtornos sociais de nosso país, foi a percepção de uma abordagem diferenciada de certos tipos sociais – principalmente o bandido, que até então possuía um lugar bastante restrito nos retratos midiáticos que me alcançavam cotidianamente. O bandido dos jornais – e de algumas representações na ficção literária ou fílmica – era marcado por desvios de comportamento individuais que o conduziam, por sua fraqueza moral, ao crime e à violência. Em outros casos foi, pelo contrário, transformado numa espécie de herói, idealizado até os limites por membros de uma geração de artistas que não viveu os dramas da violência na periferia, mas via no bandido marginal uma figura de resistência aos valores burgueses e conservadores identificados com o regime militar da época. No livro *Cidade de Deus*, entretanto, o bandido da periferia recebe o papel de homem em condições sociais que, de certa forma, trazem o crime como possibilidade desejável e plausível – na medida em que o mundo do trabalho braçal a que essas multidões periféricas estariam destinadas é percebida como um engodo, uma falsa promessa de ascensão social, indo procurá-la, então, através do crime.¹⁰ Alejandro Reyes, falando sobre a literatura marginal, teve uma percepção parecida:

¹⁰ Uma demonstração da relevância da figura do bandido na cultura brasileira contemporânea pode ser encontrada na pesquisa *Personagens do romance brasileiro contemporâneo*, do grupo de Regina Dalcastagnè, na Universidade de Brasília. A pesquisa faz um mapeamento quantitativo de diversos fatores – incluindo os tipos sociais – no total de romances publicados pelas três maiores editoras brasileiras no período de 1990 a 2004. Conforme os dados divulgados, 7,0% das personagens masculinas eram criminosos, indicando a exploração do universo do crime no romance brasileiro da passagem para o século XXI. Se a porcentagem pode parecer baixa à primeira vista, devo lembrar que alcança a segunda posição entre todas as ocupações profissionais ocorridas,

Não há nesta produção uma idealização do marginal; (...) há, sim, uma humanização, uma exploração das múltiplas dimensões da violência que constituem o entorno dos personagens, que definem suas opções e enquadram suas ações, e que apontam para um sistema social. Assim, o que surge é uma visão coletiva mais que individual, e os dramas, contradições e conflitos individuais se inserem em um contexto mais amplo, que é o contexto social. (2013, p. 206)

Assim, como no caso do gênero *farwest*, percebi ainda naquela época que havia deslocamentos na maneira como os códigos de um gênero – ou os “tipos” de uma temática – eram abordados por diferentes autores, e percebi que em grande parte das vezes essas diferenças eram marcadas pelo local de origem, ou o local de fala desses autores ou grupos de autores. Quanto maior o número de perspectivas sociais de origem, mais heterogêneo tornava-se o gênero ou a temática, ainda mais se os desacordos fossem inconciliáveis. E, neste estudo, a heterogeneidade social de origem é um pressuposto básico assumido, que possui suas justificativas teóricas, mas que também pode conduzir a várias armadilhas, que estou disposto a discutir.

Portanto, iniciarei, no próximo capítulo, uma reflexão sobre a proposta metodológica deste estudo e seus pontos fortes (tentando atingi-los) e fracos (tentando evitá-los), seguindo os caminhos abertos pelos Estudos Culturais e as discussões a respeito dos lugares de fala na literatura brasileira contemporânea. Em seguida, no capítulo 3, retomo uma discussão que venho desenvolvendo ao longo de todo o curso de mestrado (o prisma de relações da violência urbana) para apresentar a maneira específica como esta dissertação irá pensar a leitura das obras, e também para estabelecer os critérios de definição do *corpus* (capítulo 4), que será constituído pelas narrativas *Cidade de Deus* (1997, Paulo Lins), *Elite da*

ficando atrás apenas dos personagens escritores, com 8,5% dos casos. A análise fica ainda mais reveladora ao cruzarem-se os dados das funções profissionais com as de cor da pele, sexo e faixa etária: “entre as personagens do sexo masculino que passam pela adolescência, 58,3% apresentam a ocupação bandido/contraventor quando a cor é negra, percentual que desce para 11,5% entre os brancos (para os quais a categoria mais numerosa é estudante, com 44,2% dos casos). Entre as que passam pela juventude, 47% dos negros são classificados como criminosos, contra 9% dos brancos; e a diferença permanece entre as personagens que passam pela idade adulta (25,9% contra 4,7%). Há uma inversão apenas entre as personagens que transitam pela maturidade e/ou velhice, quando nenhum negro é classificado como bandido/contraventor e alguns poucos brancos (2,1%) o são” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 184). Os dados levantados pela pesquisa de Dalcastagnè apontam que há, claramente, uma questão de raça, e não apenas de classe social, diretamente relacionada à representação da violência urbana. Os aspectos de raça na literatura pesquisada por Dalcastagnè aparecem em proporções que talvez sejam excessivamente desajustadas com relação à realidade brasileira – apesar de flagrantemente marginalizados, será que quase 60% dos adolescentes negros no Brasil são criminosos? Difícil acreditar que números tão altos e taxativos correspondam aos fatos, mas tal parece ter sido o papel estereotipado destinado a eles no romance brasileiro do período em questão, que coincide com o período de minha análise – a passagem para o século XXI. Essa constatação abreleque para toda uma nova possibilidade de pesquisa, fundada mais numa ideia de raça do que numa ideia de classe, mas que não haverá espaço para ser abordada neste estudo. Gostaria, entretanto, de destacar sua existência, pois é um fator importante a ser levado em conta quando discutimos representações literárias em torno da violência urbana no Brasil.

tropa (2006, Luiz Eduardo Soares, André Batista, Rodrigo Pimentel), mais *O silêncio da chuva*(1996), *Uma janela em Copacabana*(2001) e *Espinosa sem saída* (2006, Luiz Alfredo García-Roza), analisados separadamente em capítulos distintos (capítulo 5), e depois reunidos em comparação e contraste na conclusão que encerra este estudo.

2 PRESSUPOSTOS METODOLÓGICOS INICIAIS

“O discurso da pesquisa é apanhado em sua própria contradição. Para poder dizer o que busca, ser-lhe ia preciso já o ter encontrado”

(Eric Landowski)

Este trabalho faz coro a estudos que entendem a cultura como um lugar de contestação, negociação e conflito. Sintoniza-se com as três premissas, declaradamente não ortodoxas, de Richard Johnson: em primeiro lugar, “os processos culturais estão intimamente vinculados com as relações sociais, especialmente com as relações e as formações de classe, com as divisões sexuais, com a estruturação racial das relações sociais e com as opressões de idade”; em segundo lugar, “a cultura envolve poder, contribuindo para produzir assimetrias nas capacidades dos indivíduos e dos grupos sociais para definir e satisfazer suas necessidades”. E, finalmente, “a cultura não é um campo autônomo nem externamente determinado, mas um local de diferenças e de lutas sociais”¹¹ (JOHNSON, 2004, p. 13)

Se a literatura envolve poder e é um local de lutas sociais, o fazer literário – e a autoridade conferida a quem faz literatura (o escritor, o intelectual) – é um espaço privilegiado de exercício de um poder classista e, portanto, será alvo de ataques quando a legitimidade da classe que detém esse espaço for contestada pelas classes que se considerarem dele excluídas. A organização de grupos de artistas nas periferias das grandes cidades brasileiras não deixa de ser uma manifestação da percepção, por parte desses grupos, de sua exclusão do campo literário e sua iniciativa combativa por se incluir nesse espaço e, a partir dele, afirmarem suas experiências por conta própria. Afinal, conforme afirma Regina Dalcastagnè, não se trata apenas de perceber que a literatura fornece determinadas representações da realidade “mas, sim, que essas representações não são representativas do conjunto das perspectivas sociais” (2012, p. 17).

Isso ocorre porque cada obra é capaz de gerar uma representação da realidade iluminada a partir de uma perspectiva social própria e, se o conjunto das obras de um sistema literário for proveniente de uma única perspectiva social com acesso aos espaços privilegiados do discurso, então o conjunto da literatura resultante não será, obviamente, representativo do

¹¹Sobre isto, apoio-me também nas palavras de Regina Dalcastagnè, quando afirma que a literatura é “um meio expressivo que é tão contaminado ideologicamente quanto qualquer outro, pelo simples fato de ser **construído, avaliado e legitimado** em meio a disputas por reconhecimento e poder” (2012, p. 191. Grifos meus).

conjunto das perspectivas sociais. E, num sistema literário tão fechado e elitizado como o brasileiro¹², é presumível que o aparecimento de obras como *Cidade de Deus* (e outras), capazes de atingir com táticas próprias uma certa evidência no contexto da produção literária, iria gerar rebuliço e desconforto. Afinal, como diz o professor Ricardo Araújo Barberena (2015, p. 76), “o reconhecimento de tais expressões marginais desencadeia uma instabilidade de significação cultural que evidencia a impossibilidade de unificação e coesão das temporalidades múltiplas presentes na cultura nacional”. Apenas para nos mantermos no exemplo de *Cidade de Deus*, que nos interessa diretamente, isso é traduzido na forma de uma reivindicação de uma temporalidade própria e descompassada com a do imaginário oficial – repetido à exaustão – a respeito da própria cidade do Rio de Janeiro. Símbolo máximo de “brasilidade”, tanto no Brasil quanto no exterior, marcando presença no imaginário dos brasileiros através de seu grande poder político e simbólico¹³, o Rio de Janeiro é assim desassociado de sua unicidade cultural atribuída, e a resposta não vem de uma busca por outras identidades em outras regiões do território nacional – como ocorreu nos anos 1930 –, mas sim da manifestação de vozes quereivindicam sua diferença dentro da própria cidade, mostrando a cultura carioca como aberta e incompleta¹⁴. Assim, ainda de acordo com

¹² Para um panorama com bases estatísticas sobre a homogeneidade de determinada perspectiva social no romance brasileiro da passagem para o século XXI, sugiro a consulta do já citado *Um mapa de ausências* (2012), de Regina Dalcastagnè.

¹³ Basta lembrar que o Rio de Janeiro foi a capital e cidade mais importante do país até não muito tempo atrás. Além disso, é sede da maior rede de teledifusão em território nacional até hoje, cujos produtos culturais – minisséries e telenovelas, principalmente – atingem virtualmente todos os brasileiros e possuem altos níveis de audiência e aceitação popular. O “império do Rio de Janeiro”, como costume dizer ironicamente em conversas informais (nunca produzi uma pesquisa rigorosa para argumentar esse ponto de vista, que julgo uma constatação clara, mesmo correndo o risco de estar enganado), esse “império”, enfim, talvez esteja em franco processo de derrocada (como afirmam alguns amigos meus, nas tais conversas informais), mas ainda hoje é o local de origem das expressões culturais que são as amplamente aceitas como tipicamente “brasileiras” (o samba, a bossa nova, o carnaval carioca – algumas delas não necessariamente “nascidas” no Rio, mas popularizadas a partir de lá e tornadas, assim, cariocas), em oposição às manifestações “regionais” dos outros lugares do Brasil, configurando-se como verdadeiro centro de um imaginário nacional. Apenas para botar lenha na fogueira, não me lembro, nesta vida de estudante, de ter ouvido algum professor ou historiador da literatura se referir à literatura carioca como literatura “regionalista”, como aconteceu amplamente com gaúchos e nordestinos dos anos 1930.

¹⁴ No caso do Rio de Janeiro, essa resistência a uma homogeneização de um imaginário urbano é ainda mais importante se levarmos em conta a maneira como as atividades econômicas relacionadas ao turismo exploram a imagem da cidade. Apenas a título de exemplo, numa consulta realizada em 22/05/2015 ao *google imagens* com a entrada “mapa cidade rio de janeiro”, obtive como resposta uma série de mapas com intenções visivelmente turísticas, retratando a Zona Sul da cidade desproporcionalmente inchada e cheia de marcações como os nomes dos bairros, ruas e locais específicos, enquanto o resto da cidade aparece como imenso espaço vazio – sem nomes, sem marcas, sem relevos, sem nada (anexos A e B). Desnecessário dizer que, apesar de pertencerem administrativamente à Zona Sul, as favelas da Rocinha e do Vidigal não são mencionadas nos mapas. Há ainda a ocorrência de um “mapa de calor” imobiliário (anexo C) que mostra os preços médios dos imóveis por bairro na Zona Sul do Rio, que passa da Gávea a São Conrado contornando um pedaço cinzento e sem indicação alguma de nomes ou valor. Esse espaço cinzento e sem nome corresponde às já mencionadas Rocinha e Vidigal. São atitudes flagrantes de querer construir uma imagem do Rio de Janeiro como lugar modernizado e paradisíaco, excluindo da representação inclusive essas favelas que já atingiram um *status* “cenográfico”. Os efeitos dessa abordagem, ao menos no exterior, podem ser percebidos num dos cartazes de divulgação do filme *Cidade de*

BARBERENA (2015, p. 76), “essas narrativas marginais passam a conjugar a matéria nacional por intermédio da diferença e da não-unicidade cultural, o que acaba desestabilizando o elenco de significados pré-concebidos de uma identidade tida como hegemônica”; e “essa postura revisionista fixa terreno numa incursão pedagógica norteada pela releitura das fraturas entre as representações culturais da identidade nacional e a realidade do país” (2015, p. 78). Mas, se ainda precisarmos de mais clareza, recorro a Alejandro Reyes, que possui justamente essa virtude:

a literatura periférica posiciona-se (...) na contramão dessa homogeneização, reivindicando as particularidades locais, tanto no conteúdo quanto na forma, visibilizando e valorizando formas de vida ignoradas, folclorizadas ou criminalizadas pelos discursos hegemônicos e pela mídia. (...) A maioria dessas obras reivindicam, na temática e na linguagem, o local, invisibilizado pelos discursos hegemônicos. (2013, p 48 - 49)

Só que, no entanto, se formos considerar a insurreição dessas novas temporalidades para dentro do campo literário, devemos igualmente considerar as reações provocadas por ela e as posturas assumidas em “resposta” a ela no interior desse sistema. Já demonstrei anteriormente como ROCHA (2006) considera haver uma batalha simbólica ocorrendo entre a velha ordem da conciliação (“dialética da malandragem”) e uma nova forma, baseada no conflito, da “dialética da marginalidade”. Há, efetivamente, diferenças claras de *posicionamento*. A posição do autor e de seu texto em relação ao sistema cultural é, portanto, um dos elementos mais importantes a ser levado em conta nesta investigação.

2.1 POSIÇÕES E POSICIONAMENTOS

“a que universo nos referimos, a cada vez que dizemos essa palavra (universalismo)? Estaria o responsável pela enunciação projetando o universo a partir de si mesmo, modelando seus limites a partir de seus interesses específicos?”

(Jaime Ginzburg)

Segundo JOHNSON (2004),

Deus(anexo D), que traz a seguinte frase em inglês: “15 miles from **paradise**... oneman will do anything to tell the world everything”. Está claro: apesar de estar situada no paraíso chamado Rio de Janeiro, o bairro Cidade de Deus fica a quase 25 quilômetros desse paraíso (15 milhas). Consultando o *googlemaps*, descobri que a Cidade de Deus fica a exatamente 24,7 Km do.... Leblon!

as narrativas ou as imagens sempre implicam ou constroem uma posição ou posições a partir das quais elas devem ser lidas ou vistas. Embora o conceito de ‘posição’ continue problemático (trata-se de um conjunto de competências culturais ou, como o termo implica, alguma ‘sujeição’ necessária ao texto?), temos aí um *insight* fascinante (...). Nós temos, agora, uma nova perspectiva a partir da qual podemos analisar o trabalho feito pela câmera: ela não se limita a apresentar um objeto; ela, na verdade, nos posiciona relativamente a ele. Se acrescentamos a isso o argumento de que certos tipos de textos (os textos ‘realistas’) naturalizam os meios pelos quais este posicionamento é atingido, temos um *insight* duplo de grande força. A promessa particular consiste em tornar processos até ali inconscientemente sofridos (e fruídos) abertos à análise explícita.” (2004, p. 85-86)

As considerações de Johnson são importantes se tentarmos pensar em seus desdobramentos. Elas nos revelam, num primeiro momento (a), através da ideia de “câmera”, uma noção de “recorte”. O objeto produzido pela câmera fotográfica ou cinematográfica é uma emolduração de um recorte, na medida em que fornece, circunscrita em um quadro, uma imagem parcial extraída de uma realidade infinita. Tendemos a esquecer, ao contemplarmos uma película ou uma fotografia, que ao redor do recorte fornecido havia não apenas um panorama estendendo-se ante os olhos do operador da câmera, tendo ele construído/obtido dessa visão panorâmica o recorte que satisfizesse suas intenções ou necessidades, mas que, além disso, existem 360° de eventos ocorrendo em torno – nas suas costas, principalmente – que, por conta de seu posicionamento, não é sequer capaz de perceber. O operador da câmera, assim, produz um recorte não apenas baseado em suas escolhas dentro do que lhe é dado a perceber, mas também baseado em sua ignorância (sem tom pejorativo) a respeito da totalidade que seu posicionamento parcial não lhe deixa abarcar. Dito em outros termos, é como se a imagem produzida fosse já um recorte *dentro de outro recorte*, que pode ser amainado, mas nunca evitado. E, dentro de suas possibilidades de escolhas, o operador manipulará sua ferramenta, a câmera, de tal forma a produzir, com maior ou menor êxito, sentidos intencionais específicos. São bem conhecidas, por exemplo, as técnicas de posicionar o ângulo de câmera inferior a 90° de baixo para cima (*contre-plongée*), de modo a obter um efeito de grandeza e magnitude do objeto retratado; da mesma forma, para obter o efeito inverso, basta focalizar um objeto de cima para baixo (“mergulho”, do francês *plongé*) e estaremos investindo numa impressão de inferioridade, ou fragilidade – em maior ou menor grau e de acordo com a maneira como a técnica for utilizada¹⁵.

¹⁵ Cabe menção à ideia de *punctum* que Roland Barthes introduz em suas reflexões sobre a fotografia. Segundo ele, o *punctum* seria uma espécie de “flechada” que sai da representação e transpassa o espectador, à revelia, no entanto, do operador da câmera, que não inclui o *punctum* em suas “intenções” (as intenções do fotógrafo são encontradas pelo reconhecimento do *studium* – generalidade, memória cultural). “O *punctum* de uma foto é esse acaso que, nela, me punge (mas também me mortifica, me fere)”, escreve Barthes (1984, p. 46). Assim, o

Minha intenção ao fazer estas divagações é demonstrar algo que pode ser muito importante para minha argumentação neste trabalho, e que já deixei entrever: primeiramente (a.1) é que, na condição de um operador de uma “câmera”, o autor literário se depara com um panorama de possibilidades, entre as quais se embrenhará com seu aparelho (suas técnicas) e usará essas técnicas para construir molduras específicas dentro desse panorama, com a intenção de produzir determinados sentidos. O autor, assim, é capaz de – não diremos “determinar”, ou “sujeitar”, como problematiza Richard Johnson – mas de *dirigir* o olhar do leitor para determinadas funções e exercer pressões sob sua percepção. Isto é, ele não apenas apresenta o objeto, mas *posiciona* o leitor relativamente a esse objeto (JOHNSON, 2004). E, segundamente (a.2), tão importante quanto, o autor literário é ele próprio sujeito de um lugar de onde contempla os objetos de sua representação, está *posicionado* relativamente a eles, de tal forma que tudo o que estiver às suas costas ou fora do alcance de seus olhos será completamente ignorado, ou percebido apenas na forma de uma visão periférica e enfraquecida. Tudo isso ficará, assim, já de início, fora mesmo de suas possibilidades de escolha, sendo que seu produto final será, inevitavelmente, um recorte parcial dentro de uma realidade percebida de maneira igualmente parcial¹⁶.

Num segundo momento (b), as considerações de Richard Johnson chamam a atenção para a naturalização desse posicionamento duplo (o posicionamento do autor no mundo e o do objeto de representação na obra). Mas em que consistiria essa naturalização? Luiz Costa Lima, em prefácio ao livro *Tal Brasil, Qual Romance* (1984), de Flora Sussekind,

punctum está relacionado à provocação íntima que causa no espectador particularmente, sem que haja a intenção de produzir esse efeito ou de registrar o *punctum* pelo operador: “do ponto de vista da realidade (que talvez seja o do *Operator*), toda uma causalidade explica a presença do ‘detalhe’ (...); mas, do meu ponto de vista de *Spectator*, o detalhe é dado por acaso e para nada” (1984, p. 68); “o detalhe que me interessa não é, ou pelo menos não é rigorosamente, intencional, e provavelmente não é preciso que o seja; ele se encontra no campo da coisa fotografada como um suplemento ao mesmo tempo inevitável e gracioso; ele não atesta obrigatoriamente a arte do fotógrafo; ele diz apenas ou que o fotógrafo se encontrava lá, ou, de maneira mais simplista ainda, que ele não podia não fotografar o objeto parcial ao mesmo tempo que o objeto total” (1984, p. 76). Dessa forma, poderíamos, talvez, pensar – estabelecendo os devidos paralelos e proporções – em espécies de *studium* e *punctum* literários nas narrativas de ficção: ao escarpado manejo do operador e, no entanto, aparecer inevitavelmente na figuração como espécie de suplemento que é apenas percebido/produzido no momento da recepção individual (é uma “adição” de sentido gerada pelo leitor), o *punctum* funciona como um amenizador das condições muito objetivas da cultura – segundo depreendo de Barthes, talvez erroneamente, seria inclusive extra-cultural (anterior à tradição e à história?). Não me movimento com facilidade no jargão filosófico (seria uma reflexão fenomenológica?) e tampouco possuo as condições metodológicas para extrapolar esta reflexão na análise das obras, mas será que aquilo que busco em minha análise não é algo próximo do *studium* barthesiano, adaptado à representação literária?

¹⁶ O que não significa, é claro, que o processo de escrita seja rígido e pré-determinado pela posição autoral, e nem que as percepções do autor não possam sofrer alterações significativas no próprio processo de busca criativa, iluminando-se através da linguagem. O que se pretende com essa afirmação do “recorte parcial dentro de uma realidade percebida de maneira igualmente parcial” é apenas apreender o aspecto da infinidade e impossibilidade de atingir-se um olhar onisciente, no qual certas técnicas narrativas costumam se disfarçar.

sobre o “eterno retorno” do naturalismo ao romance brasileiro, faz afirmações talvez demasiadamente inflexíveis, mas que ajudam a buscar formas de abordar a questão:

O que aqui Flora Sussekind indaga é nada menos que o estrato mais persistente na cultura literária brasileira: o privilégio concedido ao documental, à literatura presa ao fato, a serviço da “verdade”, da pátria ou da “realidade”. (...) Enfatizando o documental e a “realidade” de que a obra se quer “retrato”, satisfaz-se o “bom senso” do leitor, que, entusiasmado, vê a obra confirmar suas expectativas e então confirmar suas pressuposições. Noutras palavras, nosso persistente naturalismo tem como contraface a ausência de indagação crítica, de capacidade reflexiva, de curiosidade filosófica. O ficcional é vetado mesmo porque ele exigiria uma resposta *ativa* do leitor, i. e., inquiridora de sua própria noção de *realidade*. (LIMA, 1984, p. 12-13)

De certa forma, o que caracteriza principalmente a narrativa de caráter referencial, ou documental, é a ausência de um discurso metaliterário e a ocultação das técnicas e posicionamentos utilizados para obter um “efeito de realidade”. O realismo é, em outras palavras, capaz de disfarçar sua perspectiva parcial, relegando ao leitor um papel em certa medida *passivo* de aceitação de um posicionamento direcionado pela obra¹⁷. Regina Dalcastagnè percebe essa predominância do caráter referencial também no romance brasileiro contemporâneo (dentre os quais o *corpus* desta pesquisa não constitui exceção). Segundo ela,

Os dados indicam que as personagens dessas narrativas se deslocam por um chão literário em tudo semelhante ao da realidade brasileira atual. (...) O *efeito de realidade* gerado pela familiaridade com que o leitor reconhece o espaço da obra acaba por naturalizar a ausência ou a figuração estereotipada de mulheres, de negros e de outros estratos marginalizados. (2012, p. 163)

É por tudo isso que, num universo tal, a aparição de uma obra como *Cidade de Deus* foi capaz de gerar uma espécie de *paneno* sistema operacional do campo literário brasileiro, como pôde ser percebido no acirramento de posições críticas a respeito da obra que

¹⁷ Sei bem que a ideia de um leitor passivo é problemática e, inclusive, não concordo com ela. Isso será discutido adiante. Por enquanto, basta que tenhamos em mente que esse caráter documental persistente no romance brasileiro determinou uma tradição em que o autor é, segundo Luiz Costa Lima (1984), revestido de uma autoridade a respeito do que é o “nacional”, o que é o “ser brasileiro”. Na medida em que, como demonstra a pesquisa de Regina Dalcastagnè, o escritor brasileiro provém de uma classe social específica – e está concentrado em regiões específicas do território nacional – a realidade retratada no romance brasileiro resulta, então, absolutamente parcial, e foi naturalizada em sua parcialidade. Os argumentos de Luiz Costa Lima, quando diz que a “realidade” retratada satisfaz o “bom-senso” do leitor, confirmando suas expectativas e pressuposições, parecem derivar de uma ideia de que o escritor e o público leitor no Brasil pertencem ao mesmo universo social – ou ao menos parecido – e por isso alimentam expectativas similares (ou, no mínimo, de que o leitor brasileiro possui pouco poder imaginativo e de abstração). Uma suposição tal também seria problemática, na medida em que supõe um leitor completamente passivo e objetivado por uma formação social específica, da qual se torna refém. Embora, de certa forma e em menor grau, concorde, julgo importante que tenhamos precaução para que não se formulem conclusões precipitadas e generalizantes a esse respeito (conforme discussão da próxima subseção, “Ressalvas”).

seguiram sua publicação (recomendada por ninguém menos que Roberto Schwarz à Companhia das Letras). No debate, fica evidente que boa parteda crítica literária brasileira estranhou a obra com tais características. Mas isso ainda será discutido em capítulo específico destinado ao aparecimento de *Cidade de Deus* no contexto da literatura brasileira da passagem para o século XXI. Por hora, gostaria de encerrar esta seção do texto com um excerto extraído (novamente) de Richard Johnson, que me conduz diretamente ao próximo tópico da discussão:

O objeto legítimo de uma identificação de ‘posições’ é constituído pelas pressões ou tendências das formas subjetivas, pelas ‘direções nas quais elas nos movem, sua ‘força’ - uma vez ocupadas as posições. *As dificuldades surgem (...) quando se dá como certo que elas foram efetivadas na subjetividades dos leitores, sem formas adicionais e diferentes de análise*” (2004, p. 86-87. Grifo meu)

2.2 RESSALVAS

Por ser um trabalho fortemente interessado em perceber o espaço social de origem das obras e as possíveis interferências que esses espaços sociais, no contexto da violência urbana, podem exercer no texto enquanto forma literária, corro o risco de produzir uma análise que ignore dimensões importantíssimas da análise cultural como, principalmente, o momento do consumo e o da leitura¹⁸. O foco desta análise é o momento da elaboração subjetiva, na forma de textos literários, de culturas vividas, e posso, como é comum, justificar as limitações do recorte com argumentos que reivindicuem a necessidade de operalização da pesquisa: tempo, espaço e metodologia. Tudo isso é verdade, mas ainda assim preciso reconhecer a incapacidade de qualquer recorte, por mais abrangente que seja, de dar conta da totalidade de um fenômeno, quanto mais um fenômeno tão complexo quanto a cultura, cujos limites nunca poderão ser medidos. Por isso, gostaria de esboçar algumas ressalvas que

¹⁸ Apesar de, no contexto dos estudos culturais, “consumo” e “leitura” serem termos muitas vezes considerados sinônimos, há que se destacar uma diferença clara: o consumo não diz respeito apenas ao momento da leitura, mas também às funções socioculturais e de mercado envoltas na atividade literária. Sobreisso, ressalto o que diz o sociólogo, linguista e críticoliterárioisraelenseTamar Even-Zohar (1990, p. 36-37): “as for ‘direct’ consumers, i.e., people who are willingly and deliberately interested in the literary activities, it is not altogether clear whether the bulk of people in this (rather minority) group are mostly preoccupied with the act of *reading* or participate in various other ways in the literary system. How many of those who would go to meet with a celebrated writer have in fact read his/her work? Or have done it in a way which would allow even a semi-professional discussion of it to some extent? ‘Consumers’ of literature (like consumers of music, theater, ballet, and many other institutionalized socio-cultural activities) often consume the socio-cultural function of the acts involved with the activity in question (sometimes taking the overt shape of a ‘happening’) rather than what is meant to be ‘the product’. They do this kind of consumption even when they obviously consume ‘the text’, but the point here is that they may do so even if no text consumption is involved at all”.

reconhecem e avisam sobre possíveis limites desta abordagem, bem como a forma – se possível – de tentar amenizá-los.

Em primeiro lugar, seguindo as ideias de JOHNSON (2004, p. 64) não devemos inferir o “texto-tal-como-lido” do “texto-tal-como-produzido”, sabendo que ambos são resultados de criatividade e produtividades distintas. As dimensões do uso coletivo dos textos na forma da recepção escapam à metodologia que estou propondo, bem como a dimensão individual do momento da leitura. Os modos da recepção, então, não serão levados em consideração, e reconheço que uma análise que se preocupasse com o fenômeno da leitura talvez fosse capaz de, se não desdizer, talvez tornar irrelevantes os resultados e conclusões elaboradas aqui. Qual seria a relevância de uma pesquisa recortada na articulação entre cultura vivida, produção e texto se as articulações percebidas não revelassem possuir nenhum efeito significativo no momento da leitura? Nesse sentido, pouco posso dizer em defesa minha e desta pesquisa, a não ser, é claro – além dos tradicionais “tempo, espaço e metodologia” –, que uma pesquisa se faz inevitavelmente da perseguição de percepções intuitivas do pesquisador e, neste momento, estou bastante convencido de que os rastros que farejo possam levar a resultados com alguma importância.

Tendo deixado claro que manterei o foco específico já mencionado, sigo no rastro de Johnson para assegurar que minha intenção é evitar cair em qualquer espécie de “economicismo”, comum em estudos que se prendem às condições muito objetivas de produção, pois

as condições de produção incluem não apenas os meios materiais de produção e a organização capitalista do trabalho, mas um estoque de elementos culturais já existentes, extraídos do reservatório da cultura vivida ou dos campos já públicos de discurso. Esse material bruto é estruturado não apenas pelos imperativos da produção capitalista (isto é, mercantilizados), mas também pelos efeitos indiretos das relações sociais capitalistas e de outras relações sociais sobre as regras da linguagem e do discurso existentes. Isto vale, de maneira especial, para as **lutas de classe e de gênero, consideradas do ponto de vista de seus efeitos sobre os diferentes símbolos e signos sociais.** (JOHNSON, 2004, p. 56. Grifos meus)

Corro, no entanto – mas vou tentar evitar –, o risco de cair em uma análise “produtivista”. Segundo JOHNSON (2004), análises “produtivistas” se caracterizam pela “tendência a inferir o caráter de um produto cultural e seu uso social das condições de sua produção, como se, em questões culturais, a produção determinasse tudo” (p. 57-58)

As formas corriqueiras dessa inferência são conhecidas: tudo de que necessitamos é rastrear uma ideia à sua origem para declará-la ‘burguesa’ ou ‘ideológica’. (...) A maioria dos críticos desta redução atacam-na negando a conexão entre as condições

de origem e a tendência política. Não quero negar que as condições de origem (incluindo a classe e o gênero dos produtores) exercem uma profunda influência sobre a natureza do produto. Considero mais útil questionar essas identificações não como erradas, mas como prematuras. Elas podem ser verdadeiras na medida em que elas estão de acordo com a lógica daquele momento, mas elas negligenciam toda a gama de possibilidades das formas culturais, especialmente na medida em que essas são realizadas no consumo ou na ‘leitura’. Não vejo como qualquer forma cultural possa ser chamada de ‘ideológica’ (no sentido crítico marxista usual) até que tenhamos examinado não apenas sua origem no processo de produção primário, mas também cuidadosamente analisado suas formas pessoais bem como os modos de sua recepção. ‘Ideológico’, a menos que concebido como um termo neutro, é o último termo a ser usado nessas análises e não o primeiro”. (JOHNSON, 2004, p. 58)

Acho importante, também, deixar clara a minha postura a respeito da valoração de obras literárias enquanto “boas” ou “ruins”, “imortais” ou “mediócras”, por este ou aquele critério estético ou qualquer outro critério que seja. O crítico Jaime Ginzburg, em uma ressalva no interior de seus próprios argumentos, afirma que

se consideramos conservadora e autoritária a posição de defender que uma obra de arte é boa porque manifesta uma universalidade, que mascara conflitos, podemos também considerar passível de controvérsia a posição segundo a qual uma obra é relevante porque corresponde a valores de um grupo social específico. (2012, p. 49)

Mas não se trata, aqui, de atestar “relevância” ou “irrelevância” às obras – até porque a grande popularidade dos textos que analisaremos¹⁹ atesta sua relevância por si só. O que quero apenas é analisá-las criticamente em relação ao seu posicionamento na malha de discursos engendrada pelo esquema de posições sociais em torno do conflito urbano²⁰. Atribuir relevância ou irrelevância a um texto nunca deixará de ser, por mais imbuído de argumentos teóricos, técnicos e avaliativos, tarefa autoritária que denota nada mais que uma escolha individual. É claro que, consciente ou inconscientemente, poderei deixar transparecer preferências pessoais em relação a uma ou outra das obras estudadas²¹. Não estou pregando uma prática “objetivista” ingênua, mas acho fundamental deixar claro que, apesar de possíveis preferências pessoais que possam ficar claras no decorrer das análises – mesmo sem a minha consciência –, não pretendo assumir a posição de um leitor privilegiado, capaz de separar a boa literatura da mediocridade. Até onde posso compreender, essa é uma posição que não me cabe enquanto pesquisador, e estou disposto a tentar evitá-la até onde for possível.

¹⁹ *Cidade de Deus* (1997), *Elite da tropa* (2006) e alguns romances policiais de Luiz Alfredo Garcia-Roza, conforme discussão empreendida no capítulo 4.

²⁰ Conferir o esquema prismático no fim da seção 3.1.1.

²¹ “Excluding the selection of objects to be studied according to taste does not mean that either particular ‘values’ or evaluation in general are excluded by any section of the sciences of man as active *factors* to be accounted for”. (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 13)

Além disso, gostaria de dizer que, se alguns estudiosos consideram problemático e polêmico pesquisar literatura em termos da influência da realidade social do autor em sua obra, então devemos questionar a pertinência de certos termos que estão amplamente difundidos na crítica (acadêmica ou não), tais como “literatura marginal”, “literatura negra”, “literatura periférica”, “literatura feminina” etc. O que esses nomes significam? Se é necessário classificá-las assim, então o que dizer de todas aquelas obras que não recebem nenhum rótulo indicador de seu espaço social de origem – sendo consideradas apenas “Literatura”? Será que isso se deve ao fato de as últimas serem neutras, ou universais, ao contrário das primeiras? Devo fazer uma afirmação talvez drástica, mas pertinente: ou consideramos tudo como apenas “Literatura”, ou então todas as expressões literárias devem receber um rótulo a partir de seu espaço social de origem – “literatura masculina”, “literatura branca”, “literatura de elite” – e não apenas algumas, sempre as dos grupos historicamente privados ou marginalizados do acesso ao campo literário. A atitude de atribuir espaços sociais de origem a algumas obras, e não a outras, apenas reforça a ideia de que existe um espaço social legítimo de exercício das “prerrogativas” da literatura, um espaço “normal”, e outros espaços estranhos, cuja principal característica é serem espaços de “classe”, ou de “gênero”, “etnia” etc. Isso é tanto mais importante de ser percebido porque, na maior parte das vezes, o rótulo socioeconômico, sexual ou étnico é usado muito mais para fazer uma demarcação de sua estrangeiridade, ex-centricidade e estranheza para o sistema literário do que indicando a literatura como uma forma de resistência dessas minorias. Assim, assumir que **todo autor** possui um espaço social a partir do qual inevitavelmente irá enunciar seu discurso, inclusive os autores do “centro” do sistema cultural brasileiro, e tentar perceber como isso se manifesta nas obras, não deixa de ser, no meu entender, uma maneira de horizontalizar a percepção a respeito das manifestações literárias de grupos sociais particulares e com características e demandas distintas.

Há, portanto, que se perceber os textos literários como estratégias de narrativização de uma dada identidade agenciada por uma determinada classe, raça e gênero. E, ao se desestabilizar o estatuto literário da sua pretensa condição de sublime metafísico, a Literatura passa a ser analisada apenas como uma narrativa entre tantas outras, sendo que sua particularidade está inserida num deslocamento difuso de linguagens e representações. (BARBERENA, 2015, p. 78-79)

Assim, esboço um resumo do que é o objetivo que de certa forma *norteia* (fornece uma direção, mas não assumirei e não devemos aceitar uma postura obsessiva em relação a isso) o trabalho que estou realizando: não se trata de investigar os textos em busca de

compreender o que supostamente significariam para pessoas que os consumissem, mas procurar vestígios nos textos que ajudem a entender as formações sociais e culturais que atravessam e articulam essas obras, interna (em si) e externamente (entre si), e constroem uma espécie de posicionamento – e argumentando que a necessidade desse posicionamento se tornou ainda mais evidente com o surgimento de obras que mostram uma nova forma de superação das desigualdades sociais, a “dialética da marginalidade”. Um texto nos fornece *posições de leitura*, e me interessa em perceber quais dessas posições podem se supor indicar uma resposta classista às demandas do conflito urbano, sem que isso seja determinante para que se possa taxá-los como textos panfletários “de classe” de maneira precipitada e generalizante – mas assumindo que cada narrativa delinea um modo de ser social específico e identificado com percepções de classe particulares.

3 O ESQUEMA PRISMÁTICO DA VIOLÊNCIA URBANA

Retomando ROCHA (2006, p. 56), “a crítica cultural deveria assimilar em sua própria metodologia a natureza conflitiva da vida cotidiana brasileira”. Além disso, como já discutimos, sua ideia de “dialética da marginalidade” pressupõe uma nova forma de relacionamento entre as classes sociais: “não se trata mais de conciliar diferenças, mas de evidenciá-las, recusando-se a improvável promessa de meio-termo entre o pequeno círculo dos donos do poder e o crescente universo dos excluídos” (p. 56). Dessa forma, o termo “marginal” – Rocha faz questão de ressaltar sua conotação não-pejorativa – refere-se “ao contingente da população que se encontra à margem, no tocante aos direitos mais elementares, sem dispor de uma perspectiva clara de absorção, ao contrário do malandro” (p. 56)

Seguindo o rastro das considerações de Rocha, levemos em conta então que: 1 – há um conflito; 2 – a natureza do conflito assume aspectos de classe; e 3 – esse conflito caracteriza-se por possuir uma posição central (positivo) e outra marginalizada (negativo). De minha própria iniciativa, gostaria de adicionar ainda um aspecto número 4: o conflito inscreve-se no espaço urbano das grandes cidades brasileiras²². Assim, motivado por um esforço crítico de estudá-lo e representá-lo esquematicamente, desenvolvimos modelo prismático que buscava identificar os principais protagonistas em toda violência urbana e as relações que estabelecem entre si²³. Gostaria, agora, de demonstrar passo a passo

²² Longe de mim sugerir que não haja conflito de classes ou formas de marginalização no ambiente rural. O que ocorre é que o fenômeno que pretendo estudar, já antecipado por Rocha quando pensou na “dialética da marginalidade”, é um conflito que se desenrola na metrópole brasileira da passagem para o século XXI. Os conflitos rurais e agrários pertencem a outro momento do romance brasileiro, sem que necessariamente tenham deixado de existir na realidade política e social, mas passaram para o segundo plano de nossa experiência cultural e/ou literária provavelmente a partir do momento em que o cotidiano da maior parte dos brasileiros passou a ser o cotidiano urbano. Segundo o IBGE, em 2010 a população urbana atingiu a marca de 85% do percentual total de brasileiros <<http://7a12.ibge.gov.br/vamos-conhecer-o-brasil/nosso-povo/caracteristicas-da-populacao>>. A já citada pesquisa de Regina Dalcastagnè confirma essas impressões sobre o caráter urbano do romance brasileiro contemporâneo. Segundo ela, o local da narrativa é, “com clareza, a metrópole. Nada menos que 82,6% dos romances têm a grande cidade como um de seus cenários, enquanto 37,2% passam por cidades pequenas e apenas 14,3% pelo meio rural. Vale observar que mais de dois terços das obras que se passam em cidades pequenas ou no meio rural se passam também na metrópole” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 163). Sobre esses dados, acho intrigante perceber a virtual paridade entre o número de romances que se passa no ambiente urbano (100% - 14,3% = **85,7%**) e o número percentual de habitantes urbanos recenseados pelo IBGE em 1991, que era 75,47%, e em 2000, correspondendo a **81,23%** da população total. Se considerarmos que a pesquisa de Regina Dalcastagnè abarca o romance brasileiro compreendido entre 1990 e 2004, o cruzamento desses dados parece ser um *indício* da tendência dos autores de explorar seu contexto social imediato.

²³ O gérmen destas reflexões surgiu quando cursei a disciplina *Identidade e Alteridade na Literatura*, durante o mestrado em Teoria da Literatura na PUCRS. Posteriormente, utilizei o esquema que desenvolvi na disciplina para propor uma leitura de *Cidade de Deus* em paralelo ao pensamento do geógrafo Milton Santos, tendo recebido contribuição teórica da professora responsável pela disciplina (Maria Tereza Amodeo, minha orientadora nesta dissertação). Isso tudo resultou em artigo publicado em conjunto na revista *Antares*, da Universidade de Caxias do Sul (ver MATTE; AMODEO, 2014). O esquema (e o texto), aqui, apesar de em

odesenvolvimento do tal sistema prismático²⁴ de relações que criei, e que serve de base não apenas para o estabelecimento do *corpus* deste estudo, mas também como uma referência metodológica. É uma esquematização particular e sem pretensões totalizantes, que está longe de esgotar as possibilidades do assunto, mas que ainda assim será muito útil para encadear a linha de pensamentos e percepções que conduzem adiante a pesquisa.

3.1 CIDADE, POBREZA E VIOLÊNCIA URBANA: TODO MUNDO TEM DIREITO AO CENTRO DA CIDADE²⁵

A cidade, sem aqui discutirmos suas origens ou características históricas, organizou-se, ao longo do tempo, em espaços de alteridade – de acordo com as dinâmicas sociais específicas de cada lugar. Por exemplo, o “critério”²⁶ da divisão do espaço urbano pode, muitas vezes, ser étnico, como nos guetos judeus da Europa ou os bairros negros do apartheid em Johannesburgo, que deram origem à cidade de Soweto, na África do Sul. A isso, podemos somar a existência de comunidades nacionais ou religiosas inscritas em lugares estranhos (às vezes hostis) à sua existência. Mas, no caso do Brasil, e possivelmente da América Latina – talvez no mundo – o espaço urbano das metrópoles parece organizar-se, ou “ser organizado”, principalmente de acordo com a lógica das alteridades socioeconômicas.

Não quero, com essa afirmação, negar que, na maior parte das vezes, várias formas de alteridade se correspondem e, na cidade, coabitam. É óbvio – e não precisamos de estatísticas que o comprovem²⁷ – que, na favela brasileira, caracterizada essencialmente por habitantes de baixa renda, esses mesmos habitantes são, não menos essencialmente, em sua

algumas partes ser idêntico ao anterior, foi reformulado e atualizado e, em sua versão atual, considero-o mais adequado a cumprir as funções a que se propõe.

²⁴ Para ser preciso com a terminologia geométrica, deveria, como se verá, classificar o esquema como “piramidal”, visto que não cumpre todas as características de um prisma. A ideia de prisma, no entanto, apesar de geometricamente imprecisa, serve muito bem por suas conotações de “perspectiva”, ou “ponto de vista”, “modo especial de considerar as coisas”. Por isso, faço a licença poética.

²⁵ Depoimento de um sem-teto: “todo cidadão pobre também tem direito ao centro da cidade”. (ENCONTRO, 2006)

²⁶ Talvez este seja um termo inadequado. Se, grande parte das vezes, a organização do espaço urbano pode ser atribuída a uma vontade ou a um controle central, seja sua origem na administração pública, na iniciativa privada ou em sua associação, uma parte do processo de urbanização não obedece às determinações de uma escolha centralizada, e sua dinâmica é, às vezes, impossível de ser controlada. No entanto – e as próprias origens da favela Cidade de Deus são um bom exemplo disso, do qual falarei adiante –, a influência das fontes de poder no espaço não pode ser negligenciada ou considerada inocente. O uso do termo “critério”, assim, justifica-se por trazer à tona o papel desempenhado pelas ferramentas sociais e ideológicas do poder, principalmente o Estado, o mercado e o dinheiro, sem desconsiderar outros, na maneira como a cidade se organiza.

²⁷ Mas, se ainda forem necessárias, consultar: <http://www.ipea.gov.br/retrato/apresentacao.html> (RETRATO, acesso em 05/06/2015).

maioria negros. Os processos determinantes dessa condição, embora importantes e bastante discutidos por historiadores, sociólogos e pensadores da cultura, não serão abordados aqui. O que interessa perceber é que, na cidade brasileira articulada à globalização dos mercados, os habitantes da favela, antes de serem negros, *não são consumidores* – ou o são em baixíssimo potencial.

O convívio com a alteridade socioeconômica no espaço é raramente pacífico, e a segregação de uma parcela da população – ou até, poderíamos dizer, sua exclusão²⁸ – pressupõe um verdadeiro conflito – que é violento –, abordado aqui como o conflito entre **aqueles que têm e aqueles que não têm**. Roberto Schwarz, em seu estudo a respeito de *Cidade de Deus*, recorre, para caracterizar esses últimos (os que *não têm*), ao termo “sujeitos monetários sem dinheiro” (SCHWARZ, 2007, p. 522), tomando a expressão de empréstimo de Robert Kurz, pensador marxista alemão. Essa expressão é, aliás, bastante reveladora da natureza do conflito: a globalização, conforme depreendo do pensamento do geógrafo Milton Santos, está ancorada na monetarização da vida e no conseqüente aumento das relações de dependência:

Se o dinheiro em estado puro se tornou despótico, isso também se deve ao fato de que tudo se torna valor de troca. A monetarização da vida cotidiana ganhou, no mundo inteiro, um enorme terreno nos últimos 25 anos. Essa presença do dinheiro em toda parte acaba por constituir um dado ameaçador da nossa existência cotidiana. (SANTOS, 2009, p. 44)

Assim, ainda acrescenta o autor, é que “o dinheiro regulador e homogeneizador agrava heterogeneidades e aprofunda as dependências” (2009, p. 104), sendo que o consumo “aparece como o grande fundamentalismo do nosso tempo, porque alcança e envolve toda gente” (2009, p. 49), sintonizando com a ideia trazida por Schwarz quando se refere aos “sujeitos monetários”, que são, segundo ele, as multidões “modernizadas”, cujas vidas passam obrigatoriamente pelo dinheiro. Mas existem aqueles sujeitos monetários que não possuem moeda – os “*sem dinheiro*”, consumidores sem meios para consumir:

No período anterior, do desenvolvimentismo, a esperança de emprego e de integração à vida moderna havia atraído os pobres para as cidades, arrancando-os ao enquadramento rural. Quando o motor desenvolvimentista não teve força para absorver essas populações, estava criada a figura do sujeito monetário sem dinheiro: multidões “modernizadas”, quer dizer, cujas vidas passam obrigatoriamente pelo dinheiro, que entretanto não têm salário, sem falar em cidadania plena.

²⁸Nos termos de Eric Landowski (2002), que serão discutidos em momento oportuno.

(DESAPARECEU, <http://acervo.folha.com.br/fsp/2007/08/11/21>, entrevista com Roberto Schwarz, acesso em 07/07/2014)²⁹

À figura do "sujeito monetário sem dinheiro", uma das matérias primas do romance *Cidade de Deus*, lhe é, portanto, negado ou restrito o acesso aos lugares mais intensamente monetarizados da cidade e da vida cotidiana – a não ser de passagem, ou para o trabalho, mas nunca para estabelecer residência ou participar da vida local. As restrições, nesse caso, não são impostas por determinação legal – como no caso do *apartheid* – mas pelo simples fato de que, no centro, a vida custa caro, e lhes faltam os recursos monetários para interagir com as dinâmicas de lá. Em tais casos, o sujeito monetário sem dinheiro busca estabelecer-se nas regiões periféricas da cidade, onde o custo (monetário) da existência ainda é mais suave, embora não menos sofrido.

Há também os casos das comunidades populares que, no processo de velocidade absurda da urbanização brasileira, tornaram-se a própria fronteira de um centro que se desejava expandir. Nesses casos entra em cena a parceria do Estado com a iniciativa privada – na articulação entre a construção de bairros populares isolados, a remoções de favelados e a especulação imobiliária –, cuja mão foi efetivamente invisível ao provocar os incêndios criminosos que desalojaram centenas de favelados nos arredores da Zona Sul do Rio e obrigaram sua remoção para os conjuntos habitacionais distantes e recém-construídos, dentre os quais está a Cidade de Deus.³⁰

Temos, então, na impossibilidade do pobre de frequentar as regiões centrais e em seu quase confinamento na periferia distante, um conflito de alteridades em torno dos meios e

²⁹Deve-se tomar muito cuidado ao fazer esse tipo de reflexão para não cometermos os mesmos erros de Eduardo Galeano. Citado no livro de Reyes (2013), Galeano diz que “a publicidade **manda** consumir e a economia o proíbe. As **ordens** de consumo, obrigatórias para todos, mas impossíveis para a maioria, se traduzem em convites ao delito” (GALEANO *apud* REYES, p. 47, grifos meus); Galeano ainda diz que “este mundo (...) é, ao mesmo tempo, igualador e desigual: igualador nas ideias e nos costumes que ele **impõe**, e desigual nas oportunidades que oferece” (idem, p. 47). É claro que há aí uma ideia de sujeitos passivos, infantis, que recebem “ordens” de um sistema que os “controla”. Esse tipo de afirmação é frequentemente formulada com vocabulário inadequado: subestima os sujeitos e coletividades que julga defender, caindo em contradição. Não é esse o tipo de abordagem que pretendo, apesar de não julgar as constatações de Eduardo Galeano completamente equivocadas, apenas formuladas de maneira muito paternal. Prefiro pensar nos termos de Alejandro Reyes, quando fala em um “**poder** nivelador da mídia” (2013, p. 47). “Poder”, aqui, é uma palavra bastante adequada, pois assinala que há uma “força”, um “potencial coativo”, um “direcionamento”, e não uma “determinação absoluta” sobre sujeitos passivos, como se depreende de Galeano. Mas, no fim das contas, o que nos interessa sobretudo perceber na discussão sobre o “sujeito monetário sem dinheiro” é que, na cidade articulada à globalização, nem as necessidades mais básicas podem ser satisfeitas fora da lógica da moeda.

³⁰ “Em (19)69 os 7 mil favelados da Praia do Pinto se recusaram a sair. As autoridades do governo do estado mandaram atear fogo na favela e proibiram os bombeiros de atender aos chamados. Os líderes desapareceram sem deixar rastro, o que leva à conclusão simples de que foram assassinados (...). No local, já valorizadíssimo à altura, construíram prédios de apartamentos financiados para militares, a famosa Selva de Pedra” (ARÉAS, 2007, p. 588).

condições de consumo. E, como os meios e condições de consumo estão desigualmente distribuídos no espaço, poderíamos, assim, falar em um "**conflito entre lugares**". Uma das principais formas de manifestação desse conflito, que também se constitui em matéria prima para a literatura, é o problema da **violência urbana**.

3.1.1 Quem são os espaços-atores do conflito?

Num primeiro momento, é muito fácil identificar dois atores principais que são, à primeira vista, protagonistas desse conflito. São eles o **centro** e a **periferia**. Mas, sendo o assunto a violência urbana, outros espaços, que desempenham papéis igualmente importantes, não podem ser negligenciados em uma análise que se pretenda o mais possível completa. Um desses papéis parece ser aquele desempenhado pelo Estado na condição de mediador de situações conflitivas no que tange à lei, à ordem pública e ao crime. Tripartindo-o, grosso modo, o legislativo encarrega-se da questão produzindo leis e códigos de conteúdo penal – ou seja, o legislativo *proíbe* determinadas condutas, transformando em crime *futuras* contravenções; o judiciário, por sua vez, avalia os casos de crime – que já devem ter sido consumados e são, agora, domínio do *passado* – em seus tribunais, e decide pela inocência ou culpa – ele *julga*. Mas é o executivo, através de seu representante direto – a polícia –, quem se ocupa do crime em sua manifestação *presente e flagrante*, agindo no próprio “*front*”, vigiando a conformidade em relação à lei, ou seja, *policinando* o cumprimento da lei.

Se o legislativo é a norma (as “regras” do “jogo”), o judiciário é o juiz (que deve ser imparcial), mas os policiais são eles mesmos “jogadores”, estão direta e cotidianamente envolvidos no conflito em seus aspectos mais violentos, em sua dinâmica primeira, participando dele ativamente. A polícia, por encarnar o monopólio estatal da força, é ela mesma uma faceta da violência urbana. Além disso, é claro – e possivelmente *por causa* disso –, a polícia (como instituição) e os policiais são personagens que aparecem na literatura sobre a violência urbana.

A polícia, por certo, não é um espaço geográfico – ao menos não numa noção ligeira que se tenha sobre o espaço, tido como algo de “paisagem”. No entanto, não deixa de ser um espaço institucional, que encerra determinadas práticas, ideologias, rotinas, e sua presença se superpõe aos lugares físicos, espalhando-se no território independentemente da presença física de seus agentes – os policiais – pois, como polícia, podem estar em qualquer lugar, aparecer a qualquer momento (como um *Grande Irmão* orwelliano – ator que se supõe onipresente na totalidade do espaço urbano).

Além disso, o conjunto de práticas que gira em torno da lei, do crime e da atividade policial pressupõe a existência de um sistema penal e, com ele, ainda um outro espaço importante na realidade e na ficção acerca da violência urbana: o presídio. Assim como as regiões centrais, os bairros periféricos e a polícia, também o presídio encerra um conjunto de hierarquias, práticas e rotinas que lhe são próprias, podendo ser individualizado. Temos, assim:

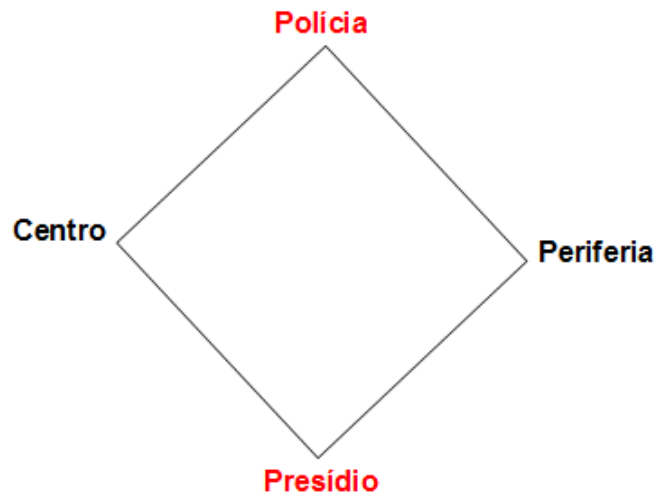


Diagrama 1 - Fonte: MATTE; AMODEO, 2014, p. 102

Aí está um esquema bidimensional que representa o espaço encerrado pela junção dos pontos estabelecidos até aqui.³¹ Para mostrar que não são apenas pontos aleatórios, no que pese certa dose de arbitrariedade de minha parte, observe-se que cada um deles desempenha seu próprio papel importante no imaginário acerca do assunto. Basta pensarmos que existem, no Brasil, exemplos de narrativas que se posicionam a partir de cada um dos pontos do esquema. A periferia, por exemplo, é muito bem representada, no caso do Rio de Janeiro, pelo já citado *Cidade de Deus* (1997), além das obras de Ferréz em São Paulo; a polícia encontra seu ponto de vista representado em *Elite da tropa* (2006), de Luiz Eduardo Soares, André Batista e Rodrigo Pimentel (o primeiro, antropólogo; os outros dois, membros ou ex-membros do BOPE); a partir do presídio, cito *Memórias de um Sobrevivente* (2001), do na época presidiário Luiz Alberto Mendes; o ponto de vista do centro pode ser entendido de várias

³¹ É importante perceber que o eixo polícia/presídio vem acentuar a percepção de um abandono das favelas pelo Estado, que nelas se faz presente principalmente através das instâncias de vigilância, punição e controle. Isso fica ainda mais marcado porque, conforme se percebe inclusive na leitura dos produtos culturais em torno do tema, essas duas instituições funcionam com uma unilateralidade fortemente orientada pela *defesa do centro contra as periferias* (o que, se pensarmos sinceramente na dinâmica das forças políticas, não deixa de ser um gesto, por parte do Estado, de autodefesa). Então, para os fins da leitura do esquema que proponho, há de se considerar o eixo polícia/presídio (o Estado) como um intermediador das relações entre centro e periferia, que atravessa e interfere em suas dinâmicas. De fato, nesta pesquisa, a leitura das obras selecionadas como corpus será orientada por essa constatação.

maneiras, desde suas diversas tentativas de lançar um olhar literário para os outros pontos do esquema – por exemplo, *Estação Carandiru* (1999), do médico Drauzio Varella, que retrata o cotidiano do presídio –, ou mesmo aquelas obras que mostram o crime nos próprios bairros de classe alta. Nesse caso, pode ser que as narrativas se aproximem do gênero policial, de investigação, como em *O silêncio da chuva* (1996), de Luiz Alfredo Garcia-Roza, que analisarei mais profundamente nesta dissertação para tentar argumentar sua atribuição ao ponto central. É o livro inaugural de uma série em que seu personagem-detetive Espinosa transita pelos bairros da Zona Sul do Rio buscando pistas para a resolução de crimes às vezes violentos, mas sempre sofisticados e, muitas vezes, envolvendo altas somas em dinheiro e gente importante da sociedade carioca. Muitos outros exemplos seriam possíveis, para todos os pontos, mas prefiro destacar os acima citados por conta de sua data de publicação, que abrange a passagem para o século XXI, período que aqui interessa.

A proposta que tenho para o uso do esquema é a de que se possa analisar qualquer narrativa a partir da posição que ocupam seu *interior*, como se aquele ponto estabelecesse o lugar a partir do qual o romance nos fala. Resgatando as reflexões feitas sobre o posicionamento do autor através da metáfora da câmera, na seção 2.1, esse esquema representa de certa forma o campo de visão que se abre a partir do ponto em que o texto estudado se posiciona. É possível utilizá-lo não apenas para mapear a maneira como é construída a representação de cada um desses espaços em uma obra específica, mas também como uma forma de perceber as relações que os pontos estabelecem entre si. Assim, ao se analisar um romance como *Cidade de Deus*, que aborda o conflito a partir da perspectiva da favela, tomaremos a periferia como o lugar de onde se olha para todos os outros pontos e para as relações que estão sendo estabelecidas entre eles. E, se o que se quer é um estudo mais específico – por exemplo, as relações entre a polícia e a periferia no romance *Cidade de Deus* – também é possível realizá-lo, sempre lembrando, entretanto, que o ponto de onde se fala é que estabelece o campo de visão e a perspectiva da representação, sendo que, no caso de *Cidade de Deus*, essa representação das relações entre a polícia e a periferia surge do campo de visão que se abre a um romance posicionado no ponto da periferia – e não o contrário.

Gostaria de adicionar e esclarecer aqui que, além disso, a equidistância entre os pontos no desenho não pretende significar que os pontos simbolizados possuam, em suas dinâmicas, relações equidistantes entre si – pode-se supor, por exemplo, que os interesses da instituição policial estejam mais próximos ou conjugados com os interesses das classes dominantes do que com os das classes marginalizadas. O valor da equidistância no esquema assume, na verdade, a função de demonstrar que o peso de sua importância no imaginário a

respeito do conflito urbano é, aqui, considerado equivalente. Quero dizer com isso que, ao pensarmos em violência urbana, acessamos imediatamente conteúdos relacionados à palavras como “morro” (ou “favela”), “asfalto”, “polícia”, “presídio”. Esse é o motivo também para que nenhum dos pontos assuma uma posição central (ou centralizadora) no desenho do esquema. Mais ainda, acho importante que se visualize o seguinte: quanto mais perto o objeto de estudo for localizado em relação a essa posição central³², menor é de se supor a marcação de classe no discurso do objeto estudado. Isso porquê, do ponto central, há uma equidistância em relação a todos os pontos extremos e, conseqüentemente, aos espaços que eles representam e suas formas culturais correspondentes, possibilitando um posicionamento sob menos influência da atração de um ou outro polo específico.

Mas, como toda a discussão deste estudo originou-se da percepção de que há uma nova forma de compreensão das diferenças sociais circulando na produção cultural brasileira – a chamada “dialética da marginalidade”, de João César de Castro Rocha (2006) – e, como ele afirma que a velha e a nova ordem coexistem numa batalha simbólica, o esquema pode ser levado a um nível mais complexo ao incluirmos um eixo vertical que represente as dinâmicas polarizadas entre pacificação e violência nas obras.

Se, antes, o eixo vertical estava frouxamente relacionado a ideias pouco definidas de “pacificação” como utopia e “violência” como distopia (MATTE; AMODEO, 2014), aqui o esquema se articula mais diretamente às recentes discussões sobre as ordens relacionais da malandragem e da marginalidade na cultura brasileira. Pois, nesta reformulação, o pacifismo passa a corresponder a uma aproximação com a velha ordem, a dialética da malandragem, que pressupõe a conciliação entre os polos de modo a evitar o conflito. Nesse sentido, haveria uma “pacificação” social na medida em que o malandro se utiliza do jogo de cintura para evitar a violência. A violência, por sua vez, corresponde à dialética da marginalidade, em que a ruptura é evidenciada e, não havendo possibilidade de conciliação, parte-se para o conflito. Ao introduzirmos tal eixo, conforme a figura abaixo, obtemos uma tridimensionalização do esquema:

³²Refiro-me agora não ao ponto específico chamado “centro”, mas ao ponto matemático em que se encontram as diagonais internas do quadrilátero.

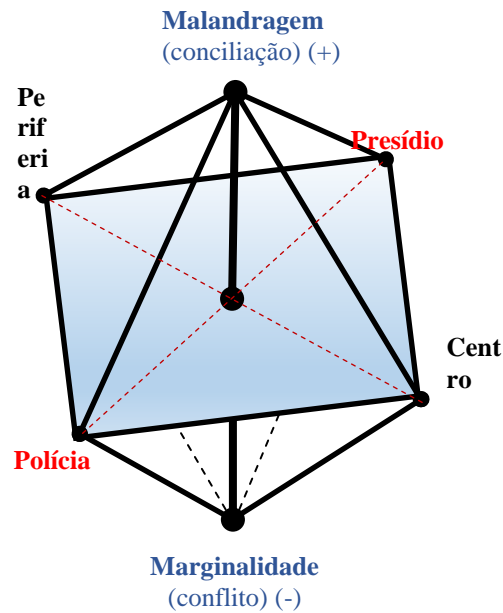


Diagrama2

Reformulo, assim, o modelo esquemático – um esquema heurístico? – em que o conflito básico, travado entre o centro e a periferia urbanos, é atravessado pela presença e atividade de dois outros espaços, a polícia e o presídio. O plano resultante sofre um novo atravessamento, dessa vez de um eixo vertical que polariza a conciliação e o conflito nas relações: quanto mais para baixo, mais conflitivo, mais ruptura evidenciada; quanto mais para cima, mais conciliatório é o ponto de vista³³. Dessa forma, ao se localizar um romance em algum ponto da figura, estabelece-se sua posição em relação aos quatro pontos horizontais (centro, periferia, polícia e presídio), e também se busca localizá-lo de acordo com as nuances conciliatórias (malandras) ou conflitivas (marginais) que possivelmente retrate.

³³ Aqui, gostaria de abrir uma porta para outro questionamento, ao qual não tenho ainda resposta: em que medida, ao participarem do mesmo eixo, malandragem e marginalidade não podem ser percebidas, mais que meros polos opostos, como gradações ou matizações de uma mesma tradição social e simbólica?

4 LOCAIS DE FALA: ESTILHAÇOS DA CIDADE VIOLENTA

É facilmente observável, por uma simples folheada nas páginas policiais de qualquer jornal de uma grande cidade brasileira, que o problema da violência urbana não se restringe a uma ou duas cidades em especial (Rio e São Paulo), mas que está generalizado em todo o território nacional. No entanto, os casos de Rio e São Paulo parecem ser os mais evidentes (para não dizer os mais “clássicos”), e isso não se deve somente ao fato de serem as duas maiores cidades do país, com maior agravamento de problemas sociais, ou por serem supostamente as mais violentas³⁴, mas principalmente pelo gigantesco peso e influência que ambas exercem, em relação às outras capitais, em nosso sistema cultural³⁵. Apenas como exemplo, vale destacar o quanto – e para nos mantermos no caso da violência urbana – a produção cultural massiva evidencia a cidade do Rio de Janeiro, de tal forma que termos como “morro” ou “asfalto” – com as conotações que nos interessam aqui, é claro – ficaram conhecidos no Brasil inteiro. Essa produção de caráter “massivo” a que me refiro são realizações midiáticas como a série *Cidade dos Homens*, exibida em quatro temporadas (2002 – 2005) pela rede Globo para todo o Brasil, aproveitando o sucesso internacional do filme

³⁴ Na verdade, muito pelo contrário: em pesquisas recentes, ambas ficaram de fora da lista das grandes cidades mais violentas do país. Segundo pesquisa realizada pelo *Mapa da Violência* em 2013, divulgada pelo jornal *O Globo*, “entre as capitais mais violentas estão Maceió, a primeira da lista com 94,5 homicídios por 100 mil habitantes. Logo depois vêm João Pessoa com taxa de 71,6, Vitória com 60,7, Salvador com 59,6 e Recife com 47,8. São taxas bem acima da média nacional, 20,4, e dos níveis considerados toleráveis pela ONU, que giram em torno de 10 homicídios por 100 mil. Com uma taxa de 23,5, o Rio aparece em 19º lugar na lista. A cidade de São Paulo apresentou taxa de 10,4 e está na 25ª colocação”. (MAPA, disponível em <http://oglobo.globo.com/brasil/mapa-da-violencia-2013-brasil-mantem-taxa-de-204-homicidios-por-100-mil-habitantes-7755783#ixzz3bG5TE151>, acesso em 26/05/2015). Ainda que se argumente que esses dados são mais recentes que o fenômeno que estamos estudando aqui, e que possivelmente naquela época Rio e São Paulo fossem efetivamente as cidades mais violentas, bastaria que recorrêssemos aos dados de estudos anteriores do *Mapa da Violência* para percebermos que tal afirmação não condiz necessariamente com a realidade: segundo estudo publicado em 2000, em 1998 o Rio de Janeiro era a 5ª capital com maior taxa de homicídios no país, e São Paulo era a 6ª (WAISELFISZ, 2000, p. 54). Em 2000, o Rio de Janeiro era a 4ª e São Paulo era a 7ª (WAISELFISZ, 2004, p. 43). Portanto, mesmo que, naquela época, essas cidades fossem mais violentas em relação às outras capitais do que o são hoje – e mesmo que nelas o crime apresente uma organização mais sofisticada –, meu argumento ainda é que a maior importância dada ao Rio de Janeiro e, em segundo lugar, a São Paulo, pelos noticiários e pela produção cultural em torno do tema serviu para grudar a palavra “violência” com muito mais cola nessas duas cidades do que em qualquer outra.

³⁵ Esse peso e essa influência no sistema cultural são, muito provavelmente, consequência de um peso e de uma importância política, econômica, histórica e informacional. O termo “eixo Rio-São Paulo” não existe à toa, e também não é gratuito o uso que se faz dele em discussões acaloradas em mesas de bar sobre clubes de futebol (geralmente enaltecendo aqueles que “desafiam” o eixo) ou sobre a representatividade recebida pelas outras regiões do Brasil nos produtos da grande mídia sediada no tal do eixo. Há um claro protagonismo das duas nas dinâmicas do território brasileiro, sendo que aparecem tanto como um lugar de conexão e confluência das dinâmicas espaciais internas e também nas conexões do Brasil com o restante do planeta.

Cidade de Deus, e sob criação dos mesmos realizadores do filme³⁶. Além dessa série, ambientada nas favelas do Rio, muito da produção cultural de maior evidência em torno da questão da violência urbana está também claramente relacionada ao Rio de Janeiro, como os casos já muito citados de *Cidade de Deus* e *Elite da tropa* (ambos transformados em filmes de grande sucesso), além da longa lista de documentários que abordamos temas da violência e do problema do tráfico de drogas no Rio; e, também, as muitas chacinas e crimes violentos acontecidos no Rio de Janeiro que ganharam dimensões internacionais por conta da extensa exploração midiática – sem falar nas guerras entre facções de traficantes que receberam o mesmo destino de cair nas páginas dos noticiários internacionais.

Estou ressaltando esses dados porque tenho a intenção de pautar-me neles para levar a discussão adiante. Para fazer o que pretendo, é preciso que concordemos que o Rio de Janeiro é a “cidade violenta” por “excelência”, ou melhor, que sua geografia (sua paisagem urbana) seja a que mais se sobressaia quando se pense na expressão “violência urbana”; que seu peso no imaginário a respeito do assunto seja maior que o peso das outras cidades brasileiras. Talvez seja uma decisão um tanto arbitrária, já que não se pode medir esse tipo de coisa, mas é uma decisão necessária para os próximos passos, e que se pauta em algumas evidências, extraídas de conteúdo livresco ou não – mera experiência pessoal.

Prosseguindo a argumentação, portanto, assumo que o Rio de Janeiro é o cenário “clássico” da temática da violência urbana, imediatamente evocado quando se pensa no assunto – apesar da visível relevância que as figurações das periferias de São Paulo passaram a reivindicar a partir de, principalmente, Ferréz e os Racionais Mc’s³⁷. A grande diferença, agora, é que o Rio de Janeiro aparece em suas temporalidades múltiplas, cindido em espaços sociais de experiências geradoras de subjetividades distintas. Quando falamos de literatura sobre a violência urbana no Rio de Janeiro na passagem para o século XXI, percebemos que a muito difundida ideia de “cidade modernizada e paradisíaca” – que aparece nos mapas turísticos onde a Zona Sul é hipertrofiada – tem seu lugar desafiado pelas vozes que surgem de outros espaços e outras classes sociais que estão acostumadas a não experimentar a mesma cidade – apesar de conviverem na sua sombra –, e que dialogam de forma a mostrar uma cultura carioca aberta e incompleta.

³⁶ Apenas uma curiosidade: “O seriado foi vendido para mais de 25 países”. (disponível em <http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/seriados/cidade-dos-homens/curiosidades.htm>, acesso em 04/06/2015)

³⁷ É também impressionante a quantidade de textos relatando a realidade carcerária dos presídios de São Paulo, tanto quando se trata de uma tentativa externa de lançar um olhar literário para dentro do presídio (o caso de Dráuzio Varella no Carandiru), quanto quando o próprio presidiário resolve assumir o protagonismo de sua fala, como é o caso do já citado *Memórias de um sobrevivente* (2001), de Luiz Alberto Mendes. Tal fenômeno não parece se repetir em relação aos presídios do Rio de Janeiro.

Na esfera da representação literária, portanto, surge um desafio através da marginalidade, que obriga todos os outros pontos a se posicionarem – ou a se reposicionarem, se já forem perspectivas bem estabelecidas. Surgem, assim, discursos literários pautados pela violência urbana a partir das periferias, dos presídios, das corporações policiais e, também, mais sutilmente, como se tentará demonstrar, a partir da Zona Sul da cidade – cada um com suas figurações próprias. Mas, para traçar um panorama crítico amplo dessas representações literárias, seria necessário um conhecimento, um espaço e um tempo maiores daqueles de que disponho. Portanto, uma opção razoável seria escolher uma obra para cada um dos pontos, e demonstrar como elas funcionam na perspectiva que estou propondo – qual seja: como essa explosão heterogênea de vozes desafia a noção de um Rio de Janeiro homogêneo, desestabilizando-a, e de que forma cada ponto do esquema se posiciona em relação a isso, produzindo discursos de classe ou que denotem sua classe. Mas quais serão as obras a serem escolhidas? A definição exigiu alguns critérios, que explico a seguir.

Num primeiro momento, optei por obras que tenham surgido na virada para o século XXI, quando o desafio da marginalidade se torna evidente. A lista, entretanto, continuaria bastante extensa, e meu segundo movimento foi o de selecionar obras que retratassem a violência no Rio de Janeiro, pelos motivos já referidos. Como filtro adicional, julguei que seria adequado escolher aquelas que atingiram maior evidência no sistema cultural e/ou no debate público acerca da violência. Duas resultam óbvias: *Cidade de Deus* (1997), de Paulo Lins, por conta do grande sucesso atingido pela obra e pelo filme homônimo; e *Elite da tropa* (2006), de Luiz Eduardo Soares, André Batista e Rodrigo Pimentel, pelos mesmos motivos. Os filmes baseados em ambas as obras receberam audiências enormes no Brasil e no mundo, e geraram intensas discussões nos veículos de comunicação e no cotidiano brasileiro, tendo sido momentos marcantes no debate a respeito da violência e do combate ao crime. *Cidade de Deus*, reivindicando uma perspectiva interna a partir da periferia, foi escrita por um ex-morador da própria favela; *Elite da tropa*, por sua vez, que reivindica uma perspectiva interna a partir das corporações policiais militares, foi escrito por dois ex-policiais e por um antropólogo que foi secretário de segurança pública no Rio de Janeiro.

O período abarcado entre a publicação da primeira (1997) e da segunda (2006) é precisamente o momento de passagem para o século XXI, quando o debate está em alta e quando surge ainda outro fenômeno: o detetive Espinosa, de Luiz Alfredo García-Roza. García-Roza foi um acadêmico de carreira louvável e referência para os estudos de psicanálise no Brasil. Ex-professor da UFRJ, optou por se aposentar da carreira acadêmica e dedicar-se à ficção policial, lançando *O silêncio da chuva* em dezembro de 1996, livro que inaugura uma

série de quase 20 anos protagonizada pelo policial em 10 livros – ainda em atividade. Além do sucesso de vendas, *O silêncio da chuva* também recebeu boa aceitação crítica, tendo sido premiado com o *Jabuti* de melhor romance e o *Nestlé* de literatura em 1997³⁸.

A posição de autor de romances policiais numa cidade como o Rio de Janeiro é bastante delicada, pois um contexto com índices de crime e violência tão elevados e de características tão particulares deveria certamente exercer algum tipo de pressão sobre a forma tradicional de se escrever romances policiais. Em algumas entrevistas publicadas na imprensa, o autor já foi questionado sobre a pertinência ou a relação entre a violência do Rio e o romance policial, especialmente sua própria obra. Tudo isso será discutido em momento oportuno. Basta, aqui, que se tenha em mente que o fato de se optar por um gênero com uma tradição forte – e estrangeira – em torno da representação do crime não blinda – ou não deveria blindar – o texto em relação ao seu contexto social imediato. Assim, os livros de Luiz Alfredo García-Roza fornecem uma dificuldade adicional para a minha abordagem: se, por um lado, é essencial que se pense a trajetória particular do romance policial como um gênero ou subgênero, é também importante pensar as dimensões atingidas pelo uso de tal gênero em contexto com especificidades culturais bastante distintas daquele em que nasceu e cresceu³⁹. Ou seja: precisaremos levar em conta o romance policial em suas características particulares e mergulhado no ambiente aberto de violência que é o Rio de Janeiro.

Os livros de García-Roza parecem adequados para representar o ponto do “centro” não apenas pelo autor ter crescido em Copacabana e ser membro da elite intelectual do Rio de Janeiro, mas também porque o personagem é um policial erudito e bem remunerado que frequenta primordialmente a paisagem da Zona Sul do Rio. Esses me parecem indícios fortes de sua perspectiva interna, mas, para que os indícios sejam investigados e comprovados – ou não – seria necessário abordar mais do que apenas o primeiro livro da série – tendo em vista que o detetive Espinosa possui uma trajetória de vida que se desenvolve *no decorrer* dos livros. Trabalhar com todos os 10 livros, entretanto, seria inviável no espaço e no tempo de que disponho. Por isso, optei pelo seguinte critério: se estabelecermos como limites cronológicos a data de publicação de *Cidade de Deus* (1997) e *Elite da tropa* (2006),

³⁸ O livro *Achados e perdidos*, de García-Roza, protagonizando o detetive Espinosa, também foi adaptado para o cinema, mas não gerou o alvoroço dos outros dois. Pelo contrário, passou bem despercebido.

³⁹ Afinal, como afirma muito bem a escritora Patrícia Lima, a escola americana de romance policial já levava muito a sério “o local onde o crime ocorreu, as contradições da sociedade naquele momento”, as “patologias” urbanas. (PATRÍCIA, disponível em <http://www.saraivaconteudo.com.br/Entrevistas/Post/61127>, acesso em 28/05/2015).

abarcamos nesse intervalo de quase 10 anos 7 romances do escritor García-Roza⁴⁰. Ainda assim, são muitos para uma análise tão breve quanto a desta dissertação. Então, estabelecendo cortes cronológicos simétricos, ficamos com o primeiro e o último desse período, e usaremos o do meio (o 4º) como um material de apoio, para elucidar possíveis impasses (digamos assim, um membro “minerva”). O resultado é que consideraremos a trajetória do detetive Espinosa nestes três momentos: *O silêncio da chuva* (1996), *Uma janela em Copacabana* (2001 - subsidiariamente) e *Espinosa sem saída* (2006).

Temos, assim, um *corpus* já grande o suficiente de cinco livros, selecionados através de critérios bastante específicos. Eles devem bastar para dar algum fôlego e algum valor a esta investigação. Como a representação artística repercute no debate público, julguei relevante procurar aquelas de maior evidência e representatividade, por conta de seu sucesso e grande difusão e consumo – sendo, por consequência, as que repercutem com mais força, ao menos diretamente. Mas é claro que, apesar dos traços comuns que justificam sua reunião neste estudo, possuem particularidades que exigem abordagens distintas para que se percebam suas dinâmicas identitárias internas. Por isso, para cada uma delas, buscarei a aproximação teórica mais adequada, que se irá revelando na medida em que as obras forem sendo abertas, sendo que nem sempre o que servir para uma também servirá para as outras.

Esse movimento de particularização é o que vem a seguir. A partir daqui, parto para a análise das obras selecionadas. Julgo, porém, que antes disso deva fazer uma advertência, a fim de evitar possíveis frustrações futuras, minhas e do leitor: tudo o que apresentei até agora não passa de hipóteses, e confirmá-las ou não dependerá da precisão de minhas intuições. Afinal, não foi à toa que usei o excerto do sociosemiótico francês Eric Landowski como epígrafe no segundo capítulo desta dissertação: “o discurso da pesquisa é apanhado em sua própria contradição. Para poder dizer o que busca, ser-lhe ia preciso já o ter encontrado” (2002, p. IX). De fato, tenho a sensação de que já o encontrei. Mas estou apostando em impressões, sensações fugidias, sem que nenhuma análise criteriosa tenha sido ainda empreendida, de modo que tudo o que escrevi até aqui constitui uma aposta – que pode redundar em “derrota” caso a análise mais aprofundada que empreenderei nos próximos capítulos demonstrar que as obras escolhidas não confirmam minhas suposições. Prefiro, no entanto, manter o “jogo aberto”, pois caso contrário poderia me sentir compelido a manipular, “torturar”, distorcer a leitura de modo a extrair dela apenas o que preciso para que minha hipótese seja “verdade”. Não. Declaro-me desde já livre da obsessão por estar certo, e

⁴⁰ Na verdade, *O silêncio da chuva* é de dezembro de 1996. Mas, vá lá, não precisamos ser assim tão rígidos. Um empurrãozinho e ele está em 1997.

aceitarei de bom grado a “vitória das obras sobre minhas ideias” caso assim ocorra no decorrer das múltiplas possibilidades que se abrem no jogo das análises e interpretações de discursos.

5 LITERATURA E PROCESSO SOCIAL: FALAM AS BALAS

Este capítulo de análise será subdividido em três subcapítulos, que correspondem a cada um dos livros (ou série, no caso da obra de García-Roza), com a adição de um quarto subcapítulo para a comparação entre *Elite de Tropa* e os textos protagonizados pelo detetive Espinosa. A inclusão desse subcapítulo adicional na estrutura da análise faz-se necessária para elucidar melhor os pontos de contraste entre ambas as obras pois, apesar de partirem de um referencial comum (o universo policial), correspondem a projetos bastante distintos e que parecem ilustrar posições de classe também bastante distintas. Antes de continuar, porém, gostaria de trazer à discussão uma reflexão feita por Roberto Schwarz ao comentar o já citado estudo de Antonio Candido sobre as *Memórias de um sargento de milícias* (CANDIDO, 1970).

Em seu texto intitulado *Pressupostos, salvo engano, de "Dialética da malandragem"* (1987), Schwarz argumenta que "a forma literária nesta acepção emancipada pode ser todo e qualquer nexos que subordine outros no texto" (p. 139). Para identificá-la, seria necessário "ler uma na outra, a literatura e a realidade, até encontrar o termo de mediação" (p. 140). Mas "encontrar" não seria, segundo ele, o termo correto, "pois não dispomos do mesmo modo de um romance e da realidade, nem a maneira de estudá-los é igual" (p. 140). Portanto, "o crítico tem de *construir* o processo social em teoria, tendo em mente engendrar a generalidade capaz de unificar o universo romanesco estudado, generalidade que antes dele o romancista havia percebido e transformado em princípio de construção artística" (p. 140).

Assim, o que se fez até agora, nesta dissertação, de maneira genérica – pensando o processo social brasileiro contemporâneo, mais especificamente o protagonizado em metrópoles como o Rio de Janeiro –, e se fará, a partir daqui, de maneira específica para cada um dos livros, é uma tentativa de encontrar - ou *construir*, conforme Schwarz –o(s) termo(s) de mediação entre realidade e literatura, encontrar esse(s) nexos(s) que parece(m) subordinar os outros nos romances.

Conforme já salientado anteriormente, na medida em que fazem parte do mesmo sistema cultural, sincrônica (momento histórico/social) e diacronicamente (tradição), e na medida em que, de certa forma, possuem uma temática comum, todas as obras do *corpus* desta pesquisa possuem pontos claros de contato entre si. Esses pontos de contato são o que justifica sua inclusão neste *corpus*. A partir de agora, no entanto, ocorrerá uma inflexão na pesquisa, no sentido de que a análise consistirá exatamente em buscar suas especificidades e, sobretudo, construir teoricamente essa generalidade que unifica o universo de cada obra, o

princípio de sua construção artística, o(s) nexos que subordina(m) os outros no texto e que, além do mais, articula(m) ficção e realidade, sem no entanto confundi-las ou emaranhá-las. Cabe, por isso, nessa abordagem, a seguinte ressalva, a fim de que se fuja de uma tendência a perceber a ficção como espelho da realidade:

nesta concepção, a forma dominante do romance comporta, entre outros elementos, a *incorporação* de uma forma da vida real, que será acionada no campo da imaginação. Por outro lado, não se trata de um realismo espelhista, pois **uma forma não é toda a realidade, além do que ela pode se combinar com elementos historicamente incharacterísticos.** (SCHWARZ, 1987, p. 141. Grifos meus.)

5.1 CIDADE DE DEUS: PERVERSIDADE, FÁBULA E UTOPIA⁴¹

“sou só um rapaz latino-americano
apoiado por 50 mil manos”

(Racionais MC's)

Muito já foi dito, nos capítulos anteriores, sobre o livro de Paulo Lins, *Cidade de Deus*, de modo que julgo desnecessário fazer novas apresentações. Apresentarei, agora, – cumprindo a função de contraste com as outras obras proposta por este estudo – minha ideia daquilo que julgo ser o movimento geral do livro, o nexo que subordina os outros, e que caracteriza sua perspectiva de classe, realizado pelas relações entre a tríade perversidade, fábula e utopia no universo fechado da favela, e articulando ordem e desordem nos extremos do mundo do trabalho e do crime para encontrar uma espécie de função amalgamada (uma síntese?) na figura da personagem Buscapé.

Parto de uma leitura paralela entre o livro de Lins e o pensamento do geógrafo baiano Milton Santos, mais especificamente sua última obra – *Por uma outra globalização* (2000) –, pois julgo que ambos os textos possuem traços muito claros em comum, e a leitura de um pode alimentar a leitura do outro. Para começar, antes de pensarmos no teor das obras, é possível traçar alguns paralelos entre as biografias dos dois: ambos são negros (Milton Santos é neto de escravos), oriundos de regiões periféricas – seja a favela, no caso de Paulo Lins, ou o sertão baiano, no caso de Milton Santos; ambos frequentaram os bancos universitários e chegaram à condição de referência em suas respectivas áreas do conhecimento – um geógrafo premiado internacionalmente e um literato cujo livro foi

⁴¹ Parte da reflexão deste capítulo já foi apresentada no artigo *Perversidade, fábula e utopia em Cidade de Deus, de Paulo Lins* (MATTE; AMODEO, 2015).

traduzido em vários idiomas; o livro de Lins virou filme homônimo de grande sucesso, e Milton Santos, com *Por uma outra globalização*, também foi abordado pelo cinema, através do documentário *Encontro com Milton Santos: o mundo global visto do lado de cá*.

Mas os paralelos se tornam verdadeiramente interessantes se – agora assim – atentarmos para as similaridades entre suas produções artísticas ou intelectuais. Milton Santos assumiu como uma prioridade a reflexão sobre o trabalho do geógrafo no terceiro mundo e estudou a globalização a partir da perspectiva da periferia do capitalismo; Paulo Lins, por sua vez, escreveu um dos poucos (e primeiros) livros na literatura brasileira em que a periferia urbana é retratada a partir de dentro, falando por si. Milton Santos previu a "revanche da periferia" – aquele momento em que tomaria do centro os instrumentos e os usaria a seu favor –, e Paulo Lins a protagonizou em *Cidade de Deus*.

Essa perspectiva que lhes é comum – a condição periférica vista a partir de dentro – é o próprio tom do romance *Cidade de Deus*. A necessidade da valorização disso na narrativa é tão grande que é a própria favela quem se manifesta como a principal personagem do romance. Não há um personagem humano que o protagonize. Alguns mais, outros menos, são absolutamente desimportantes perto do volume atingido pelo lugar periférico, que ganha movimento e vida – e morte –, centralizando a narrativa. As pessoas que o constroem e integram (esse lugar periférico), por sua vez, entram e saem (geralmente mortos) da história num ritmo frenético, como se fossem dedetizados – e logo substituídos.

Talvez seja esse exatamente o motivo para sua recepção generalizada como uma "narrativa distópica". A crítica parece relativamente homogênea ao falar em *Cidade de Deus* como uma obra de augúrios negativos, onde a condição da violência nunca muda, ou onde tudo passa de mal a pior. Mas será essa a única leitura possível?

Milton Santos foi um geógrafo com certa dose de utópico. Falou sobre a *perversidade* que é a nossa realidade e mostrou os caminhos da *fábula* com que é recoberta para que se torne possível. Mas, acima de tudo, vislumbrou e lançou sua própria *possibilidadeutópica*, um outro mundo possível. E, considerando Paulo Lins como um autor que, de certa forma, participa da realização das previsões de Milton Santos, meu desejo, neste capítulo, é lançar um gérmen de olhar diferenciado para a obra de Paulo Lins, em que se constataa *perversidade* e a *fábulamas*, acima de tudo, busca-se a manifestação da *possibilidade*. Será possível, no seio da realidade perversa e dos discursos da fábula, encontrar os esboços desse outro mundo possível e não desmentir o sentido maior dessa obra?

Em busca dessa *possibilidade utópica*, partirei da elucidação das relações entre centro, polícia e periferia no romance *Cidade de Deus*, de forma a esclarecer a posição e a

perspectiva que ocupa nas dinâmicas do espaço urbano. Essa discussão partirá de minha argumentação de que há um conflito no espaço e *entre* os espaços (Capítulo 3), gerando uma dinâmica de identidade e alteridade baseada no lugar de onde se fala. Além disso, investigarei o romance de Paulo Lins buscando demonstrar que é, ele próprio, um representante da "revanche da periferia", nos termos de Milton Santos. Num processo em que a favela se posiciona e se afirma em suas próprias bases identitárias e culturais, não mais pelas descrições "de fora", demonstrarei qual é a relação que, no romance, ela estabelece com cada uma das formas de presença no urbano mencionadas no esquema do Capítulo 3.

Por fim, passarei a uma busca por elementos que, na narrativa, realizam cada uma das três formas de percepção do mundo da tripartição feita por Milton Santos em sua discussão sobre a globalização. Onde estão os elementos que denotam a perversidade, a fábula e a utopia em *Cidade de Deus*, e como se relacionam entre si?

5.1.1 Descolonizar é olhar o mundo com os próprios olhos⁴²

“Essas trocas de novas tecnologias, que não fomos nós que criamos e nem fomos nós que fabricamos, vai ser o grande evento para os nossos povos”

(Ailton Krenak, líder indígena)

Milton Santos, em seu livro *Por uma outra globalização* (2000), lançou a hipótese de uma “revanche da periferia”, remetendo ao progressivo barateamento e disponibilidade doméstica das técnicas de massa, que possibilitariam, de maneira inédita, a amplificação da voz dos segmentos populares marginalizados, produzindo e divulgando seus próprios discursos. Tal revanche seria uma reação à homogeneização da cultura, produzida pela mídia massiva nas mãos da indústria cultural, em cujo seio, segundo MATTELART e NEVEU (2004, p. 196), “a noção de diversidade cultural se metamorfoseou em pluralidade da oferta de produtos e de serviços num mercado mundial concorrencial, tecnicamente capaz de produzir a diversidade no próprio seio da standardização de massa”, e levando a uma “instauração de uma mentalidade coletiva, de um horizonte de expectativas e de frustrações crescentes” (p. 197).

⁴² (ENCONTRO, 2006)

As redes e indústrias da cultura e da comunicação são, em princípio, novas formas de construção da hegemonia. (...) Essa nova centralidade do cultural é homologada pela noção de *soft power*, toda forma de poder que não recorre à força e participa da capacidade que a potência dominante possui de fixar a ordem do dia de modo a modelar as preferências de outras nações. Inconcebível sem o crescimento em poder da arma cultural, informacional e linguística, o *soft power*, eufemismo que se poderia traduzir pela expressão menos vaga “dispositivo de violência simbólica”, vê-se com a tarefa de cultivar o desejo de uma ordem planetária estruturada segundo os valores da *global democraticmarketplace*. O domínio das novas redes, a *informationdominance*, vai permitir rentabilizar os investimentos em matéria de representações do mundo que, há mais de meio século, (...) a chamada “cultura global” realizou no mundo, “alfabetizando” os consumidores, socializando-os em um modo de vida “global”. (MATTELART E NEVEU, 2004, p. 196-197)

Ao mesmo tempo, os autores reconhecem que esse cotidiano de valores globais hegemônicos gerou “antídotos, réplicas, aculturações contraditórias” (2004, p. 197), lembrando que as “lutas sociais e políticas inauguradas pelos movimentos antiglobalização também puseram a cultura e a diversidade cultural no centro de seu caminho ‘rumo a um outro mundo possível’” (p. 197). No seio desses debates, a insurgência de formas de subjetividades e coletividades culturais marginalizadas no Brasil da passagem para o século XXI adquire grande importância empírica, pois foi através de ferramentas técnicas de massa e na forma de confrontação ao domínio cultural que autores como Ferréz realizaram suas produções e incitaram seus pares. É nessa direção, portanto, que opera o pensamento de Milton Santos quando assume que, para escapar à crença de que o mundo, tal como nos é apresentado, seja verdadeiro, e se não quisermos “admitir a permanência de sua percepção enganosa”, devemos, então, “considerar a existência de pelo menos três mundos num só”: o mundo tal como nos fazem vê-lo (*fábula*); o mundo tal como ele é (*perversidade*); e, finalmente, o mundo como ele pode ser (*possibilidade utópica*) (SANTOS, 2009, p. 18).

Nesse sentido, a cultura popular, a partir do acesso cada vez mais facilitado às novas tecnologias da informação, surge como uma das possíveis responsáveis por desvelar a fábula, combater a perversidade e avançar com a utopia. Através das técnicas, os colonizados podem divulgar seu próprio discurso (afirmar sua identidade a partir de seus próprios espaços):

há também – e felizmente – a possibilidade, cada vez mais frequente, de uma revanche da cultura popular sobre a cultura de massa, quando, por exemplo, ela se difunde mediante o uso dos instrumentos que na origem são próprios da cultura de massas. Nesse caso, a cultura popular exerce sua qualidade de discurso dos “de baixo”, pondo em relevo o cotidiano dos pobres, das minorias, dos excluídos, por meio da exaltação da vida de todos os dias. (SANTOS, 2009, p. 144)

Evidentemente, conforme afirma Alejandro Reyes, “há uma enorme diferença entre políticas e ações que contemplam os pobres como *objetos de ajuda* e iniciativas dos

próprios pobres como *sujeitos políticos* na contramão do sistema” (2013, p. 236). Na busca de fazer ver o mundo encarado pelos próprios olhos e tentarem voz mais participativa nos discursos identitários nacionais, a geração periférica que se seguiu a Paulo Lins apostou no estreitamento de laços entre autores periféricos e no diálogo com as tecnologias digitais. O próprio Reyes, que conviveu bastante tempo com os escritores das periferias de Salvador e São Paulo durante sua pesquisa no Brasil, afirma que os escritores de diversas periferias em todo o país mantém forte vínculo através do uso de tecnologias como a *internet*:

a maioria dos escritores mantém um ou mais *blogs*, que servem não só para compartilhar novas criações, mas, sobretudo, para criar vínculos políticos, sociais e literários, anunciando eventos, denunciando situações de repressão, violência e demais arbitrariedades, convocando a mobilizações, compartilhando conhecimento e, em geral, participando em um esforço coletivo por pensar a contemporaneidade a partir de uma visão crítica e engajada (REYES, 2013, p. 48).

Antes, porém, do surgimento dessa geração e de sua apropriação crítica das técnicas de massa, *Cidade de Deus*, embora não fosse a primeira manifestação cultural da favela, muito menos a primeira a ganhar visibilidade fora da periferia, constituiu uma manifestação notável da "revanche" da cultura popular. Na medida em que, até então, os mesmos operadores da cultura de massas eram os que detinham as técnicas de produção (reprodutibilidade técnica do livro) e de mercado (difusão em larga escala por vasto território) da literatura tida por erudita (ficção ou poesia), a relativa unicidade de discursos e temporalidades no universo literário não parecia ameaçada. Mas o advento de um negro favelado que escreve um romance sobre sua comunidade e repercute gigantescamente no sistema cultural, gerando continuidade (como o filme, e também o surgimento de outros autores de periferia), revela uma ruptura, evidenciando-a, e abre o precedente para o surgimento de outras vozes a se posicionarem, em vários pontos do sistema. Observe-se o que diz o crítico Eduardo de Assis Duarte

A leitura de *Cidade de Deus* remete de imediato ao contexto de exclusão da escrita dos pobres e dos afro-descendentes no cânone da literatura brasileira. A fala dos segmentos subalternizados no processo econômico vem sendo, via de regra, recalçada em nossas letras. Com isso, nossa história literária expõe com nitidez a hegemonia social dos segmentos economicamente bem localizados, via de regra brancos e masculinos. Em *Cidade de Deus*, Paulo Lins dramatiza de dentro esse cotidiano. O rarefeito lugar dessa enunciação aponta, por si só, para a secular tradição que relegou os dramas dos excluídos a *matéria* para o trabalho do escritor-observador proveniente de outro estrato social. Dessa forma, a perspectiva interna continua soando para muitos como novidade, pois raros são os momentos em que os segmentos subalternizados alçam-se da situação, muitas vezes folclórica, de objeto da fala alheia para a de sujeitos da própria fala. (2007, p. 597)

Ainda assim, de uma forma que julgo algo irônica – e certamente inserida na lógica da revanche dos “de baixo” –, a escrita de *Cidade de Deus* teve por base o extenso material coletado por Paulo Lins durante os oito anos em que participou como assistente da pesquisa antropológica “Criminalidade nas Classes Populares”, da antropóloga Alba Zaluar, de maneira que o autor não se valeu apenas das técnicas de reprodução em massa (a impressão, editoração e distribuição de livro através do mercado editorial), mas também do acesso aos dados científicos que obteve enquanto ajudante de uma acadêmica renomada em pesquisa de grande envergadura. Observe-se, por exemplo, as afirmações da crítica Vilma Arêas, quando diz que a narrativa de Paulo Lins se utiliza da “transposição de vários recursos da pesquisa sociológica, informações diretas, fichinhas etc. coladas em matéria literária” (2007, p. 576), e que “convive e é invadida por outras formas, do relatório científico às fichinhas, passando pelas produções da mídia” (p. 579).

Assim, é um romance escrito por um negro, oriundo da própria favela, que se apropriou de técnicas do centro (técnicas sociológicas, etnográficas e literárias) para narrar a periferia a partir dela própria⁴³. Disso deriva o primeiro grande aspecto a ser destacado sobre o romance: a favela como “protagonista”.

5.1.2 A favela como protagonista

A crítica costumou referir-se a um “trabalho em equipe” realizado na elaboração de *Cidade de Deus*, mencionando os agradecimentos de Paulo Lins, no final do livro, a colaboradores que ajudaram com a revisão, a pesquisa histórica e a pesquisa de linguagem – à maneira do cinema, conforme apontado por Roberto Schwarz (2007, p. 569). No plano do universo ficcional, a essa perda da aura do autor como “figura imperiosa e imperial” corresponde uma “fragmentação dos dramas e **a ausência de um protagonista que norteie a intriga**” (DUARTE, 2007, p. 593, grifo meu).

De fato, *Cidade de Deus* já foi definido por Regina Dalcastagnè como um “romance com pretensão a formar um painel de determinado espaço social” (2012, p. 164), e não parece haver uma personagem humana que seja capaz de protagonizar a narrativa. Aquele que chega mais perto disso é Dadinho/Zé Pequeno⁴⁴ – um dos únicos que frequenta com mais

⁴³ A essa configuração particular, Alejandro Reyes denomina “autoetnografia”, ou “etnografia de dentro para fora” (2013, p. 78).

⁴⁴ Na edição utilizada como referência para esta dissertação, a personagem foi renomeada como Inho/Zé Miúdo, provavelmente pelo descontentamento causado na comunidade e nos familiares do próprio Zé Pequeno (foi

assiduidade os três capítulos do livro –, mas, ainda assim, não é em torno dele que as coisas se desenrolam. Os personagens em geral entram e saem (presos ou mortos) da história num ritmo frenético, como se fossem dedetizados, e nenhum possui aquele poder de um protagonista para centralizar a narrativa. Gerações de bandidos se substituem e se sucedem no tempo: dos “bichos soltos” às primeiras quadrilhas de traficantes, e daí à “caixa baixa”. Mas, no fim das contas, o que subsiste como ponto de referência durante o romance inteiro é a própria favela, a Cidade de Deus. Diz Roberto Schwarz:

a cadência ampla do livro depende mais das mudanças de patamar, com alcance coletivo, que de pontos de inflexão na vida individual, embora estes tampouco faltem. Veja-se por exemplo um assalto de motel que toma rumo bárbaro, com muitas mortes e perseguição policial. Na mesma noite um homem se vinga da traição da amada cortando em pedaços a criança branca que ela dera à luz. Noutra esquina um trabalhador decapita o rival com um golpe de foice. Não há ligação entre os crimes, mas no dia seguinte Cidade de Deus saía do anonimato e passava a figurar na primeira página dos jornais como um dos lugares violentos do Rio de Janeiro. (2007, p. 565 e 566)

Esse desenvolvimento da narrativa em espacialidade restrita parece, para todos os efeitos, acompanhar o modelo de uso espacial de sua própria temática, ou seja: o tráfico de drogas. A geografia social do Rio de Janeiro, acompanhando em vetores inversos a topografia bastante particular da cidade– numa realidade espacial em que elevações abruptas de terreno em regiões valorizadas e próximas à praia dificultaram e/ou desestimularam a ocupação residencial via mercado imobiliário, e permitiram a instalação de comunidades de classe baixa no próprio seio dos bairros das elites –, favoreceu uma configuração singular do tráfico de drogas, que teria consequências amplas para as relações de classe estabelecidas em torno do conflito urbano. A proximidade entre comunidades carentes e bairros de classes altas viabilizou economicamente, segundo o antropólogo Luiz Eduardo Soares (SOARES et al, 2005, p. 249), uma configuração varejista do tráfico que é fixa no território – ao contrário, por exemplo, da Europa, em que não há “bocas de fumo” ou pontos fixos de venda.

o sedentarismo do comércio varejista implicou a valorização do território em que se realizam as operações de venda direta ao consumidor e passou a exigir investimento na segurança do ponto. A segurança é garantia ao comprador de acesso tranquilo à boca, sem risco de roubos, agressões ou batidas policiais; é condição de estabilidade nos negócios, portanto; é também defesa contra eventuais incursões de grupos rivais – sim, porque a viabilidade dos pontos fixos de venda converteu o controle sobre eles em patrimônio valioso e recurso estratégico extraordinariamente significativo (...). Em uma palavra, a organização sedentária do comércio varejista levou à necessidade de que os traficantes se estabelecessem como um poder sustentado no

inspirado em uma figura verídica e homônima). Optei, entretanto, para este e outros casos, por usar os nomes da primeira edição, pelo motivo de que são os que se popularizaram através do filme.

domínio territorial. (SOARES et al, 2005, p. 249)

uma vez fixado no Rio de Janeiro, o novo modelo do tráfico, cuja base é o domínio territorial, ele se desgarra de seus determinantes geográfico-sociais e se generaliza, tornando-se a forma por excelência da organização dos grupos criminosos vinculados ao varejo do tóxico. Hoje, espaços urbanos distantes do mercado consumidor mais ativo também são ocupados e disputados. Não devemos subestimar o poder de emulação que o sistema carioca exerce em todo o país – por isso, não é incomum encontrar-se a forma externa do modelo carioca, o domínio territorial e seus derivados, mesmo na ausência das condições que justificariam sua adoção. (SOARES et al, 2005, p. 256)

Pode-se, assim, pensar a cadência ampla de *Cidade de Deus* em três movimentos/transformações principais, todos de alcance coletivo e que geram mudanças no uso do território: o primeiro (1) é a percepção de que o comércio de drogas era mais rentável e menos perigoso que a tradicional via dos assaltos esporádicos – aos quais os “bichos-soltos” recorriam como maneira de garantir uma vida longe dos postos de trabalho e como esperança remota de ascensão social. Essa percepção leva, na segunda geração de bandidos, à opção pelo tráfico como forma de enriquecimento, o que redundou no desenvolvimento de um modelo de negócios baseado (conforme as observações de Luiz Eduardo Soares) no domínio do território. O “bicho-solto” deixa de ser um “delinquente” com anseios de liberdade e torna-se um “empresário” em busca de enriquecimento, fazendo da favela o palco de suas atividades e reorganizando o território de maneira a garantir o sucesso do modelo de negócios⁴⁵. A realização desse primeiro movimento gera, obviamente, conflitos entre partes interessadas no controle de bocas pertencentes a traficantes distintos, que são, no entanto, conflitos temporários, já que o implacável Zé Pequeno, bandido visionário que viveu a infância como “bicho-solto” e antecipa-se aos outros enquanto figura “empresarial” do traficante, é capaz de se impor e submeter a favela inteira ao seu domínio. Através de sua violência e implacabilidade nos negócios, assim, Zé Pequeno centraliza temporariamente (e frouxamente) a narrativa em torno de si ao constituir-se como a figura que encarna o segundo movimento (2), ou seja: o domínio do território pelo “rei do morro”⁴⁶, o chefe do tráfico local. Essa centralização temporária é, entretanto, constantemente equilibrada/relativizada (como acontece em todo o romance) pela intensa profusão de relatos de casos populares, algumas vezes não relacionados ao mundo do tráfico ou da violência – como o universo dos “cocotas”, por exemplo –, que ajudam a construir um painel amplo da favela sendo gradativamente atravessada pelo crime organizado. Por fim, um caso isolado (o estupro, por Zé Pequeno, da

⁴⁵ O termo “neofavela”, criado por Paulo Lins, refere-se a essa reorganização dos territórios das comunidades através do estabelecimento do tráfico de drogas e seu modelo de negócios.

⁴⁶ A Cidade de Deus não é um morro, mas o caráter genérico da expressão se aplica.

namorada de Mané Galinha, cobrador de ônibus e morador da comunidade), relacionado ao universo do tráfico apenas na medida em que demonstra o caráter despótico do domínio da comunidade, é retaliado com o desejo de vingança e engatilha o terceiro movimento (3): a guerra generalizada. A vingança de Mané Galinha o leva a alinhar-se com os traficantes rivais de Zé Pequeno e iniciar uma guerra sangrenta que mistura elementos passionais e de “negócios”, e que envolve toda a comunidade: os moradores passam a tomar partido de uma ou outra facção, e os recrutados aumentam para ambos os lados, envolvendo inclusive crianças, e lançando a Cidade de Deus para as capas dos noticiários diários.

Esses três movimentos (1-, a troca dos assaltos “errantes” e sazonais – efetuados de acordo com a necessidade ou a oportunidade – pelo tráfico sedentário e constante; 2-, o domínio do território pelo chefe do tráfico local; e 3-, a guerra entre facções rivais) submetem, em etapas vertiginosas, a comunidade inteira a uma nova lógica de organização que substitui as antigas formas de relacionamento e inaugura aquilo a que Paulo Lins se refere como “neofavela”: a favela reorganizada segundo a lógica do crime organizado. Ressalte-se que Alba Zaluar, a antropóloga que coordenava a pesquisa “Criminalidade nas classes populares”, da qual Paulo Lins fez parte e de onde retirou os dados que serviram de base e inspiração para seu romance, publicou, também em 1997, artigo que versava exatamente sobre essa transformação a que as comunidades carentes do Rio de Janeiro foram submetidas através da lógica global do mercado encarnada no tráfico internacional de armas e drogas. Segundo ela, ao contrário, por exemplo, dos Estados Unidos, em que no início do século XX as gangues já apresentavam forte caráter violento e étnico (negros, mexicanos, judeus, irlandeses etc) em bairros pobres, cuja rivalidade era resolvida através do embate físico, no “Rio de Janeiro, e posteriormente em outras cidade brasileiras, surgiram nas favelas e bairros populares as escolas de samba, os blocos de carnaval e os times de futebol para representá-los e expressar a rivalidade entre eles” (ZALUAR, 1997, p. 21).

No Brasil, além da inegável importância do esporte na pacificação dos costumes (DaMATTA, 1982; ZALUAR, 1994)⁴⁷, tivemos também outro processo que se espalhou pelo país a partir do Rio de Janeiro: a instituição de torneios, concursos e desfiles carnavalescos envolvendo bairros e segmentos populacionais rivais. Desde o início do século XX, os conflitos ou competições entre bairros, vizinhanças pobres ou grupos de diversas afiliações eram apresentados, representados e vivenciados em locais públicos que reuniam pessoas vindas de todas as partes da cidade, de todos os gêneros, de todas as idades, criando as associações, ligações, encenações metafóricas e estéticas das suas possíveis desavenças, seguindo regras cada vez mais

⁴⁷ As referências mencionadas por Alba Zaluar são as seguintes: DaMATTA, Roberto. Esporte e sociedade. In: *Universo do futebol*. Rio de Janeiro: Ed. Pinakotheke, 1992; ZALUAR, Alba. Teleguiados e chefes. *Religião e Sociedade*, n. 14/1, e *Condomínio do diabo*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ/Revan, 1994.

elaboradas. O samba reunia também pessoas de várias gerações, constituindo uma atividade de lazer frequentada por toda a família, o que quer dizer que nos ensaios, nas diversas atividades de preparação do desfile, no barracão onde juntos trabalhavam, os valores e regras da localidade e da classe conseguiam ser transmitidos de uma geração para outra, mesmo que não completamente (ZALUAR, 1985)⁴⁸. Assim, a cidade era representada como espetáculo ao mesmo tempo da rivalidade e do encontro dos diferentes segmentos e partes em que a cidade sempre esteve dividida. (ZALUAR, 1997, p. 39-40).

O pensamento de Alba Zaluar parece apresentar certa simpatia pelas formas de rivalidade “saudáveis” e carnavalescas desenvolvidas no Brasil da primeira metade do século passado, ao contrário das formas mais violentas encontradas em sociedades mais competitivas como a norte-americana. No entanto, ao ser nada ou parcamente integrado ao projeto modernizador, mas completamente à economia internacional de mercado (a monetarização da vida cotidiana), a natureza do espaço comunitário sofre intervenções profundas, resultando num desencontro geracional que – e isso é muito importante – redundando num conflito “intraclasse”:

Hoje, os trabalhadores pobres, que conviveram nessas variadas organizações vicinais, casando-se para formar famílias sem importar a raça ou o credo, assistem agora ao esfacelamento das suas famílias e associações, tão importantes na criação de cultura, na conquista de autonomia moral e política. (...) O processo de globalização de cultura, efetivado pela difusão rápida na indústria cultural dos novos estilos de cultura jovem, transformou parcialmente os jovens em consumidores de produtos especialmente fabricados para eles, sejam vestimentas, sejam estilos musicais, sejam drogas ilegais. A família não vai mais junta ao samba, e o *funk* não junta gerações diferentes no mesmo espaço. (...) A classe social está partida, as organizações vicinais estão paralisadas e esvaziou-se o movimento social (...). Mais ainda, o processo civilizador foi interrompido e involuiu, provocando a explosão de violência intraclasse e intra-segmento que não se pode explicar pelo econômico apenas” (ZALUAR, 1997, p. 40 – 41).

De fato em *Cidade de Deus* essa passagem geracional é bastante marcada, e talvez sua representação simbólica se dê no momento da morte de Salgueirinho (Passistinha), típico bom-malandro, querido por toda a comunidade (sem exceção, inclusive entre os bandidos mais violentos), que era uma espécie de referência para os bichos-soltos menos experientes. Em sua sabedoria reverenciada, “Passistinha sempre falava que bronca era pra ser feita na área dos outros” (LINS, 2007, p. 58) ou seja, nunca assaltar dentro da própria comunidade. Em sua figura, concatenavam-se a excelência nas manifestações culturais populares mais diversas, como o samba, o carnaval, a capoeira e o futebol, listadas por Alba Zaluar como as formas primeiras de resolução e representação de rivalidades entre comunidades no Rio de Janeiro. Com a morte de Salgueirinho – um atropelamento acidental por veículo em marcha ré que

⁴⁸ZALUAR, Alba. *A máquina e a revolta*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

parece em si encarnar o simbolismo da modernidade andando para trás e passando por cima das velhas formas comunitárias de cultura – o mundo da cultura popular mergulha em luto:

- Passistinha morreu, mas viva o vermelho e branco do Salgueiro, da Unidos do São Carlos, o bloco carnavalesco Bafo da Onça – ergueu-se uma voz na multidão. (...) As pessoas enchiam as esquinas a comentar a vida e a morte do malandro. (...) À tarde, foi suspenso o jogo entre o Unidos e o Oberom pelo campeonato de Jacarepaguá. Dodival, um amigo do passista, foi dar a notícia ao pessoal das escolas de samba do coração do falecido. A chuva fina atravessou o velório. (LINS, 2007, p. 115)

Logo após sua morte, aparecem os anúncios das transformações que estavam por vir. Pelé e Pará, dois dos principais bichos-soltos da comunidade, são executados pela polícia que, em seguida, começaria a apertar o cerco sobre o Trio Ternura (Cabeleira/Inferninho; Marreco/Tutuca; Alicate/Martelo); também, começam os primeiros indícios dadescoberta sobre a lucratividade do tráfico, quando Silva convence seu amigo Cosme a parar com os assaltos e começar a traficar, “argumentando sobre os riscos reduzidos do negócio e o crescimento fabuloso do número de viciados. – Tá todo dia no jornal, só cego é que não vê! Quem tá ganhando dinheiro é dono de bordel, cantor de rock e traficante, meu cumpádi!” (LINS, 2007, p. 128).

Em termos amplos, o que se segue a esses indícios iniciais são os movimentos já descritos anteriormente, que cadenciam o livro, com alcance coletivo: a troca gradual dos assaltos pelo tráfico; o estabelecimento do tráfico na figura do chefe local; e a guerra entre facções. A essas três etapas correspondem também três movimentos de gradual supressão das formas populares de rivalidade pela violência do crime organizado e pela interferência crescente da cultura internacional de massas nos interesses da nova juventude. Esquemáticamente, pode-se dizer que, num primeiro momento (**1**, encarnado na figura de Salgueirinho/Passistinha e antes de se completar a transformação associada à troca dos assaltos pelo tráfico), encontra-se a presença ainda forte das manifestações populares, sendo, num segundo momento, gradualmente substituídas pelo *pop* e pelos objetos internacionais de consumo cultural e comportamental (**2**, encarnado na figura dos “cocotas” e, principalmente, em Bené/Pardalzinho); até desembocar no último momento (**3**), em que a guerra na favela produzia mais mortos do que a Guerra das Malvinas, “no mesmo espaço de tempo” (LINS, 2007, p. 485). Nesse instante, a situação violenta parece irreversível, e desenham-se contornos distópicos de degringolamento cada vez maior. Chega-se ao ponto descrito por Alba Zaluar: “a classe social está partida (...), o processo civilizador foi interrompido e involuiu, provocando a explosão de violência intraclasse e intra-segmento que não se pode explicar pelo econômico

apenas” (1997, p. 41).

Mas é justamente no seio dessa impossibilidade de afirmação cultural popular em meio à guerra que se faz importante a presença de Buscapé, que opera, de certa forma, como um elemento de retomada da consciência de classe, anunciando algo do que estava para acontecer nas periferias brasileiras agitadas por organizações como a *Cooperifa*, de Sérgio Vaz, e a *IdaSul*, de Ferréz. Esse, porém, é um tópico a ser discutido mais adiante. Antes, demonstro breve investigação a respeito da percepção de outros espaços sociais na narrativa, de acordo com o esquema da seção 3.

5.1.3 A polícia e a Zona Sul

São raras as cenas ambientadas no ponto intitulado “centro” (Zona Sul), sempre referida como “local de bacana”, onde estão os turistas, as madames, e os “pedestres com pinta de grã-finos”. Uma dessas cenas, bastante emblemática, é a investida de Mané Galinha/Zé Bonito e Fabiano no Leblon – e que só estavam passando por lá com o propósito de cometer um assassinato na Cruzada. A cena fala por si:

Ficaram olhando as cores da noite que se dava ali, talvez aquilo fosse realmente a normalidade da vida, gente jovem como eles tomada por uma felicidade que eles havia muito tempo não sentiam. Os carros, as roupas, as luzes... Acharam que nada no mundo era pior do que a pobreza, nem mesmo a doença. Pararam num sinal e um menino negro ofereceu-lhes um jornal já de domingo, Fabiano balançou a cabeça negativamente, o sinal abriu e Fabiano só deu a partida depois que os carros de trás buzinaaram. Numa esquina, uma patrulha parada, de repente, a realidade deles estava ali presente, mas dessa vez de outra forma, o objetivo de eles estarem ali tomou corpo novamente quando viram o 38 na cintura do policial encostado à viatura. (LINS, 2007, p. 474)

As outras cenas na Zona Sul são resgatadas através da memória em poucas lembranças de infância dos favelados, quando iam para os bairros mais ricos acompanhando as mães, que eram empregadas domésticas, ou para engraxar sapatos, ou até mesmo para roubar. Dessa forma, temos um retrato da Zona Sul do Rio como verdadeiro polo oposto à favela – a concentração *versus* escassez dos meios e condições de consumo –, e a consciência das disparidades opera, na percepção dos marginais, como a revelação da perversidade e como justificativa para a raiva que, em muitos casos, na narrativa, alimenta o crime. Assim, embora o romance como um todo se ambiente no território restrito da favela e seja uma história de transformações no seu uso, a Zona Sul não deixa de aparecer enquanto polo que exerce intensa força ao mesmo tempo centrífuga e centrípeta em relação ao resto da cidade:

centrífuga, pois sua existência é excludente e seu acesso restrito; e centrípeta, pois, apesar disso, não deixa de ser local de atração e referência para os habitantes da cidade como um todo⁴⁹.

Essa dualidade - repelente e atraente - da Zona Sul em relação às periferias evidencia-se ao longo de toda a narrativa. Diferentemente da forma como outras comunidades surgiram no Rio de Janeiro, a Cidade de Deus já teve, desde o início de sua ocupação, a característica de receber as sobras de uma “limpeza” realizada na Zona Sul. Conforme a antropóloga Alba Zaluar,

o conjunto habitacional de Cidade de Deus foi idealizado para abrigar os favelados removidos da Zona Sul da cidade. (...) Além de favelados removidos, ele receberia boa parte dos flagelados da enchente de 1966, apressadamente colocados nas casas de triagem, concebidas como provisórias, mas que estão lá até hoje. (...) A Cidade de Deus não tinha iluminação pública nem rede de transporte eficiente. Os trabalhadores saíam na companhia dos filhos às 4 horas da manhã, andando no escuro durante uma hora, pelo mato, até chegarem ao ponto de ônibus mais próximo”.(CIDADE, acesso em 07/07/2014)

Além das severas enchentes que atingiram as antigas favelas e geraram muitos desabrigados, boa parte dos primeiros habitantes do novo bairro foram vítimas da agressividade da especulação imobiliária nas favelas da Zona Sul, locais cada vez mais valorizados, e mesmo em outras mais distantes, como demonstram as memórias de infância de Cabeleira/Inferninho:

Lembrou-se também daquela safadeza do incêndio, quando aqueles homens chegaram com saco de estopa ensopado de querosene botando fogo nos barracos, dando tiro para todos os lados sem quê nem porquê. (...) Um dia após o incêndio, Inferninho foi levado para a casa da patroa de sua tia. Tia Carmem trabalhava no mesmo emprego havia anos. Ficava entre o tanque e a pia o tempo todo e foi dali que viu, pela porta entreaberta, o homem do televisor dizer que o incêndio fora acidental. Sentiu vontade de matar toda aquela gente branca, que tinha telefone, carro, geladeira, comia boa comida, não morava em barraco sem água e sem privada (LINS, p. 27 e 28).

Mas, ao mesmo tempo, apesar de removido (repelido), o favelado da neofavelação deixa de participar do sistema “globalitário” – expressão de Milton Santos – e potencialmente homogeneizante de consumo, cujas referências todas remetem ao centro. Há, dessa forma, o movimento centrípeta (de atração) do centro. São exemplares no romance a presença dos

⁴⁹ Apesar de que o movimento contrário, em certa medida, também ocorra: “o que os jovens das comunidades mais querem é ser iguais aos que vivem fora dela, e os fora-da-lei acabam tentando ser o espelho dos que moram fora do morro. E o mais ilógico é que os de fora do morro, de alguma maneira, também querem xerocar a linguagem dos fora-da-lei” (SOARES et al, 2005, p. 40).

“cocotas” da favela e, também, do traficante “mais simpático” de todos, Bené/Pardalzinho, que adota o estilo *playboy* e causa, no princípio, estranhamento entre seus colegas bandidos. Seu modo de vida passa cada vez mais – e, é claro, na medida do possível – a convergir em direção ao centro, frequentando boates, cinemas, *shopping centers* e shows de *rock*, numa clara interferência da cultura de massas no ambiente de cultura local que era a favela até então, na época de Salgueirinho/Passistinha, com rodas de samba, comércio local, bailes no clube ao som do *Copa 7*, jogo de ronda...⁵⁰

Os policiais, por sua vez, recebem quase sempre o mesmo papel de agentes repressores e corruptos a serviço das classes dominantes (os brancos). Por mais que os bandidos em geral não causem muita simpatia⁵¹, são os policiais que na verdade desempenham a função de concentrar sobre si os sentimentos negativos da comunidade, ao menos na primeira parte do livro⁵² em que, por sua arbitrariedade e violência, os policiais conhecidos por Cabeção/Cabeça de Nós Todo e Touro/Belzebusão odiados também pelos trabalhadores, e recebem da narrativa um tratamento que inclina o leitor a percebê-los como os verdadeiros antagonistas, em oposição à quase simpática presença do Trio Ternura⁵³. De fato, o destino dessas duas personagens está intimamente entrelaçado com o Trio Ternura e

⁵⁰A problemática, pensando na época abrangida pelo romance (décadas de 1960, 70 e 80), consiste no fato de que as classes médias e altas das metrópoles, e portanto seus bairros mais elitizados (como a Zona Sul do Rio), eram o ponto natural de articulação do Brasil com a cultura internacional de massas, pelo simples fato de que constituíam o mercado consumidor direto e provável dos produtos dessa indústria – embora, nos dias de hoje, as fronteiras estejam francamente avançadas, num movimento em que, sem dúvida, a pirataria, por exemplo, desempenhou (e desempenha) papel essencial. Assim, em termos de cultura de massas, para as personagens faveladas do romance, o ponto de referência direto não era o universo anglófono, como seria para a juventude mais bem favorecida socialmente, mas sim essa mesma juventude das classes médias, que articulava-se, naquele período, progressivamente ao mundo *pop*.

⁵¹Principalmente os traficantes. Os bichos-soltos possuem certo apelo cativante, construído em torno de sua imagem de banditismo popular, de “liberdade”, o que pode levar o leitor a torcer pelo Trio Ternura e encarar Cabeleira/Inferninho como uma espécie de anti-herói.

⁵²Na segunda e terceira partes, *Zé Pequeno/Miúdo* recebe a função de malfeitor, encarnando a lógica perversa da guerra do narcotráfico. Esse papel é, no entanto, contrabalanceado parcialmente por sua relação de intensa amizade com Bené/Pardalzinho, o que funciona no sentido de humanizar o antagonista.

⁵³Perceba-se, por exemplo, a cena do “cortejo fúnebre” de Cabeção: “O assassino se aproximou lentamente para o tiro de misericórdia. Em seguida, ordenou a um carroceiro que lhe entregasse a carroça. O corpo de Cabeça de Nós Todo foi jogado no transporte sem delicadeza. O matador deu um tiro para espantar o cavalo, que saiu em disparada pelas ruas do conjunto, depois trotava deixando rastro de sangue pelas retas da tarde que se deflagrara. Os moradores seguiam a carroça, amontoavam-se para ver o cadáver. O corpo de Cabeça de Nós Todo era uma bica aberta para sempre. O cavalo volta e meia parava, porém sempre havia um para açoitá-lo, dando continuidade ao espetáculo. O cortejo pegou a rua do Meio. Alguns bandidos atiraram no defunto, o sangue jorrou forte, fazendo cair mais rápido e tornando mais rubro o crepúsculo de outubro. A mãe de um maconheiro assassinado por Cabeça de Nós Todo aproveitou para cuspir em seu corpo. Foi ovacionada. A carroça entrou na rua do braço direito do rio. A multidão cresceu. Alguns achavam que tinham perdido um bom policial. Ferroada interceptou o cortejo, deu uma geral procurando armas. Conseguiu apenas dez cruzeiros. A carroça seguiu. Dobrou a esquina. Chegou à Quadra Treze. A festa tomou nova proporção. Atiraram pedras, despejaram latas de lixo, deram pauladas. A tarde sem vento” (LINS, 2007, p. 179-180).

com a era dos bichos-soltos, sendo que é Touro/Belzebu quem executa Cabeleira/Inferninho, no movimento que dá fim ao primeiro capítulo.

Grande - “bandido famoso em todo o Rio de Janeiro pela sua periculosidade e coragem, pelo prazer em matar policiais” (LINS, 2007, p.212) - evidencia uma percepção em que a figura do policial encarna as formas de dominação social e a legitimada supremacia das classes brancas em oposição à inferioridade e injustiça dos negros/pobres. Ele:

matava policiais por achar a raça mais filha-da-puta de todas as raças, essa raça que serve aos brancos, essa raça de pobre que defende os direitos dos ricos. Tinha prazer em matar branco, porque o branco tinha roubado seus antepassados da África para trabalhar de graça, o branco criou a favela e botou o negro para habitá-la, o branco criou a polícia para bater, prender e matar o negro. Tudo, tudo que era bom era dos brancos. O presidente da República era branco, o médico era branco, os patrões eram brancos, os ricos eram brancos, as bonecas eram brancas e a porra desses crioulos que viravam polícia ou que iam para o Exército tinha mais era que morrer igual a todos os brancos do mundo. (LINS, 2007, p. 212)

Nessa ótica de estratificação étnica e socioeconômica, a violência da polícia na favela, tal como retratada em *Cidade de Deus* – atirando sem se importar com quem quer que esteja na frente, não raro fuzilando crianças ou passantes desavisados – é um passo adiante da segregação para a exclusão nas acepções propostas por Eric Landowski (2002). Segundo o sociossêmico francês, *exclusão* é a rejeição da presença do outro, “a negação do Outro enquanto tal” (p. 9), sua “triagem e eliminação” (p. 10); ao passo que *segregação* é “reconhecer o Outro, a despeito de sua estranheza, como parte integrante de si e, por isso mesmo, aceitá-lo ao seu lado, bem pertinho de si” (p. 16), sem, no entanto, integrá-lo ao Nós, mas também sem implementar a exclusão absoluta. Assim, nas relações periferia-polícia em *Cidade de Deus* a favela já não é apenas um espaço à margem (segregado), mas um espaço onde se aglomeram pessoas e práticas indesejadas, cuja morte, se não é desejada ou bem-vinda, é ao menos indiferente para o Estado, que dá de ombros, sem nunca se manifestar a respeito ou intervir na cultura arbitrária e violenta de seus agentes.

Quando a polícia não os assassina, os bandidos são presos – às vezes torturados até confessarem dezenas de crimes que nem cometeram. Tal é o tom do romance: a realidade da favela – e também as relações que estabelece com os outros “espaços” de presença no cotidiano urbano traçados no esquema proposto no Capítulo 3 – encaminha-se a um futuro **distópico**. A exclusão e a violência imperam, vindas de todos os lados.

5.1.4 Uma distopia incontornável?

No intenso debate gerado pelo lançamento de *Cidade de Deus*, a crítica geralmente ressaltou seus aspectos distópicos: é uma narrativa onde o futuro se anuncia sem esperanças, e tudo passa de mal a pior. Roberto Schwarz menciona que “o pior malfeitor do romance morre sumariamente com um tiro na barriga, que não restabelece a justiça nem reequilibra o mundo” (2007, p. 571); e que, na lógica das “exigências sem perdão” da guerra do narcotráfico, “a alegria da vida popular e o próprio esplendor da paisagem carioca tendem a desaparecer num pesadelo, o que é um dos efeitos mais impressionantes do livro” (2007, p. 572).

Da mesma forma, Vilma Arêas nota que, apesar de intenso, o movimento do romance não leva a lugar nenhum: “não há nenhuma transformação efetiva ou estrutural das situações, a não ser seu exacerbamento e a multiplicação de suas instâncias de degenerescência” (2007, p. 586). A ascensão social do favelado é sempre neutralizada, de tal forma que mesmo “quando conseguem algum ou muito dinheiro, nada se transforma estruturalmente” (ARÊAS, 2007, p. 586):

Existe portanto um neutralizador de esforços legais ou ilegais para a posse de qualquer bem à disposição na sociedade – dinheiro, poder ou sexo –, o que mantém o equilíbrio das classes inalterado. Dessa lógica pouquíssimos “revoltados” escapam (...), mesmo que tenham consciência da miséria, da segregação, do abuso. (ARÊAS, 2007, p. 586 e 587)

Não quero, aqui, negar essas características óbvias do romance, que saltam aos olhos mesmo em uma leitura despreocupada. O crescente de violência é evidente, e o clímax nunca é atingido, sempre antecipado e interrompido por acontecimentos de cruel realidade – tão frequentes que se tornam normais. Ainda assim, penso que se pode andar *também* em sentido contrário. Na trilha da tríade de Milton Santos, a sondagem do romance de Paulo Lins passa pela busca de elementos que possam ser tidos não apenas como a demonstração da *realidade perversa* ou a presença da *fábula enganadora*; mas, sobretudo, a esperança – por mínima que seja – de uma *possibilidade utópica*.

O ponto de vista distópico, em *Cidade de Deus*, relaciona-se ao retrato de uma violência crescente, frenética e absurda, sem resolução possível no futuro próximo e antecipável. Atitudes geram respostas desproporcionais, como a vingança de Zé Pequeno/Miúdo às agressões sofridas por Bené/Pardalzinho – vingança metódica e com objetivos práticos, que levam o traficante a assumir o controle de grande parte das bocas e, conseqüentemente, ser o bandido que comanda a favela (2º movimento: chefe local do tráfico).

Um conflito interessante que se estabelece no interior da narrativa se pauta,

entretanto, não no embate “militar” entre traficantes ou entre esses e a polícia, mas na divergência de percepções da própria condição social, polarizadas entre o “trabalhador” e o “bandido”. Os trabalhadores, que nunca são o foco da narrativa e aparecem apenas para compor a paisagem geral da trama, sem participar da ação, são vistos pelos bandidos como “otários”, pois se submetem a uma vida de exploração e aceitam sua condição quase escrava⁵⁴. Alicate/Martelo, “bicho solto” do Trio Ternura

(...) tinha medo de amanhecer com a boca cheia de formiga, mas virar otário na construção civil, jamais. Essa onda de comer de marmita, pegar ônibus lotado pra ser tratado que nem cachorro pelo patrão, não, isso não. Recordou-se de quando trabalhara nas construções da Barra da Tijuca. O engenheiro chegava sempre depois do meio-dia com o maior mulherão no carro e nem um bom-dia dava para a peãozada. Saía dando esporro em todo mundo só para crescer na frente da mulher, e o babaca do encarregado, só porque arrumara uma merrequinha a mais, vivia puxando o saco do maldito. (LINS, 2007, p. 145)

Nos termos, assim, da percepção dos bandidos (que parecem influenciar constantemente a percepção do narrador, talvez por serem o próprio objeto de sua narrativa), o trabalhador(a) da favela seria aquele que aceita a *fábula* – ou que, ao menos, não se revolta em relação a ela. Acredita no discurso das formas midiáticas, ao mesmo tempo “efeitos, aspectos e motores do sistema global”, um sistema que é “como um manual”, que “encobre a realidade como se fosse uma tela, da qual toma o lugar ou, antes, faz as vezes” (AUGÉ, 2012, p. 50), e no qual está embutida a promessa de que a ascensão social e espiritual se dá através do trabalho, do ascetismo e do comportamento cristão. Isso se demonstra na cena da transformação sofrida pelo próprio Alicate/Martelo por conta de sua conversão religiosa:

O cristão mudou-se, sem se despedir dos amigos, um mês depois da visita dos religiosos. Largou baralho, canivete, o revólver, os vícios. De uma vez por todas deixou de lutar contra o azar. (...) Conseguiu um emprego na empresa Luís Prateado, onde foi explorado por muito tempo, mas não ligava. A fé afastava o sentimento de revolta diante da segregação que sofria por ser negro, desdentado, semi-analfabeto. Os preconceitos partiam dessa gente que não tem Jesus no coração. (LINS, 2007, p. 160)

Aos bandidos, por outro lado, ao não aceitarem esse tipo de vida e não possuírem a fé cristã necessária para afastar o sentimento de revolta, é impossível que não encarem a realidade tal como uma *perversidade*. A tomada desse tipo de direção é revelada, por

⁵⁴ Novamente, a pesquisa de Alba Zaluar apresenta conclusões semelhantes: “embora a quase totalidade dos membros das galeras seja de estudantes e trabalhadores, esses jovens tentam escapar da marca de ‘otário’ – alguém a quem falta esperteza, alguém que se submete ao trabalho por salário baixo e alguém que não se veste nem consome como os ricos” (ZALUAR, 1997, p. 48).

exemplo, em algumas manifestações do narrador, quando afirma que Cabeleira/Inferninho “*criara consciência de que o único espaço físico que lhe pertencia era o seu corpo*” (LINS, 2007, p. 172. Grifo meu.). Na ótica desse tipo de personagem, a perversidade é vislumbrada por trás da fábula através de uma espécie de tomada de consciência da inferiorização social a que é submetido. Não há possibilidade de ascensão social e vida digna através do trabalho⁵⁵, e a pobreza é parte de sua própria identidade. Nesse sentido, sua função narrativa desempenha papel parecido ao apontado por ROCHA (2006) acerca da “dialética da marginalidade”, quando afirma que ela “*ênfatiza uma nova forma de relação entre as classes sociais. Não favorece mais uma visão negligenciadora de diferenças, mas em vez disso as traz à tona, recusando a promessa incerta da reconciliação social*” (p. 37. Grifos meus.). O bandido revoltado, em *Cidade de Deus*, cumpre também o papel de trazer à tona as diferenças ao não acreditar na promessa da reconciliação social. A partir dessa forma de percepção, sua verdadeira guerra torna-se, num primeiro momento – antes das possibilidades lucrativas do tráfico –, a guerra por ser “livre” (livre do trabalho quase escravo), o que se reflete, inclusive, na designação auto-estabelecida de “bichos soltos”:

Depois que sua avó morreu, Inferninho resolveu que não andaria mais duro, trabalhar que nem escravo, jamais; sem essa de ficar comendo de marmitta, receber ordens dos branquelos, ficar sempre com o serviço pesado sem chance de subir na vida, acordar cedo para pegar no batente e ganhar merreca. (...) Seguiria o caminho que para ele não significava escravidão. Não, não seria otário de obra, deixava essa atividade, de bom grado, para os paraibas que chegavam aqui morrendo de sede”. (LINS, 2007, p.54)

Conforme afirma Eduardo de Assis Duarte, “entre a Cidade de Deus e a Cidade Maravilhosa ergue-se o abismo que separa os que têm daqueles que só terão algo se conseguirem ‘sabargar’ muitos ‘otários’ ou ‘rebenatar a boa’. Os ‘bichos soltos’ assaltam para garantir nada mais que a vida sem trabalho” (2007, p. 595). E, no meio desse conflito entre o caminho do trabalho e o caminho do crime⁵⁶ – o caminho da “ordem” e o da “desordem”⁵⁷ –

⁵⁵A personagem Nostálgica, por exemplo, “queria dinheiro para dar uma vida digna aos filhos, coisa que trabalhando não conseguiria” (LINS, 2007, p. 258). Observar, também, o que diz Alejandro Reyes acerca da literatura periférica contemporânea: “a ordem e o ‘convencionalmente positivo’, representado pelo trabalhador responsável e honesto, torna-se uma aspiração cada vez mais irrealizável” (2013, p. 205).

⁵⁶No seio desta dualidade cabe alusão às palavras de um entrevistado, mantido anônimo, em *Cabeça de Porco* (SOARES et al., 2005), que parecem introduzir a percepção de uma forma que amalgama os polos que em *Cidade de Deus* são inamalgamáveis (a oposição entre o trabalhador e o bandido): “vendado é aquele cara que está no crime e não enxerga nada, só está no crime e não está enxergando nada, está enxergando só o crime. O cara fica no crime só pra comprar roupa, para andar de carrão. Ele não tem uma visão do crime”. (SOARES et al., 2005, p. 250). Ter a visão do crime é “saber que o crime é um meio de sobrevivência pra você e sua família. Tem muitos que querem andar de carro, mas não veem a família, que está precisando. O fundamento é saber que deve tirar a sua família do local, viver uma vida tranquila e parar com o crime, assim que possa, não dar continuidade

alguns personagens encontram-se perdidos, não sendo uma coisa nem outra: vagabundos que não querem trabalhar e tampouco têm a disposição de se tornarem criminosos; adolescentes de família trabalhadora que não são bandidos, mas que praticam atos de delinquência; maconheiros que são retratados sempre pelas esquinas, queimando fumo e flertando com o tráfico. Gente assim pipoca no romance e, volta e meia, aparece numa relativa posição de destaque. Com um pé em cada um desses mundos (do trabalho e do crime), o personagem Busca-Pé merece atenção especial: nem cocota nem *cult*, transitando entre a favela e o Méier, o jovem curte um baseado e as festas da cocotada, ao mesmo tempo que também se relaciona com o pessoal “mais esclarecido” do colégio onde estuda, no Méier; seu sonho é ser fotógrafo, mas não possui o dinheiro para comprar uma máquina e, nessas condições, oscila entre a iniciação fracassada na vida do crime e o trabalho em um supermercado. Vilma Arêas resume assim sua trajetória, saudando-o como uma figura que exemplifica “o difícil caminho para fora do mundo marginal” (2007, p. 584):

Busca-Pé, que consegue “se destacar”, ser fotógrafo, depois de militar muitos anos no Conselho de Moradores e na política, participando de passeatas no Primeiro de Maio etc. ‘Todo mundo que anda com ele é de faculdade’, comentam Daniel e Rodriguinho na abertura do Livro segundo, quando a narrativa dá um balanço do destino de vários personagens (...). Na verdade Busca-Pé tentara assaltar, desesperado com as dificuldades materiais, mas nas três tentativas desistira, porque as pessoas escolhidas para o assalto acabavam se revelando “legais pra caramba”. (ARÊAS, 2007, p. 584)

De tal forma que, se o “outro mundo possível” de Milton Santos passa pela realização da “revanche da periferia”, com sua apropriação das tecnologias de massa para fins populares, então, apesar de que não pareça haver possibilidades para desdobramentos de futuro utópico em *Cidade de Deus*, é Busca-Pé quem, de certa forma, assume esse papel. Ele é o militante político, o artista fotográfico, o grande representante da retomada de uma

ao crime, porque se der continuidade ao crime ou vai morrer ou vai parar na cadeia. Isso o cara vendado não faz. O cara vendado só está ali mesmo pra pegar mulher, andar com dinheiro no bolso, com carro, moto, mas não é bandido, entendeu? Não é esperto. O cara pra ser bandido tem que ser esperto. É pensar mais e trabalhar mais com a mente. O que manda é a mente, não é o fuzil, (...) porque o cara pode ser trabalhador e bandido” (2005, p. 250). Essa percepção do crime como uma forma de “trabalho”, um meio de sobrevivência temporário, não aparece muito amiúde entre os traficantes do romance, apesar de alguns, em certos momentos, manifestarem o desejo de largar tudo e, por exemplo, ir para o interior criar galinhas. Mas o movimento narrativo que mostra o tráfico de drogas como incapaz de cumprir a função de libertá-los de sua condição social opressiva se manifesta claro quando a narrativa termina sem que qualquer dos traficantes, por mais dinheiro e poder que tenha acumulado, possa sentir os efeitos de transformação na forma de ascensão social: acabam mortos ou presos, e em raros momentos podem abandonar o confinamento da favela.

⁵⁷Deve-se reparar também que, em *Cidade de Deus*, não é possível amalgamar ordem e desordem em uma única imagem ou um único personagem. Os polos possuem figurações rígidas: ou se está na esfera da ordem, ou da desordem. Ou se é bandido, ou trabalhador. Ordem e desordem, assim, representam pontos fixos nos quais as personagens se desenvolvem, e a ruptura com uma forma anterior significa ruptura completa e adesão incondicional à forma oposta, como é o caso da conversão religiosa de Martelo/Alicate.

consciência de classe e da possibilidade de um olhar popular para a cultura no seio da realidade violenta e do pensamento de massas. É através dele que, em certos momentos, a narrativa adquire feições mágicas, oníricas, como na cena em que Busca-Pé e seu amigo Barbantinho são acometidos por inesperada viagem ao passado, em que adquirem o poder de voar. Apesar de não participar tão ativamente no grosso dos acontecimentos, é sem dúvida elemento de relevo no livro, sendo o ponto de inflexão dessas várias características ficcionais que, sem ele, não apareceriam. Recebe, além do mais, destaque especial na adaptação cinematográfica – o que não deixa de ser importante pois, após o lançamento do filme e de seu grande sucesso, torna-se impossível pensar na recepção do livro sem a interferência do filme –, em que é posto como narrador. Assim, sua câmera torna-se dotada da possibilidade (metafórica e de fato) de acesso, pelos “de baixo”, a um recurso técnico que é próprio da cultura de massas; e da possibilidade de usar esse mesmo recurso para produzir o próprio discurso sobre si, o discurso “autoetnográfico” de que fala Alejandro Reyes (2013), retratando a vida na periferia a partir de dentro. É ele quem mira sua lente, focaliza e dispara o botão, tornando a favela visível para o mundo, e imprimindo a possibilidade da inserção afetiva da própria figura autoral na narrativa, escondendo, possivelmente, a porta de acesso para que o próprio Paulo Lins possa se manifestar no romance.

Cabe recuperar a referência de Vilma Arêas à observação feita por Fernando Gabeira poucos meses antes do lançamento do livro de Lins, afirmando que o Brasil estava então “no limiar de uma sensível transformação cultural, bastando para isso multiplicarmos câmeras invisíveis e lances de criatividade” (ARÊAS, 2007 p. 573). E a própria Arêas afirma que “o livro de Paulo Lins funciona como uma dessas câmeras invisíveis solicitadas pelo jornalista” (2007, p. 574).

5.2 ELITE DA TROPA: A CAVEIRA TEM UM NOME A ZELAR

“O Robocop do governo é frio, não sente pena.

Só ódio e ri como a hiena”

(Racionais MCs)

Uma demonstração da relevância da figura do bandido e da temática da violência urbana na cultura brasileira contemporânea pode ser encontrada na pesquisa *Personagens do romance brasileiro contemporâneo*, do grupo de Regina Dalcastagnè na Universidade de Brasília (UNB). A pesquisa faz um mapeamento quantitativo de diversos fatores – incluindo

os tipos sociais – na totalidade dos romances publicados pelas três maiores editoras brasileiras no período de 1990 a 2004. Conforme os dados divulgados no estudo intitulado *Um mapa de ausências* (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 170), 7,0% das personagens masculinas do *corpus* da pesquisa eram bandidos/contraventores, indicando intensa exploração do universo do crime no romance brasileiro da passagem para o século XXI. Mas, se essa porcentagem pode parecer baixa à primeira vista, devo lembrar que alcança a segunda posição entre todas as ocupações profissionais registradas pela pesquisa de Regina, ficando atrás apenas dos personagens escritores, com 8,5% dos casos. A essas duas, seguem-se os “artistas (3º)”, “estudantes (4º)”, “jornalistas (5º)”, “comerciantes (6º)”, “professores (7º)”, “religiosos (8º)” e personagens “sem ocupação (9º)”, por ordem de ocorrência, e apenas então aparece a categoria “oficial militar (10º)”, com 3,9% das personagens mapeadas. Para melhor visualização, reproduzo aqui a tabela divulgada no estudo de Dalcastagnè:

Tabela 1 - Principais ocupações das personagens masculinas		
Escritor	66	8,5%
Bandido/contraventor	54	7,0%
Artista (teatro, cinema, artes plásticas, música)	49	6,3%
Estudante	45	5,8%
Jornalista, radialista ou fotógrafo	43	5,6%
Comerciante	42	5,4%
Professor	42	5,4%
Religioso	34	4,4%
Sem ocupação	34	4,4%
Oficial militar	30	3,9%

Obs. Eram possíveis respostas múltiplas

Fonte: DALCASTAGNE, 2012, p. 170.

A pesquisa de Regina Dalcastagnè aponta uma aparente deficiência, que merece ser investigada, na distribuição de vozes do romance brasileiro contemporâneo. Se, por um lado, fica evidente uma grande exploração temática da violência urbana e a representação do mundo do crime, por outro lado há uma sub-representação de uma categoria que está intimamente relacionada a essa temática: os policiais e instituições policiais, protagonistas nas dinâmicas sociais em torno da violência urbana. É interessante observar que, embora grande parte das profissões retratadas na literatura brasileira contemporânea gire em torno da

banditagem/contravenção, não há, entretanto, números significativos que indiquem a presença de policiais, seja como narradores, protagonistas ou personagens, o que constitui uma lacuna, ou uma desproporção⁵⁸.

Nesse contexto, o filme *Tropa de Elite* apareceu, em 2007, como um produto cultural de peso ao atrair grandes audiências no mundo inteiro, virar mania e transformar em espécie de herói nacional seu protagonista, o Capitão Nascimento, do BOPE. É de crer que o sucesso do filme tenha estimulado as vendas do livro no qual foi baseado, *Elite da tropa*, lançado um ano antes (2006) numa parceria entre o antropólogo Luiz Eduardo Soares e dois ex-membros do BOPE, André Batista e Rodrigo Pimentel, tornando esse livro um fenômeno incontornável para quem se interesse pela temática da violência urbana na cultura brasileira contemporânea.

O teor do posicionamento de classe em *Elite da tropa* não é difícil de perceber. Na verdade, pouco precisa ser feito para isso, já que esse posicionamento é literalmente dado ao leitor e assumido pelos autores logo na primeira página, e repetido e reafirmado explicitamente durante todo o livro⁵⁹. No segundo parágrafo do prefácio, por exemplo, assinado em conjunto pelos três autores, afirma-se que o antídoto para a corrupção policial é o “orgulho pessoal e profissional” o “respeito ao uniforme negro” (2006, p. 7), anunciando de cara a série de símbolos que concatenam a identidade e o pertencimento dos policiais do BOPE ao seu grupo profissional (o “uniforme negro”, a “caveira”) e sua postura inflexível de devoção a eles:

Antes a morte que a desonra. O processo de seleção era tão difícil e doloroso, o **ritual de passagem** era tão dramático, que o **pertencimento** passou a ser o bem mais precioso. Ser membro do BOPE, partilhar dessa **identidade**, converteu-se no patrimônio mais valioso. A auto-estima não tem preço. Portanto, não se negocia. (SOARES et al., 2006, p. 7. Grifos meus.)

⁵⁸Se pensarmos que a categoria “oficial militar”, identificada pela pesquisa de Dalcastagnè, não inclui soldados sem patente ou policiais civis (protagonistas do conflito urbano), e que ainda por cima pode abranger oficiais dos corpos de bombeiros e das forças armadas (não envolvidos diretamente no conflito, exceto em situações excepcionais), fica ainda mais evidente a insuficiência dessa categoria para que se possa afirmar que o policial esteja representado proporcionalmente ao bandido no romance brasileiro contemporâneo.

⁵⁹ Observar, por exemplo, manifestações do narrador como esta: “talvez eu ainda alimente a ilusão de que minha história tenha se tornado parte da história da corporação; de que eu esteja cravado na polícia como ela está em mim. Dizendo isso, não pude deixar de pensar na faca enterrada na caveira, o escudo do BOPE. Vai ver esse tipo de simbiose só acontece com quem passou por todas as provas e se tornou oficial da tropa de elite: cada prova, uma cicatriz, ou várias. Por isso, o resultado é uma espécie de tatuagem. Fica gravado no corpo e grudado na alma. Não tem como lavar.” (SOARES et al., 2006, p. 303)

Pensando nisso, não seria exagero dizer que o orgulho de pertencer ao BOPE e sua diferenciação em relação ao “policial comum” é instrumentalizado pela instituição para servir de “elemento inibidor da corrupção” (NEME e CUBAS, 2006, p. 324), ao mesmo tempo que é ativamente aceito pelos policiais através do reconhecimento tácito e respeitoso aos símbolos de seu grupo, à maneira das organizações marciais e das gangues étnicas norte americanas (conforme ZALUAR, 1997). Conforme os próprios narradores afirmam, ser membro do BOPE é uma questão de **identidade** e **pertencimento**. Essa identidade e pertencimento, num primeiro momento, surgem da diferenciação em relação ao “policial comum”, e por meio da reivindicação de símbolos próprios.

O prefácio de *Elite da tropa* é riquíssimo em exemplos e poder-se-ia produzir uma longa análise apenas sobre ele. Basta pensar nos cantos de guerra do BOPE, por exemplo, reproduzidos nesse prefácio, para que se perceba a quantidade de conteúdos identitários que o policial assume para que se sinta membro do grupo. Nos cantos, os policiais reivindicam-se “incomuns”, por conta do “rosto mascarado” e da “tarja negra e amarela que ostento em meus braços” (2006, p. 9), apenas dois entre o panteão de símbolos que irão mexer com a memória e a identidade dos narradores ao longo de toda a narrativa (a faca, a caveira, o uniforme negro). Também interessante é a percepção de sua missão comum, enunciada como “matar”, “trazer a morte, o desespero e a total destruição” e, é claro, “combater o inimigo”, (p. 9), que, conforme o 4^a canto, **habita a favela**. Para melhor visualização, reproduzo abaixo ostais cantos de guerra do BOPE, conforme o prefácio do livro:

“Homem de preto
Qual é sua missão?
É invadir favela
E deixar corpo no chão.

Você sabe quem eu sou?
Sou o maldito cão de guerra.
Sou treinado para matar.
Mesmo que custe minha vida,
A missão será cumprida,
Seja ela onde for
- espalhando a violência, a morte e o terror.

Sou aquele combatente,
Que tem o rosto mascarado;
Uma tarja negra e amarela,
Que ostento em meus braços
Me faz ser incomum:
Um mensageiro da morte.
Posso provar que sou um forte
Isso se você viver.
Eu sou... herói da nação.

Alegria, alegria,
 Sinto no meu coração,
 Pois já raiou um novo dia,
 Já vou cumprir minha missão.
 Vou me infiltrar numa favela
 Com meu fuzil na mão,
 Vou combater o inimigo,
 Provocar destruição.

Se perguntas de onde venho
 E qual é minha missão:
 Trago a morte e o desespero,
 E a total destruição.

Sangue frio em minhas veias,
 Congelou meu coração,
 Nós não temos sentimentos,
 Nem tampouco compaixão,
 Nós amamos os cursados
 E odiamos pés-de-cão⁶⁰

Comandos, comandos,
 E o que mais vocês são?
 Somos apenas
 Malditos cães de guerra
 Somos apenas
 Selvagens cães de guerra”.
 (SOARES et al., 2006, pp. 8-10)

Este – a designação do favelado como o inimigo –, portanto, parece ser o segundo momento da definição de uma identidade do membro do BOPE através da diferenciação em relação a determinado grupo externo. Se, num primeiro momento, a diferença era afirmada em relação aos outros policiais, no segundo momento ela é confrontada com o “inimigo”, isto é, o bandido favelado. De fato, ao longo do livro, o bandido favelado será “desumanizado” a fim de justificar e validar o uso desmedido da força policial para a eliminação dos marginais (conforme NEME e CUBAS, 2006, p. 324). O mais interessante, porém, é observar que Luiz Eduardo Soares, em entrevista sobre a PEC-51, da qual foi um dos principais elaboradores – proposta pelo senador Lindbergh Farias (PT/RJ) sob sua consultoria, que prevê reformulações intensas na política de segurança pública, inclusive a desmilitarização da polícia –, problematize a questão de uma maneira que não está no livro – e no prefácio que ele assina:

Além de tudo, corporações militares tendem a ensejar culturas belicistas, cujo eixo é a ideia de que a luta se dá contra o inimigo. Nas PMs, tende a prosperar a ideia do inimigo interno, não raro projetada sobre a imagem estigmatizada do jovem pobre e negro. Uma polícia ostensiva preventiva para a democracia tem de cultivar a ideia de

⁶⁰ Cursados são os membros do BOPE; pés-de-cão são os policiais militares convencionais (conforme SOARES et al., 2006, p. 10).

serviço público com vocação igualitária e radicalmente avessa ao racismo. (A SOCIEDADE, acesso em 24/08/2015)⁶¹

Aevocação de uma identidade coletiva não é apenas secundária em *Elite da tropa*, mas parece constituir a própria motivação do discurso. Os autores, no prefácio, afirmam esperar que seu livro possa contribuir para a melhora nas condições de trabalho da polícia e para uma reflexão a respeito de uma política de segurança pública mais eficiente.⁶² Para isso, o narrador parece apostar no reconhecimento imediato de sua voz de classe pelo leitor (o que faz com que o livro possua um certo teor de testemunho e de denúncia), e usa diversas estratégias identitárias que vão desde a diferenciação mais leve, e com ressalvas, ao policial comum, que no entanto é um colega de classe profissional, até a diferenciação extrema com o polo oposto do espectro do conflito, ou seja, com o “inimigo” – reconhecido, conforme demonstrado, na figura do bandido favelado. Essas funções identitárias aparecem em formas bastante simples, rígidas e possuem atribuições fixas no discurso do narrador. Mas o jogo de identidades em *Elite da tropa* torna-se verdadeiramente interessante quando o narrador manifesta sua percepção de ainda um outro participante do esquema (seção 3): as elites urbanas.

Sua relação complicada com as elites aparece enunciada em momentos como, por exemplo, ao matricular-se no curso de direito da PUC/RJ, o narrador afirma que chamar o pessoal da faculdade de “colegas” “soa mal, soa errado. No fundo, pensando na PUC, eu me sentia traindo meus companheiros de corporação” (2006, p. 99). Afirmações como essa produzem claramente o efeito de distanciá-lo, rivalizá-lo e torná-lo estranho e incompatível com ainda essa terceira categoria (as elites do Rio), adicionando-a ao espectro de diferenciações que o narrador produz para afirmar uma espécie de identidade coletiva do policial do BOPE em três passos: 1 - diferente do policial comum; 2 – oposto ao “inimigo” (bandido favelado); e 3 - incompatível com as elites. Só que a tensão mais interessante é a que

⁶¹ Não se trata de querer descaracterizar ou difamar as opiniões do autor, ou de sair em busca ensandecida pelas contradições de seu discurso, a fim de que o crítico possa reduzir a obra a um amontoado de escombros e cravar sua bandeira vitoriosa sobre ela. Minha intenção, ao trazer um depoimento de Luiz Eduardo Soares emitido em circunstâncias que nada têm a ver com as do livro, e que está em contradição com o discurso do livro, é apenas afirmar meus pressupostos de que a obra literária não está isolada da rede de discursos do sistema social e cultural, incluindo aí aqueles emitidos por seus autores sobre a obra ou sobre a temática da obra – quanto mais uma obra do peso de *Elite da tropa*, sobre um assunto tão polêmico e discutido diariamente na imprensa e nos círculos sociais. Além do mais, um livro de autoria tripla, como é o caso de *Elite da tropa*, certamente irá apresentar esse tipo de problema de “acordo” entre as diferentes vontades que o executam. Ou, no fim das contas, talvez o livro cumpra exatamente a função de demonstrar a necessidade de reformas profundas como as propostas pela tal PEC-51.

⁶² “Este livro foi escrito com o propósito de enriquecer o processo de reflexão dos policiais e da opinião pública. Seu objetivo não é depreciar os profissionais da segurança, mas valorizá-los; não é atingir as instituições, mas promover seu aperfeiçoamento. Não há democracia sem polícia”. (SOARES et al., 2006, pp. 10-11)

o narrador manifesta em relação ao próprio leitor, revelando algumas nuances discretas que podem desdobrar aspectos importantes das estratégias para a construção de seu universo identitário.

5.2.1 O “narrador belicoso” e o policial como elemento de travessia

Segundo Adorno, no romance tradicional há um pesado tabu que paira sobre a reflexão do narrador: “ela se torna o pecado capital contra a pureza objetiva” (ADORNO, 2003, p. 60). Isso ocorre porque, no romance tradicional, o narrador deve acusar-se o menos possível, não deve revelar nuances subjetivas, para que se possa assim descortinar objetivamente a realidade (ele não deve ser um ponto de inflexão ou de relativização da percepção do universo narrado pelo leitor, não deve se intrometer nessa relação – o leitor deve “entrar” nos acontecimentos, participar da obra sem mediações, assim como o espectador do drama clássico, em palco italiano). Mas, nos romances do século XX, esse tabu teria perdido sua força, e a reflexão do narrador aparece rompendo a pura imanência da forma (ADORNO, 2003, p. 60).

Mas essa reflexão, apesar do nome, não tem quase nada a ver com a reflexão pré-flaubertiana. Esta era de ordem moral: uma tomada de partido a favor ou contra determinados personagens do romance. A nova reflexão é uma tomada de partido contra o próprio narrador, que busca, como um atento comentador dos acontecimentos, corrigir sua inevitável perspectiva” (2003, p. 60).

O narrador em primeira pessoa de *Elite da tropa*, no entanto, opera de maneira distinta e diametralmente oposta à do narrador do século XX sugerida por Adorno, ainda que não seja nem o narrador do romance tradicional e tampouco o narrador pré-flaubertiano. Na verdade, ao assumir uma postura autoritária em relação à percepção dos fatos que narra, atacando costumeiramente o leitor, chamando-o de preconceituoso ou mal informado, busca, ao invés de corrigir a sua própria “inevitável perspectiva”, corrigir a perspectiva do leitor, que esse narrador assume ser uma perspectiva distorcida. Por exemplo:

Para você ver que eu não sou nenhuma besta, devo lhe dizer que isso me lembra um conto do Kafka com este nome e que conta a história de um sujeito chamado Gregor Samsa, que vira barata. Não falo para me gabar, não. Seria ridículo. Falo para que você faça um juízo correto sobre mim e não se iluda com os próprios preconceitos. (SOARES et al., 2006, p. 45-46)

Deus escreve certo por linhas tortas. O livre-arbítrio foi respeitado. Mesmo assim, cumpriu-se o desígnio divino. Cuidado, não pense que sou evangélico. Isso é puro preconceito seu. Nem todo policial ou bandido que fala em Deus é evangélico. Está

vendo só? Não é só o policial que é preconceituoso, afinal de contas. (SOARES et al., 2006, p. 23)

Estamos com gana de invadir favela, um puta tesão. Desculpe falar assim, mas é para contar a verdade ou não é? Você vai logo descobrir que sou um cara bem formado, com uma educação que pouca gente tem no Brasil. Talvez você até se espante quando souber que estudo na PUC, falo inglês e li Foucault. Mas isso fica para depois. (SOARE et al., 2006, p. 21)⁶³

Sua postura, assim, ao atacar o leitor para corrigir sua perspectiva, ao desmentir contundentemente aquilo que vê como uma visão equivocada do leitor em relação à figura do policial, ao assumir o leitor como preconceituoso, não deixa de ser o eco de um comportamento autoritário, que enfraquece o interlocutor, buscando assumir o controle total do relato e fortalecer seus laços com a verdade, com a representação real dos fatos. Não é uma tomada de partido contra o próprio narrador para corrigir sua (do narrador) inevitável perspectiva, mas uma tomada de partido contra o leitor para corrigir a perspectiva dele (leitor), assumindo a própria (do narrador) como correta. Se, ao refletir sobre os narradores de Thomas Mann, Adorno afirma que “o autor, com o gesto irônico que revoga seu próprio discurso, exime-se da pretensão de criar algo real” (2003, p. 60), em *Elite da tropa*, ao tentar “revogar” um pouco a autonomia de julgamento do leitor, o narrador faz justamente o contrário: afirma com muita força a pretensão de estar dizendo o real⁶⁴.

Essa “correção de perspectiva” não acontece apenas quando o narrador tenta surpreender o leitor com uma imagem de policial militar com formação superior e certa erudição, mas também quando acusa o leitor (estendendo algumas das acusações a toda população) de estar alienado em relação ao que realmente se passa no ringue da violência em sua cidade:

A população reclama da gente porque acha que é muito fácil manter a ordem na cidade. Mal sabe que, enquanto o jantar está sendo saboreado em família, na frente

⁶³O narrador de *Elite da tropa* evoca constantemente suas “credenciais” intelectuais, ressaltando sua formação universitária e seu conhecimento de literatura, filosofia e línguas estrangeiras, de modo a dizer que a imagem do policial militar como alguém ignorante e sem formação não corresponde necessariamente à realidade. Esse dado é muito interessante se comparado à figuração do policial nos livros de García-Roza, que analisaremos no próximo capítulo.

⁶⁴No prefácio, os autores reivindicam certo teor testemunhal, afirmando que os relatos são ficcionais mas que “se, por acaso, nossa imaginação se equiparar ao que efetivamente acontece, talvez isso decorra do fato de termos escrito este livro a partir das nossas experiências, e de termos vivido, cada um à sua maneira, a realidade da segurança pública do Rio de Janeiro” (SOARES et al., 2006, p. 11). A isso, somam-se outros elementos que contribuem para uma associação direta à realidade histórica, que vão desde um narrador em primeira pessoa como estratégia persuasiva, a relação íntima com o fato narrado, a exposição do texto na forma de relatos e o uso de fatos verídicos, que contribuem no sentido de convencer o leitor sobre a veracidade da perspectiva (conforme BRITO e SCHOLLHAMMER, 2009, p. 2 e 3). Além do mais, sugiro reparar na interessante frase que anuncia o filme *Tropa de Elite* em seu cartaz de divulgação: “uma guerra tem muitas versões. Esta é a verdadeira” (anexo E).

da televisão, no conforto do lar, do outro lado, no submundo, muito sangue está correndo, o nosso e o dos vagabundos. (SOARES et al., 2006, p. 39)

Mas o fato é que, quando você convive com a morte todo dia, toda noite, quando sabe que é matar ou morrer, enquanto você sobrevive, a sensação é de vitória sobre a morte, uma espécie de vôo rasante sobre o precipício. Se você quiser chamar isso de onipotência, tudo bem. Eu queria ver você passar por essa experiência. Seria interessante verificar se seus conceitos não mudariam um pouquinho. (SOARES et al., 2006, p. 42)

Além do endereçamento direto ao leitor, buscando passar algum tipo de “lição corretiva”, percebe-se, principalmente no último excerto citado, a exploração da violência e da convivência com a morte na forma de experiências transformadoras, utilizadas como estratégias de convencimento, de maneira a conferir credenciais ao narrador para falar com propriedade da matéria narrada, e reforçando a intenção de dar realidade ao discurso. Cria-se, assim, a ideia de uma perspectiva narrativa que pretende ganhar valor a partir do ponto de vista interno à experiência, tida como “a perspectiva correta” (em meio à guerra de relatos e perspectivas distintas) por ser baseada na vivência pessoal, no testemunho⁶⁵. A isso associa-se, no livro, a constante imagem de uma cidade partida⁶⁶, e a figura do policial aparece como elemento de *travessia* (seria esse o termo correto?) entre os dois mundos. Segundo o narrador (SOARES et al., 2006, p. 42), ao vestir a farda do BOPE, o policial está saindo da cidade do Rio de Janeiro e entrando em outra dimensão: o inferno da guerra.

A cidade só tangenciava essa outra dimensão, essa outra versão de si mesma, quando uma bala perdida atravessava as fronteiras. No mais, carregava sua sombra como o peregrino traz no ombro a sua cruz, sentindo-lhe o peso e intuindo-lhe o tamanho, sem olhá-la de frente para conhecer sua forma e compreender sua natureza. (SOARES et al., 2006, p. 42)

Há, aí, um reconhecimento enunciado de uma outra forma de vivência da cidade do Rio de Janeiro como uma cidade violenta e em guerra. A Cidade Maravilhosa, assim, é colada à sua contra-face sombria de corrupção e crime organizado, engendrados num mecanismo que produz a guerra urbana entre facções criminosas rivais e corporações policiais. O alheamento da cidade em relação a essa sua sombra é apenas garantido à custa do trabalho arriscado do policial que, por sua vez, ao tirar a farda, sai do “inferno da guerra” e retorna (ou tenta retornar) ao que quer que seja a vida normal, atravessando as fronteiras. Ao

⁶⁵ Algo parecido ocorre em relação a *Cidade de Deus* e seu autor, Paulo Lins. Em *Elite da tropa*, porém, o uso do ponto de vista interno como forma de legitimar e conferir maior valor de verdade ao discurso é trazido pelo próprio narrador em primeira pessoa.

⁶⁶ Cabe lembrar que a imagem de uma cidade ou país partido é recorrente na produção cultural a respeito. Observe-se, por exemplo, o que diz Celso Athayde na página 33 de *Cabeça de Porco*: “nossa pesquisa poderia, quem sabe, **apresentar um Brasil ao outro**” (SOARES et al., 2005, grifos meus).

contrário das personagens de *Cidade de Deus*, confinadas na periferia, no miolo da guerra, e raras vezes em contato com a paz das regiões onde a civilidade é garantida, o policial pode transitar nos dois mundos e, algumas vezes, pela impossibilidade de desvincular-se da guerra mesmo após cruzar as fronteiras em direção à normalidade, chega a amalgamá-los em imagens que concentram, ao mesmo tempo, características das duas realidades (a cidade e a sombra). Como quando, ao visitar o necrotério no dia seguinte a um tiroteio, o narrador reflete: “eu me senti numa gruta sombria, estuário secreto dos rios que fluem no subterrâneo da cidade. Ela continua a fazer barulho, alheia ao subsolo” (2006, p.30).

5.2.2 Confusão entre motivações públicas e privadas

Tais análises são suficientes para demonstrar a forma como os papéis sociais estão distribuídos em *Elite da tropa*, conforme o esquema do capítulo 3. O livro evoca sua fala a partir das instituições policiais (e outras instituições públicas como a Secretaria de Segurança) e, além disso, delimita claramente o lugar do “inimigo” (a favela), além de classificar seu desagrado quanto aos “playboys” da Zona Sul e explorar a ignorância do leitor e da população em relação à realidade desse conflito, em oposição à intensidade de sua própria experiência pessoal, como forma de conferir legitimidade a seu relato. No entanto, gostaria agora de conduzir o estudo para a percepção do aspecto principal que, conforme percebo, caracteriza essencialmente *Elite da tropa*: é a confusão entre as esferas pública e privada.

Pode-se dizer que a confusão entre motivações públicas e privadas apresenta caráter estrutural no livro de Luiz Eduardo Soares, André Batista e Rodrigo Pimentel. Essa confusão parece ser o elemento articulador entre literatura e realidade, compassando os relatos. A instrumentalização do aparelho público para o cumprimento de sentenças e interesses pessoais ou classistas é o grande tom que impõe seu ritmo à forma do livro. Mas isso não se dá apenas porque o livro se pretende também uma denúncia contra a corrupção no aparelho policial, e sim, sobretudo, porque o próprio narrador não parece perceber as dimensões de sua própria personalidade corrupta. Isto é: o espírito corrupto estrutura a narrativa de modo que nem mesmo aquele que se lhe opõe e tenciona denunciá-lo escapa de fazer-lhe coro e pagar-lhe tributo – de servir-lhe como porta-voz.

Em *Elite da tropa*, esse espírito corrupto (que ignora a separação entre as esferas pública e privada) manifesta-se em formas variadas, que defino como: **1** – a instrumentalização da polícia para a vingança de classe (principalmente na primeira parte do livro, *Diário da guerra*); **2** – a instrumentalização e manipulação dos órgãos públicos e

instituições policiais para a obtenção de benefícios financeiros e/ou capital político (principalmente na segunda parte do livro, *Dois anos depois: a cidade beija a lona*); e 3 – a bizarra combinação que compõe policiais orientados pelo rigor da lei ao mesmo tempo que se concedem altas doses de arbítrio em sua aplicação.

Antes de prosseguirmos, esclareço que por corrupção, aqui, entende-se o livre trânsito, sem culpabilidade moral, entre as esferas da legalidade e da ilegalidade⁶⁷. Veremos, na discussão que segue, que o espírito corrupto de *Elite da tropa* não deixa de ser um desdobramento bastante sombrio da dialética entre ordem e desordem de Antonio Candido (1970) e do espírito rixoso de Edu Otsuka (2007), com contornos, no entanto, bastante distintos, tendendo mais para a percepção de Roberto Schwarz (1987, comentando o ensaio de Candido de 1970), com reforço de Alba Zaluar:

um último reparo: o ensaio foi publicado em 1970, e a sua redação possivelmente caía entre 1964 e o AI-5. Neste caso, a reivindicação da dialética da malandragem contra o espírito do capitalismo talvez seja uma resposta à brutal modernização que estava em curso. Entretanto, a repressão desencadeada a partir de 1969 – com seus interesses clandestinos em faixa própria, sem definição de responsabilidades, e sempre a bem daquela mesma modernização – não participava ela também da dialética de ordem e desordem? É talvez um argumento indicando que só no plano dos traços culturais malandragem e capitalismo se opõem... (SCHWARZ, 1987, p. 154)⁶⁸

vários sociólogos urbanos assinalam igualmente as profundas associações entre o crime profissionalizado ou organizado e o capitalismo selvagem, entre os negócios ilegais e os legais, entre o desvio e o mundo convencional, os quais se interpenetrariam, se contagiariam e se superporiam (ZALUAR, 1997, p. 30)

Começo, portanto, pelo número 1, a instrumentalização da polícia para a vingança de classe. Já mencionei anteriormente (ver p.14) o comentário do próprio Capitão Pimentel (um dos autores de *Elite da tropa*, em entrevista concedida para o documentário *Notícias de uma Guerra Particular*, de Katia Lund e João Moreira Salles, 1999) segundo o qual a guerra entre policiais e bandidos já se havia transformado numa guerra particular, ritmada pela vingança. Mencionei, também, o quanto esse movimento vingativo parece se assemelhar à dinâmica de rixas em *Memórias de um sargento de milícias*, assinalada por Edu Otsuka

⁶⁷ Adoto, deliberadamente, os termos mais específicos “legalidade” e “ilegalidade” ao invés de “ordem” e “desordem”, tendo em vista que a não observação de normas consuetudinárias não caracteriza, para esta análise, mais do que simples transgressão moral. Além do mais, esse livro, cuja voz emerge de dentro das instituições públicas, relaciona-se intimamente com o universo das leis.

⁶⁸ É necessário que se tenha em mente, para entender o comentário de Roberto Schwarz, a ideia do ensaio de Antonio Candido em que a cultura brasileira teria uma certa vantagem em sua pouca interiorização da ordem – o que é entendido em oposição à intensa interiorização da ordem nas culturas puritanas de sociedades capitalistas pioneiras. Candido chega a conceber que esse modo de ser brasileiro seja um trunfo no caso da integração a uma sociedade internacional mais aberta que, conforme Schwarz (1987, p. 152), talvez seja referência ao socialismo.

(2007), mas ressaltei a diferença fundamental entre ambas no sentido de que a vingança, em *Elite da tropa*, segue uma lógica *entre* classes. Essa lógica apresenta dois comportamentos paralelos e simultâneos: **a**) a vingança direta entre polícia e bandidos; e **b**) a vingança indireta das classes médias *através* da polícia.

O primeiro comportamento (**a**) se revela quando, por exemplo, um sargento do BOPE é morto por um *sniper* do tráfico, revoltando e enfurecendo seus colegas policiais. “Todos tinham sido feridos por aquele tiro covarde. Covarde e humilhante. A honra do Batalhão estava em jogo, além da memória de um companheiro” (SOARES et al., 2006, p. 54). Os oficiais do BOPE pretendem responder imediata e radicalmente mas, ao serem desautorizados por seu comandante, resolvem organizar uma operação extraoficial para executar os responsáveis. “Ninguém provoca o BOPE impunemente. A caveira tem um nome a zelar. Oito marginais foram executados para que se fizesse justiça” (2006, p. 56).

A mesma tendência ao movimento vingativo é percebida por NEME e CUBAS (2006), quando afirmam que em *Elite da tropa* “prevalece a lógica do extermínio e da vingança: no cotidiano de homicídios no Rio de Janeiro, a ação policial é equiparada a uma vingança contra a morte de civis e de policiais provocada por criminosos durante assaltos e perseguições” (p. 325). Assim, em diversos relatos no livro, a ação policial é orientada por fins “corporativistas” e comportamentos rixosos em detrimento de suas atribuições de uma atividade pública e orientada para o bem comum. Mas o uso classista da instituição policial manifesta-se, também, de maneira indireta (**b**), pela lógica seletiva que rege o policiamento no Brasil. Segundo Alejandro Reyes (2013),

o nível de violência necessário para manter sob controle uma população cada vez mais desesperada só pode se justificar com a normalização da repressão e a legitimação de um discurso que considera intolerável certo tipo de crime e percebe outros como algo normal. No Brasil, os roubos milionários por parte de políticos e empresários, fazendeiros e coronéis, provocam um gesto de indiferente indignação; o assalto perpetrado por um menino no sinal de trânsito provoca ódio e é castigável com a tortura e o assassinato extrajudicial. (p. 201)

Esse tipo de percepção, na verdade, não escapa à consciência do narrador e das personagens de *Elite da tropa*. Em um diálogo com seu subordinado, por exemplo, um major da PM desabafa (ainda que hipocritamente) que “a sociedade empurra esses bagrinhos da favela pra vala comum e nós somos os carrascos, nós somos os coveiros” (SOARES et al., 2006, p. 123). Também o narrador, comentando suas próprias atitudes, afirma que “a cor da pele é nossa bússola. E, nisso, somos apenas adeptos modestos e fiéis da cultura brasileira” (p. 136):

na hora de mandar descer do ônibus, você acha que escolho o mauricinho louro de olhos azuis, vestidinho para a aula de inglês, ou o negrinho de bermuda e sandália? E não venha me culpar. Adoto o mesmo critério que rege o medo da classe média. É isso mesmo, a seleção policial segue o padrão do medo, instalado na ideologia dominante, que se difunde na mídia (SOARES et al., 2006, p. 134).

Trago exemplos como esses para demonstrar que no livro há um movimento muito claro indicando que as forças policiais públicas não estão, na verdade, a serviço da população, mas de uma parcela específica da população, delimitada por critérios de cor e classe social – o que, no Brasil, se confunde. Meu intuito é sustentar o argumento de que, em *Elite da tropa*, a apropriação da instituição para fins classistas não se manifesta apenas na vingança extrajudicial e ilegal dos próprios policiais enquanto classe profissional, mas sobretudo no movimento do livro que identifica na figura do favelado negro um “inimigo” e, na das elites políticas e econômicas brancas, não um “aliado”, mas uma espécie de “patrão”. Há uma clara manifestação de desconforto das personagens em relação a essa unilateralidade do serviço de segurança pública em favor da tal parcela específica da população – o que embasa, em grande medida, o comportamento agressivo do narrador em relação ao leitor, discutido anteriormente, e fazendo crer que se dirige a um interlocutor de classe média⁶⁹. Além disso, não raro, a própria população manifesta o desejo de ser vingada contra os bandidos, e a responsabilidade da vingança alheia volta a cair sobre a polícia: “a sociedade quer sangue, quer vingança. O governador cobra a prisão do vagabundo a qualquer custo, de qualquer maneira” (SOARES et al., 2006, p. 82).

Alejandro Reyes, o brasilianista mexicano que escreveu um dos livros mais completos sobre a história e o contexto da literatura marginal-periférica no Brasil, depara-se, igualmente, em seu olhar de estrangeiro, com esse – conforme denomina – sentimento de uma parcela considerável da população brasileira (2013, p. 199). Segundo ele, no Brasil, “na década de 1990, uma verdadeira ‘cultura do extermínio’ se desenvolveu, com o apoio de uma parte não desprezível da população” (2013, p. 75). Após a chacina da candelária, “segundo várias enquetes, quase 20% da população brasileira concordou com o massacre” (2013, p. 76). Sobre *Elite da tropa* e a adaptação cinematográfica, Reyes comenta que

a transformação da violência em espetáculo afasta do espectador sua realidade lacerante (...) e a aproxima da fantasia do videogame: adrenalina, emoção,

⁶⁹ Como se dissesse: “esse é o tipo de coisa que fazemos em *teu* serviço (do leitor), para garantir a *tua* segurança, e de acordo com os *teus* critérios”.

entretenimento. Ao mesmo tempo, **alimenta as fantasias de vingança provocadas pelo medo e a insegurança** (2013, p. 200, grifos meus).

Assim, o desejo de vingança da população não-favelada funciona como um reforço – diria, até, uma “pressão” sobre o policial para que aja com truculência. E, de fato, essa posição das classes médias, que confundem o policial com seu guarda-costas ou justiceiro particular, aparece, no livro, como uma das formas de confusão entre público e privado. No entanto, essa lógica revela a fragilidade da instituição policial, pois “se a polícia é tão forte para empregar a violência contra as populações pobres, é incapaz de resistir ao uso político da instituição pelos governos ou a pressões políticas que visam gerar benefícios pessoais a autoridades” (NEME e CUBAS, 2006, p. 326). Esse, inclusive, é um aspecto bastante importante, e que nos conduz à segunda das formas – listadas acima – de espírito corrupto em *Elite da tropa*: a instrumentalização e manipulação dos órgãos públicos e instituições policiais para a obtenção de benefícios financeiros e/ou capital político.

Esse fenômeno(2), por ser justamente aquilo que o narrador pretende denunciar com seu relato, não se esconde nas entrelinhas, mas é um recurso temático, objeto de descrições (contando o funcionamento das mais diversas formas de esquemas ilícitos de enriquecimento no universo policial) e reflexões frequentes em sua narrativa. Nesse sentido, revela um amplo leque de atividades do submundo policial que são de arrepiar os cabelos do leitor mais ingênuo – como eu: segurança privada ilegal, vans e ônibus clandestinos, bingos, grampos telefônicos, videopôquer e caça-níqueis, jogo do bicho, além dos “arregos” e transações as mais variadas com os traficantes, como a venda de armas e os acordos para a encenação da apreensão de armas e drogas diante da imprensa.

O coronel, digamos, não gozava de boa reputação. (...) Diziam que ele era homem ligado a um famoso traficante, que liderava uma das facções criminosas do Rio de Janeiro. Você pode imaginar o que isso significa, mas, se não consegue, vou dar uma dica: partilha com os criminosos do lucro obtido pelo tráfico, em troca de certo direcionamento das incursões policiais, de acordo com os interesses da facção criminosa com a qual se negocia. Não é incomum esse tipo de aliança: a polícia é usada por uma facção contra a outra. Uma tática conhecida é a provocação de uma crise artificial numa favela dominada por determinada facção, para justificar operações que a enfraqueçam ou mesmo a expulsem do território, abrindo espaço para novos negócios, mantidos os antigos ideais... A facção beneficiada aproveita o momento para invadir a favela, dominá-la, apropriar-se da boca e da correspondente fatia do mercado de drogas. E assim caminha a humanidade. (SOARES et al., 2006, p. 137-138)

Na segunda parte do livro, em especial, intitulada *Dois anos depois: a cidade beija a lona*, a trama desenrola a perda de controle de um esquema armado pelo chefe da

Polícia Civil, Vitor Graça, para a obtenção de influência política e dinheiro para financiar sua campanha. O esquema trata de criar uma guerra entre facções rivais para obrigar o BOPE a abandonar sua operação na favela da Rocinha, de onde Vitor Graça obtia o grosso de seus recursos. A intenção é afastar o BOPE, que está embaçando o funcionamento de seus esquemas, e liberar os negócios do tráfico no local. “Atiçar pitbull contra pitbull. Jogar o Comando Vermelho contra o Terceiro Comando, num teatro de operações longe da Rocinha” (SOARES et al., 2006, p. 168).

A solução encontrada pelos conspiradores é sequestrar a mulher do líder do Comando Vermelho e atribuir a culpa ao Terceiro Comando. Mas uma informação acaba vazando através do filho de um dos envolvidos e a situação logo sai de controle. Quanto mais o secretário de Segurança Pública puxa os fios da história e tenta desembaraçar os nós da trama, mais fica enrolado e à beira do sufoco. A organização extraoficial (aquela que se destina à distribuição dos ganhos ilícitos) das polícias acaba se revelando, e descobre-se que a própria instituição policial é alvo de barganhas políticas:

É que a PRF está totalmente fora do controle do governo federal. A superintendência foi entregue, num acordo político firmado lá atrás, a um deputado que vende caro seu apoio ao governo federal. Um sujeito muito independente e muito poderoso no estado, o Ademar Caminha Viana Torres. (SOARES et al., 2006, p. 298)

A terceira forma(3) de espírito corrupto que aparece – e, no meu entender, a principal – foi denominada mais acima como “bizarra combinação que compõe policiais orientados pelo rigor da lei ao mesmo tempo que se concedem altas doses de arbítrio em sua aplicação”. Ao contrário de mero elemento temático, essa dinâmica parece caracterizar o próprio movimento formal que cadencia o livro. Ela se revela independentemente das intenções do narrador, que se retrata como alguém sério, inflexível, incorruptível, aplicador da lei, doa a quem doer, o que não impede quefaça pouco caso dela (da lei) quando o próprio policial se julga detentor do poder de legislar, julgar e punir o bandido. É um “legalismo atalhado”, pois prevê exceção para o arbítrio da força policial quando identificada como honesta e incorruptível, como se isso lhes desse o direito de agir por conta própria, para além da competência atribuída aos seus cargos, atropelando o funcionamento das instituições democráticas da justiça.

O respeito bizarro que, no livro, o policial do BOPE julga prestar às instituições e às leis pode ser facilmente percebido, com toda sua distorção, em uma cena como a que segue, em que o narrador presencia diálogo entre dois colegas que discutem a operação

extraoficial que os oficiais do BOPE estão montando para matar o governador, Leonel Brizola:

- Querer cumprir a lei é ser louco? Lutar contra o crime é loucura? Se é, somos loucos, sim.
 - Você está maluco. Desde quando matar o governador é cumprir a lei?
 - Se o governador é a antilei, se impede o cumprimento da lei, se bloqueia a luta contra o crime, se não deixa a polícia agir, se amarra nossas mãos... (...) Se estamos proibidos de subir morro, de invadir favela, de prender traficante... Então, não é? Não nos amarrou?
 - (...)
 - O que o governo não quer e nós também não deveríamos querer é ficar subindo favela a toda hora, promovendo aquele banho de sangue, matando e morrendo por nada.
 - Como ‘por nada’? (...) Lutar contra o crime é nada? Defender a lei e a sociedade é nada?
- (SOARES et al., 2006, pp. 104-105)

O contexto das decisões políticas mais amplas não é revelado, mas percebe-se a menção a um momento bastante polêmico e que divide opiniões até hoje: quando o governador Leonel Brizola proibiu a polícia, nos anos 80, de invadir favelas em incursões violentas que causavam mais sofrimento aos trabalhadores que aos bandidos⁷⁰. A reação dos oficiais do BOPE à medida do governador revela uma tendência ascética – na verdade, está mais para “fanática” – de querer cumprir a “lei” até as últimas consequências, quando a lei perde a própria razão e característica e é engolida pelo arbítrio – um arbítrio, cabe destacar, não apenas individual, do policial, mas da própria instituição como portadora de uma mentalidade institucional coletiva. Conforme destaca Elizabeth Leeds, no contexto do governo Brizola “o comandante da Polícia Militar do Rio, que pretendia criar uma força policial mais operante e mais integrada à comunidade, admitiu com frustração a dificuldade de mudar em um ano ou dois uma mentalidade policial formada ao longo de mais de 150 anos” (2004, p. 248).

A palavra que procuro é justamente esta: fanáticos. Os policiais do BOPE são retratados por um movimento de fanatismo legalista autoritário que produz uma verdadeira ignorância a respeito das esferas pública e privada. A síntese dessa equação que tem, por um

⁷⁰ Sobre isso, ver: “não é fácil mudar um sistema de repressão que já existe há 150 anos ou mesmo o comportamento adotado para fazer cumprir as suas normas. Durante o primeiro mandato do governador Leonel Brizola (1983-87), tentou-se melhorar o desempenho da polícia e do sistema corretivo, no que tange aos direitos humanos, estabelecendo uma relação melhor entre a Polícia Militar e a favela. Proibiu-se a polícia de efetuar batidas de improviso e de prender favelados simplesmente por não portarem documentos de identidade. O êxito de tal iniciativa depende do segmento da população que é interrogado a esse respeito. Os moradores das favelas reconheceram e apreciaram a mudança no primeiro mandato de Brizola. Mas uma grande parcela da população de classe média condenou o governador por seus métodos populistas e demagógicos, acusando-o de incentivar o tráfico de drogas ao deixar a polícia de mãos atadas” (LEEDS, 2004, p. 248).

lado, o respeito a um código rígido e ao ordenamento legal e, por outro, a dedicação a um espírito justiceiro é expressa na figura do policial fanático, e não deixa de estar intimamente relacionada com o uso da polícia para a vingança de classe, discutido mais acima. Repare-se que, para o narrador, policiais feridos ou mortos devem ser vingados em nome da Tropa; policiais corruptos devem ser punidos (com a morte) pela Tropa, em nome da Tropa, sob o arbítrio da Tropa, pois “a **lei não escrita** é mais importante, quando a matéria é a honra e o objetivo é a reafirmação da integridade de uma história coletiva.” (SOARES et al., 2006, p. 53, grifo meu). Além do mais, “era lícito vingar um colega executado a sangue-frio por criminosos sanguinários. Ou não era? Lícito talvez não fosse, mas legítimo era” (2006, p. 57). E o narrador vai atenuando, suavizando, eufemizando suas ações: “alguns chamam tortura. Eu não gosto da palavra, porque ela carrega uma conotação diabólica. Acho que há casos e casos, e que nem toda tortura é tortura, na acepção mais comum do conceito” (p. 35).

A ambiguidade na orientação moral e profissional da instituição também é percebida por NEME e CUBAS quando afirmam que “se, por um lado, a cultura organizacional do BOPE condenava a corrupção e cultivava o sentimento de honestidade entre os seus integrantes, por outro, valorizava o recurso à violência como meio de atuação policial (2006, p. 324). O narrador, prontamente, não as deixa mentir: “porrada em vagabundo, execução de marginal, esse departamento é com a gente mesmo. Mas não tem negócio, não. Conosco não existe essa coisa de arrego” (SOARES et al., 2006, p. 25). Há uma cena, no entanto, que gostaria de destacar, bastante elucidativa por reproduzir, em uma única imagem, o amálgama público-privado da confusão legalista das personagens que são membros do BOPE.

No excerto intitulado *Justiça a Domicílio* (pp. 48-50, primeira parte do livro), o narrador relata como, após dar flagrante em um traficante por porte de armas e drogas, numa incursão a um morro, ouviu o capitão da operação, Cássio, dizer as seguintes palavras: “vamos fazer o julgamento do réu” (p. 49). O capitão

distribuiu as funções: eu seria o promotor; o réu faria a própria defesa (...). Relatei a ocorrência, como se estivesse diante de uma autoridade judiciária. Imitei um promotor e pedi a condenação. Treinando a linguagem empolada e a coreografia do tribunal, o capitão, imitando um juiz, passou a palavra ao réu. O sujeito não estava entendendo nada. Disse que não era traficante, que tinha ficado com as armas e as drogas, porque a turma do tráfico local, percebendo que a polícia se aproximava, queria queimá-lo, exatamente porque ele sempre se recusara a colaborar. Cássio não gostou nada da cara-de-pau do vagabundo. Sentiu que ele estava ofendendo o Judiciário e fazendo o BOPE de bobo. Não demorou muito, disse que estava pronto a prolatar a sentença – isso mesmo, prolatar. E prolatou. O marginal foi sentenciado à pena capital, que deveria cumprir-se, imediatamente. (SOARES et al., 2006, pp. 49-50)

A atuação dos policiais, em pleno campo de operações, que simulam uma corte e condenam o infrator à morte, cuja execução é efetivamente levada a cabo, demonstra a maleabilidade da noção de “infração” e “crime” esquematizada pelo livro. Se levarmos em conta, ainda, o que se diz do capitão Cássio – de que era um sujeito que aproveitava suas incursões nos morros para treinar para a carreira jurídica, que muito almejava – fica ainda mais claro o nível em que se dá a invasão do interesse privado na função pública. Isso parece conduzir a uma exacerbação da imagem dialética de Antonio Candido entre ordem e desordem, em que ambos os polos são vividos no que possuem de mais extremo: a internalização da ordem produz um policial fanático e incorruptível, que, ao mesmo tempo, no entanto, é um assassino extrajudicial tolerado pelo Estado, no extremo da desordem pública. O policial se permite a liberdade de atalhar os trâmites das instituições democráticas e atuar, no próprio flagrante, como o juiz e o carrasco (sequer o carcereiro) – e até como legislador, introduzindo uma nova pena em seu “ordenamento jurídico particular”, tendo em vista que a lei penal brasileira é proibida pelo artigo 5 da Constituição Federal de punir qualquer infração com a morte⁷¹.

No entanto, para não parecer injusto, devo reconhecer que há um movimento de lucidez crescente, sobretudo na segunda parte do livro, em que a narrativa parece revelar a tomada de uma certa consciência – sem apresentar, no entanto, grandes potenciais transformadores, o que parece uma afinação com a perspectiva bastante pessimista dessa segunda parte, lembrando a dificuldade de vislumbrar a resolução das tensões num futuro próximo e antecipável que discutimos a respeito de *Cidade de Deus* –, enfim, a tomada de uma certa consciência sobre as condições profundas do drama da violência urbana na cidade do Rio de Janeiro. O narrador da segunda parte – que não é o mesmo da primeira – é construído numa 3ª pessoa com pretensões mais objetivas, e em certos momentos sua voz chega a assemelhar-se às didascálias teatrais – meras indicações cênicas – ou ao roteiro de cinema, o que não quer dizer, entretanto, que não manifeste também sua subjetividade e sua parcialidade, revelando inclusive um tom mais leve e compreensivo em relação ao bandido,

⁷¹ O artigo 5º da Constituição Federal de 1988, que trata dos direitos e garantias fundamentais do cidadão, prevê, em seu inciso *XLVII*, alínea *a*, que não haverá, no Brasil, pena de morte, exceto em caso de guerra **declarada**. A normalização institucional da execução de bandidos favelados pela polícia não seria, assim, um indício de que a percepção – talvez inconsciente – dos órgãos de segurança é a de que estamos vivendo um estado de exceção, um estado de guerra? E que essa guerra não é segredo nenhum para a sociedade, pois é, através dessas execuções, efetivamente, uma guerra “declarada” pelo Estado? Não faço o tipo alarmista, mas essa parece uma maneira legítima de entender a mensagem.

como logo demonstra o parágrafo de abertura⁷². Essa produção de uma terceira pessoa com um discurso mais sucinto, quase restrito à descrição breve e à ação, resulta em um alheamento, um não envolvimento afetivo do narrador com a matéria narrada. Além do mais, a temática passa a ser muito menos o cotidiano violento do policial e mais o submundo da corrupção política envolvendo as instituições de segurança pública, inclusive apontando o BOPE e seus membros como peças manipuláveis em um jogo de interesses ocultos, o que revela a falta de sentido, a contradição do fanatismo dos policiais retratados na parte anterior. Nesse sentido, o BOPE deixa de ser o agressor e passa a ser uma vítima indefesa de um poder maior. E o próprio narrador da primeira parte, atuando agora como personagem, é apanhado nesse movimento de consciência. Ele

tem-se descoberto, aliás, a cada dia, mais estudante de Direito e menos caveira, menos caveira cega. O policial caveira, quer dizer, do BOPE, em geral acredita que faz justiça pelas próprias mãos e tende a separar a justiça das leis. Na PUC e no mundo do Direito, a visão é outra, bem diferente. (...) O oficial do BOPE, estudante de Direito da PUC, não se reconhece no espelho do ‘Diário da Guerra’, que escreveu há dois anos. Ele hesitou muito até autorizar sua publicação como primeira parte deste livro. Só se convenceu de que valia a pena autorizar, quando, mergulhando na história de Renata e Santiago, caiu em si e descobriu quão ingênuos ele e os companheiros do BOPE eram. (SOARES et al., 2006, pp. 258-259)⁷³

5.3 O DETETIVE ESPINOSA: MURALHAS E CORDÕES DE ISOLAMENTO

O detetive Espinosa apareceu pela primeira vez em dezembro de 1996 no romance *O silêncio da chuva*, de Luiz Alfredo García-Roza – a mesma época, portanto, do surgimento da literatura periférica sobre violência urbana inaugurada pelo romance *Cidade de Deus*

⁷² “Dino não sabe se a cabeça lateja por causa do calor que faz dentro do carro, ou da pressão que sente, por dentro, por fora, no corpo todo, moendo os ossos e mastigando os nervos. Se algum dia tivesse lido Nelson Rodrigues, se a sua vida tumultuada lhe tivesse permitido ler, se o diabo da escola que frequentou tivesse ensinado a ler alguma coisa que valesse a pena, ele diria: sol que derrete catedrais” (SOARES et al., 2006, p. 156).

⁷³ Após concluir a análise crítica de *Elite da tropa*, fiquei com uma pulga atrás da orelha, perguntando-me o quão mal-intencionada e enviesada demais não estaria sendo a minha leitura. Relendo o que escrevi, julgo não ter errado no que disse sobre o livro, *mas no que deixei de dizer*. O fato é que grande parte do olhar mais bem-disposto dispensado à *Cidade de Deus* poderia ser lançado sobre *Elite da tropa* no sentido de que este também foi escrito por membros de uma categoria (profissional, neste caso) marginalizada, que valeram-se de recursos do centro (incluindo a associação com renomado antropólogo) para produzir o próprio discurso, o relato da experiência policial a partir de dentro. Além do mais, por que a relativa condescendência que dispenseo em relação ao bandido marginalizado e violento não se verifica em relação ao policial truculento? Seriam indícios de uma má vontade de minha parte em relação às motivações que “justificariam” a violência policial, assim como produzem-se todos os dias “justificativas” para a sanguinolência do tráfico de drogas? Por que o pensamento de esquerda tem mais facilidade para engolir as justificativas dos segundos, e o de direita para engolir as dos primeiros? – por vezes ambos (direita e esquerda) inclusive “torcendo” para polícia ou bandidos como se torce para times de futebol. De que maneira uma filiação muito severa (e atalhada) ao pensamento de esquerda não produz contradições tão aberrantes quanto o fanatismo do policial de *Elite da tropa*? Por fim, será que a afinidade com o pensamento de esquerda não teria produzido comentários injustos demais nesta dissertação?

(1997). Por outro lado, o livro *Espinosa sem saída*, de 2006, estabelece um paralelo temporal com a publicação de *Elite da tropa* (2006), num estágio mais avançado da disputa em torno dessa temática, quando os efeitos no sistema cultural provocados pela reverberação de *Cidade de Deus* já estão sendo sentidos⁷⁴. Por isso, um estudo sobre a evolução e transformações das narrativas em torno do detetive Espinosa entre esses dois livros pode ser interessante para perceber indícios de uma mudança ou não de posicionamento provocada pela evidência de uma nova ordem da marginalidade.

Apesar de terem em comum a perspectiva de personagens policiais, o teor do posicionamento que se pode observar nos romances de Luiz Alfredo García-Roza é bastante distinto daquele que se percebe em *Elite da tropa*. Alguns livros, como é o caso de *Elite da tropa*, revelam seu ponto de vista com facilidade, assumindo-o abertamente ou deixando-o transparecer. Já outros, como os de García-Roza, são mais sutis, exigindo um movimento crítico mais trabalhoso para que se revelem.

Nesse sentido, minha leitura produziu algumas categorizações da obra de García-Roza que podem ajudar a elucidar o tipo de perspectiva de classe que se desenha. Gostaria de destacar três pontos principais que julgo caracterizarem essencialmente suas narrativas, quais sejam: a relação complicada de Espinosa com o mundo policial; os posicionamentos sutis e socialmente marcados do narrador; e, finalmente, o campo de ação no perímetro restrito da Zona Sul do Rio, como uma cidade à parte. Esse último aspecto, por sua vez, irá se desdobrar no sentido de demonstrar que a cidade, nos romances em questão, é vivida através de um olhar atravessado de idealização, sendo funcional e organizada para atender às necessidades do habitante.

5.3.1 Um policial menos que policial

Já em *O silêncio da chuva* (1996)⁷⁵, Espinosa foi apresentado como um detetive bastante excêntrico em relação ao ambiente da polícia. Ele “não incorporara o linguajar típico dos colegas” (GARCÍA-ROZA, 2005, p. 15), tinha um olhar que “não parecia policial, mas estético” (p. 36) e pensa consigo mesmo que “era policial como poderia ser professor numa escola secundária” (p. 132). A rotina da delegacia o aborrece. O narrador chega a falar em sua “condição de estrangeiro”, na página 220, de tal forma que a figura do detetive é construída

⁷⁴ Outra prova de que, a essa altura, a evidência da reverberação de *Cidade de Deus* no sistema cultural brasileiro já está bastante amadurecida é a publicação do texto de João Cezar de Castro Rocha sobre a dialética da marginalidade, em 2006.

⁷⁵ A edição utilizada como referência para este estudo foi a 3ª, em sua 2ª reimpressão, 2005.

desde o primeiro livro como a de um policial incomum (mas, fique claro, não incomum como os de *Elite da tropa*, que se dizem incomuns para reivindicar uma voz particular do BOPE – o policial que é **mais** que o policial –, e sim, como se verá, incomum por pertencer, em sua intimidade e história pessoal, a um ambiente e classe social bastante distintos, tendo uma individualidade identificada com outro lugar social – assim, o policial que é **menos** que o policial).

O drama de Espinosa em relação à polícia chega a tal ponto de crise que, em *Uma janela em Copacabana* (2001)⁷⁶, o detetive (agora promovido a delegado⁷⁷) começa a sonhar com a possibilidade de ganhar a vida abrindo um sebo e vendendo livros. A paixão de Espinosa por livros, aliás, é uma de suas características mais recorrentes. Mas, aqui, o letramento não é evocado como munição para atacar o leitor e defender-se dos preconceitos. Na verdade, muito pelo contrário: a paixão de Espinosa por livros é um ponto operado justamente no sentido demarcar sua estrangeiridade em relação ao mundo policial (reforçando, portanto, o estereótipo que o narrador de *Elite da tropa* pretende desfazer) e sua aproximação com o universo de uma elite letrada composta por professores universitários, psicanalistas, herdeiros de fortunas, artistas visuais, arquitetos e outros tipos sociais relacionados, que pipocam em suas investigações⁷⁸. Observe-se o trecho a seguir:

Novamente na rua, olhou para o céu. Azul-matisse, pensou. E pensou no que havia pensado. Nenhum delegado de polícia sai para entrevistar uma testemunha e antes entra na melhor livraria do bairro e sai com três livros dentro da sacola – Faulkner, Coetzee e Patricia Highsmith -, faz a entrevista mas fica embevecido com a beleza e a elegância da testemunha, e quando está novamente na rua olha para o céu e pensa “azul-matisse”. Algo está errado. A fala não combina com o personagem... Ou o roteiro é ruim ou o diretor é incompetente. (GARCÍA-ROZA, 2006, p. 80)

Há que se mencionar que, em *O silêncio da chuva*, a sensação de descompasso não se restringe apenas à relação de Espinosa com a polícia, mas a quase todos os códigos sociais de que deve ou deseja participar. É fácil perceber, através de momentos diversos, que Espinosa sente-se intimidado por mulheres “sofisticadas” e de ascendência proeminente da sociedade carioca, julgando-se incompatível com elas – seja por sua profissão de policial, seja

⁷⁶A edição utilizada como referência para este estudo foi a 2ª, em sua 3ª reimpressão, 2009.

⁷⁷A promoção de Espinosa a delegado deu-se, segundo afirmou García-Roza em entrevista a O Globo, por motivos financeiros: “com o salário de inspetor ou de detetive, Espinosa não poderia ter o tipo de vida que tinha, ele precisava de um salário um pouco melhor”. (COM ESPINOSA, 2015. Disponível em <http://brasil.estadao.com.br/noticias/geral.com-espinosa-no-peixoto,115752>)

⁷⁸Cabe ressaltar que Espinosa possui uma relação de relativo distanciamento e desconfiança quanto a essas pessoas (das classes altas) no livro de estreia, mas, em *Espinosa sem saída* (2006), já se sente bastante à vontade entre elas, e trava relações inclusive íntimas nesse núcleo – como é o caso de sua namorada, Irene, uma designer gráfica com passagem pelo MoMA, de Nova York.

pela disparidade de bens. É o caso, por exemplo, de seu interesse bastante saliente por Bia Vasconcelos, artista, herdeira e dona de galeria de arte no Leblon:

Numa fração de segundo, imaginei a situação inversa. Como seria se eu fosse um designer internacionalmente conhecido, rico, herdeiro de uma fortuna respeitável, e uma policial da delegacia da praça Mauá começasse a me telefonar e a aparecer na minha casa? Será que eu seria todo simpatia e a convidaria para vir a minha casa a fim de nos tornarmos amigos? (GARCÍA-ROZA, 2005, p. 196)⁷⁹

O policial, na percepção de Espinosa em *O silêncio da chuva*, é um sujeito cuja presença causa intimidação e desconforto e por isso tende a encontrar dificuldades em estabelecer relações íntimas. Mas esse tipo de problema de sociabilidade que Espinosa atribui à figura do policial tende, no entanto, a diminuir significativamente nos livros seguintes, quando, além da promoção profissional, recebe também a promoção ao charme de homem misterioso, deixando de lado a insegurança e transitando (ainda que timidamente) como um sedutor pelo universo feminino da elite carioca. Em *Uma Janela em Copacabana* (2001), por exemplo, tem um breve caso com uma testemunha (Serena), que além disso é casada com um economista do alto escalão do governo. Seus dramas em relação a esse universo feminino específico tornam-se cada vez menos importantes, até chegarem ao ponto de quase desaparecerem em *Espinosa sem Saída* (2006), quando parece estar com a vida amorosa relativamente bem resolvida. Sua relação com Irene, a artista com passagem pelo MaM, parece satisfazê-lo, e não gasta mais seus pensamentos sentindo-se intimidado por essas mulheres “sofisticadas”. Resumindo: Espinosa deixa de ser um homem inseguro e percebe que é capaz de transitar muito bem nesse universo que julgava alheio e inacessível. Entretanto, a sensação de deslocamento em relação à polícia permanece: “continuou andando e pensando no tipo estranho que ele era. Não propriamente estranho. Excêntrico é um termo melhor... ou descentrado. Excêntrico ou descentrado em relação à instituição policial (GARCÍA-ROZA, 2006, p. 81).

Tudo isso funciona no sentido de atribuir a Espinosa um caráter que se distancie o mais possível da figura “esperada” (?) de um policial, aproximando-o, em contrapartida, ao universo da Zona Sul. A própria espacialidade dos romances é, como se discutirá mais adiante, bastante restrita, sendo que o detetive/delegado cresceu em Copacabana (onde ainda vive) e, volta e meia, suas jornadas investigativas no bairro evocam memórias de infância. Espinosa faz algumas incursões comparativas em sua memória sobre a Zona Sul de menino e

⁷⁹ Neste trecho, quem fala é o próprio Espinosa, como deve ter ficado claro, na condição de narrador. *O silêncio da chuva* reveza narradores em terceira e primeira pessoa.

a Zona Sul atual, marcando claramente aquele lugar (aquela paisagem social) como seu espaço de subjetivação e de enunciação.

5.3.2 Os “deslizes” do narrador

Nesse sentido, a figura do narrador em 3ª pessoa também revela, com certa frequência, uma identidade enunciativa correspondente às classes altas urbanas. A linguagem do narrador (e até a das personagens) é marcada por um cuidado em relação à norma padrão da língua e, assim como Espinosa, o narrador se mostra bom conhecedor do mundo artístico elitizado pelo qual o delegado transita: “era um prédio residencial da década de 1950 com detalhes art déco no hall de entrada” (GARCÍA-ROZA, 2006, p. 43). Mas os verdadeiros “deslizes” (digamos assim) do narrador – e que o revelam claramente – acontecem em *O silêncio da chuva*, livro que alterna a 3ª e a 1ª pessoa, e cujo narrador em 3ª pessoa deixa às vezes escapar que não é assim tão imparcial e distanciado como parece ser.

Numa incursão na casa da secretária Rose, por exemplo, esse narrador diz que os porta-retratos dispostos sobre um móvel faziam ângulo uns com os outros “numa disposição geométrica de **pretensão** estética” (GARCÍA-ROZA, 2005, p. 69. Grifo meu). Ou seja: a gente mais simples possui “pretensões”, são vistos como gente com um desejo de assimilação, nos termos do semioticista francês Eric Landowski⁸⁰. O mesmo se revela nos “sofás cobertos com plástico, destinados talvez a visitas mais ilustres, que provavelmente nunca viriam” (2005, p. 69). O posicionamento desse narrador fica ainda mais claro se observarmos o tratamento dispensado à casa de Bia Vasconcelos (a já mencionada artista e herdeira de fortuna familiar, que possui uma galeria de arte no Leblon), uma pessoa de “bom gosto”: “à noite, o burburinho que chegava da rua Jardim Botânico era superado pelo barulho dos grilos e sapos, vindo do parque. O apartamento era confortável e de muito bom gosto, os móveis e objetos tinham sido escolha sua” (2005, p. 30).

⁸⁰ Para Landowski, no processo de assimilação, o “outro” é aceito no grupo de referência desde que abdique de suas particularidades de estrangeiro e se equipare ao “nós”, que se “livre daquilo que faz com que ele seja Outro” (2002, p. 8), e que se integre à normalidade do grupo. No raciocínio esquemático de Landowski, percebe-se duas diferentes maneiras do “outro” lidar com essa assimilação de identidades pautada pelo centro (o grupo de referência). Uma delas é a tática do esnobe, que vê o ponto de referência (o “Nós”) como um modelo a ser atingido, e pretende juntar-se a ele não obstante sua origem remeta a outro lugar (o esnobe é aquele Outro que quer ser Nós, quer ser assimilado); a segunda tática é a do camaleão: se faz passar por alguém assimilado ao grupo de referência, muito embora ainda esteja ligado ao seu grupo de origem, para onde imagina um dia poder retornar (é o Outro que se faz passar por Nós). O caso da família de Rose, que é secretária particular de um executivo de multinacional, parece se enquadrar na tática do Esnobe, pelo menos do ponto de vista do narrador.

Fica claro que essa postura do narrador revela implicitamente o afastamento de sua voz em relação às classes simples, vistas como dotadas de um gosto simplório, que exagera na limpeza e no alinhamento, um gosto que nunca passa de uma **pretensão** de ser belo. Ainda descrevendo a casa da secretária Rose, o narrador menciona “uns duzentos livros de qualidade razoável” (2005, p. 72). “Razoável” acaba sendo entendido em comparação com o protagonista Espinosa, leitor “culto”, e o gosto erudito da artista Bia e dos outros personagens sofisticados da Zona Sul. Novamente, o narrador, ao emitir opinião depreciativa sobre o gosto das classes simples, marca sua proximidade enunciativa com o lugar social das elites.

5.3.3 Espacialidade restrita

Complementando os dois primeiros aspectos, temos a evidência da espacialidade restrita dos romances, fechados na Zona Sul do Rio. Se em *O silêncio da chuva* Espinosa ainda era um detetive numa delegacia do Centro da cidade, e se há algumas (mas poucas) incursões em subúrbios para visitarmos personagens como a secretária Rose ou o suspeito Max – adicionando-se a isso o fato de que o livro começa explorando a geografia do Centro próxima ao submundo portuário nos arredores da 1ª DP –, no entanto o grosso da ação se desenrola absolutamente entreo Leblon, Ipanema e Copacabana –em direção ao universo do “sobremundo” das elites do Rio. E, em livros mais recentes, como *Uma janela em Copacabana* e *Espinosa sem saída*, tendo Espinosa sido promovido a delegado e transferido para a 12ª DP em Copacabana, simplesmente não há cenas que ocorram fora do perímetro demarcado pela Zona Sul – a não ser raríssimas no Centro da cidade.

Faço esses apontamentos com a intenção de iniciar um raciocínio que busque demonstrar que, da mesma maneira como em *Cidade de Deus* ou *Elite da tropa*, há aqui uma opção por restringir a espacialidade a um ambiente de classe (no caso, a favela, as instituições de segurança e os bairros elitizados, em cada um dos livros). Mas a espacialidade restrita, é claro, por si só, apesar de bom indício, não determina o teor de classe de uma narrativa. Para tal, é mais profícuo tentar entender o *uso* ou a *percepção* que a narrativa faz do recorte no espaço, pensar a maneira como o narrador e as personagens relacionam-se com os espaços frequentados na cidade.

A relação de Espinosa com sua vizinhança é a de um andante. Não exatamente um flâneur – está mais para o “ser que caminha”, de Max Bense, como forma de locomoção em

oposição ao “ser que roda”⁸¹. Pois o olhar do flâneur deve ser móvel e interessado pela rua (GOMES, 1994), e Espinosa, ao caminhar, costuma divagar, perder-se em si, internalizar-se em elucubrações e pensamentos fantasiosos, andar sem ver. Enquanto caminha, busca refletir: *solvitur ambulando* (*ibidem*). Locomoção e reflexão, mas não curiosidade. Mesmo quando seus olhos reparam ao redor, dedicam-se a poucas coisas, apenas. Principalmente: a beleza de certas mulheres; os estabelecimentos e movimento comercial, vitrines de lojas, livrarias. Mas a vivência das ruas não é sua grande paixão ao andar. E, se o flâneur caminha a esmo, num olhar que não tem raízes (*ibidem*), Espinosa vai por ruas já bem conhecidas suas, em trajetos pré-definidos (casa-trabalho-casa-trabalho), num bairro onde suas memórias estão enraizadas desde a infância. Talvez por isso opte sempre por essa forma de locomoção, com variações ocasionais de trajeto, demorando-se a chegar em casa: a cidade (melhor dizer, Copacabana) é uma lembrança, está habitada por seu passado, é um espaço íntimo, e a caminhada é a melhor maneira de mergulhar em si.

Mergulhando, Espinosa aproxima-se da descrição de um antidetetive, conforme Marcus Vinícius Matias: “enquanto o detetive clássico e o *noir* adotam uma visão epistemológica, ou seja, considerando o mundo natural e social (o mundo de fora) mais relevante, o antidetetive adotará uma visão mais ontológica (voltada ao ‘mundo de dentro’)” (2012, p. 237), de forma que “o ser e sua existência ganham mais relevância em sua busca pela verdade, uma verdade também mais ontológica e nem sempre alcançável” (p. 237). No entanto, paralelamente à interiorização de Espinosa e a seu espírito divagador, temos, através do narrador, uma percepção mais objetivada do “mundo de fora”. Ainda assim, os narradores de García-Roza não franqueiam acesso à cidade através de um olhar lançado às multidões e às dinâmicas dessas multidões no espaço público da rua, mas através da paisagem natural, arquitetônica e urbanística, com referências constantes e especificação de trajetos, ruas, estabelecimentos, pontos de referência etc. Um olhar que balança entre a natureza e a técnica, produzindo a percepção de uma cidade pelos universos do sensual e da funcionalização.

5.3.3.1 Cidade sensual

Segundo Renato Cordeiro Gomes,

⁸¹Max Bense (2009, p. 29), que esteve no Brasil no início dos anos 1960, produziu uma bela reflexão sobre as diferenças entre a cidade do Rio de Janeiro e a recém inaugurada Brasília. Entre os paralelos que desenvolve, destaco “o ser que roda” (Brasília) e o “ser que caminha” (Rio de Janeiro). De fato, a Zona Sul de García-Roza é densamente habitada por seres caminhantes. Falarei mais sobre isso, e também sobre as reflexões de Max Bense, nas páginas seguintes.

O epíteto – Cidade Maravilhosa – foi criado pela poetisa francesa Jeanne CatulleMendès, que visitava o Rio, em 1912. A nomeação veio emblematicamente fixar a imagem da cidade inventada pelo projeto oficial da República recém-inaugurada, abrindo os tempos eufóricos de uma *Belle Époque* em edição brasileira. O emblema de conotações positivas indica beleza paradisíaca e revisita simbolicamente o mito da terra exaltada desde os primeiros textos do século XVI que a ela se referem. Esse epíteto não remete apenas à criação divina da natureza. A mão do homem a completa e a urbaniza. (...) O emblema grudou-se à cidade e ao imaginário oficial e popular, que a marchinha de André Filho para o carnaval de 1935 fixou para sempre. Esta que era descartável, virou hino, símbolo da cidade. Guardando o poder de exaltar e de celebrar um ideal, não tem, por outro lado, o tom marcial e solene dos hinos em geral. É a sacralização descontraída da alegria. Alegria que reveste a imagem do mito da cidade, que hoje vem sendo esgarçada no bojo da crise da metrópole. Permanece, porém, entre desencanto e esperança, a tentativa de resgate dessa perdida Cidade Maravilhosa, sob o signo da nostalgia (GOMES, 1994, p. 103)

Essa reflexão nos interessa agora por três pontos do excerto destacado, compondo uma espécie de equação. São eles: a cidade de natureza divina; a cidade alegre e descontraída; e a cidade em crise, resgatada pela nostalgia. De fato, esses 3 aspectos aparecem, em maior ou menor grau, na literatura de García-Roza, mas há uma mudança significativa no sentido de que o Rio de Janeiro passa a ser visto menos como paraíso natural de alegria e descontração e mais comofuncionalidade urbana, sensualidade e jogo. No entanto, como a adequação ou subversão a cada um doselementos da equação produz uma versão específica, trabalharei no sentido de demonstrar como, através deles – ou de sua subversão –, García-Roza constrói a ideia de uma cidade que é sensual⁸² e provoca o espectador.

Nos romances estudados aqui, o Rio é retratado como uma cidade que merece ser admirada, ou melhor, contemplada, e as personagens às vezes perdem-se com os olhos nas curvas de sua natureza ou no infinito de seu oceano. Muito disso, é claro, resulta da personalidade do próprio Espinosa, que parece necessitar de ar livre para que suas ideias possam fluir. Em sua primeiríssima aparição, no capítulo 1 de *O silêncio da chuva*,

⁸² Não uso a ideia de sensualidade, aqui, baseado em um entendimento muito elaborado psicanalítica ou antropológicamente, mas simplesmente para designar aquilo que excita ou gratifica os sentidos, e que, por isso, exerce poder de atração sobre o homem. Devo admitir que essa ideia chegou-me através do próprio García-Roza, numa entrevista ao site *ComCiencia*, quando afirma que “o Rio de Janeiro se impõe na sua geografia pela beleza e pela sedução. O Rio é uma cidade muito sensual, cidade de sol. Quando se pensa em Rio de Janeiro você pensa em sol, mar. Estas coisas você capta pelos olhos, pela pele... A relação do carioca com a cidade é uma relação muito sensual. Eu sempre digo que o Rio de Janeiro é uma cidade mulher. É uma cidade feminina. E ela captura homens e mulheres pela sua sedução. Então, tem isso, a presença imperiosa da geografia da cidade”. (GARCÍA-ROZA, 2015, disponível em <<http://www.comciencia.br/entrevistas/roza/roza01.htm>>). Ao contrário de García-Roza, no entanto, julgo que o aspecto sedutor da cidade em sua literatura não se dá por uma presença imperiosa (que se impõe à revelia do observador), mas por uma condição de fazer-se notar e também ser notada, de chamar a atenção sobre si mas receber a atenção sobre si, num diálogo/jogo que envolve intensamente sedutor e seduzido, paisagem e observador.

Espinosa atravessou lentamente a rua, olhar no chão, mãos nos bolsos, em direção à praça. O sol ainda brilhava forte na tarde de primavera. Procurou um banco vazio, de frente para o porto, tendo às costas o velho prédio do jornal *A Noite*. À sombra de um grande ficus, deixou as ideias surgirem anarquicamente.

Poucas pessoas considerariam a praça Mauá um lugar adequado à reflexão, exceto ele e os mendigos. (...)

Enquanto prestava minuciosa atenção ao movimento dos guindastes no porto, deixou o pensamento emaranhar-se livremente em sua própria trama. Formara, havia tempos, a ideia de que momentos de solidão eram propícios à reflexão. Sentado naquele banco, acabara por concluir que isso não se aplicava a si próprio. A forma mais comum como transcorria sua vida mental era a de um fluxo semienlouquecido de imagens acompanhado de diálogos inteiramente fantásticos. Não se julgava capaz de uma reflexão puramente racional, o que, para um policial, era no mínimo embaraçoso (GARCÍA-ROZA, 2005, p. 11).

Espinosa sempre opta por caminhar ou sentar-se em frente a alguma abertura, como janelas e varandas, quando precisa refletir – mesmo que a possibilidade dessa reflexão acabe ameaçada por pensamentos transversais e incontrolláveis (o tal fluxo semienlouquecido do parágrafo destacado). “Precisava pensar melhor no que acabara de acontecer e pensava melhor caminhando do que sentado no gabinete”, é dito sobre ele em *Espinosa sem saída* (GARCÍA-ROZA, 2006, p. 72). No entanto, mesmo que se dedique aos próprios pensamentos quando está caminhando, o narrador precisa acompanhá-lo em seus passeios, e é através dele que podemos vislumbrar o “exterior”, um Rio de Janeiro de categorias positivas e belezas naturais. Mantendo-nos no exemplo de *Espinosa sem saída*, quase todas as personagens que são procuradas para prestar esclarecimentos a respeito de um crime trabalham e/ou vivem em locais que são mencionados pelo narrador de modo a valorizar a beleza natural e urbanística de sua cidade. Rogério Antunes, por exemplo, passa seus dias na varanda do Iate Clube, e “sem dúvida tinha uma vista muito bonita”⁸³ (GARCÍA-ROZA, 2006, p. 69). Numa visita ao mesmo Iate Clube, Ramiro e Welber percorrem o ancoradouro “olhando os veleiros e lanchas, admirando a beleza da paisagem da enseada de Botafogo, com o Pão de Açúcar quase ao alcance da mão” (2006, p. 47). Já Aldo Bruno mora em Ipanema e possui consultório na Avenida Atlântica, de cuja ampla janela possui, “como pano de fundo, a vista de toda a praia de Copacabana” (2006, p. 72), que, em outra circunstância, é referida com as palavras “admirar a vista maravilhosa de Copacabana com o mar ao fundo” (2006, p. 24). A mesma Avenida Atlântica é mencionada diversas vezes em termos como “era uma boa caminhada,

⁸³ Frases como essa, apesar de sintaticamente pertencerem ao narrador, parecem, no entanto, referir-se aos pensamentos do próprio Espinosa, caracterizando um fenômeno que Bakhtin caracteriza por “bivocalidade”. As construções híbridas bivocais são, de acordo com Bakhtin, aqueles enunciados que pertencem a um único falante, ao menos nos aspectos gramatical/sintático e composicional, mas que, na realidade, são construções que manifestam “dois enunciados, dois modos de falar, dois estilos, duas ‘linguagens’, duas perspectivas semânticas e axiológicas” (BAKHTIN, 1993, p. 110). Ou seja: é quando alguma outra voz (seja ela de algum personagem, seja a voz de uma opinião corrente coletiva etc.) interfere na voz do narrador sem que haja qualquer marcação sintática sinalizando essa interferência, como o uso de aspas ou a introdução de discurso direto.

mas o cenário compensava qualquer esforço” (2006, p. 72) e “a paisagem é bonita com sol ou com chuva” (p. 166). A mulher de Aldo, Camila, é psicanalista com consultório em Ipanema e “uma bonita vista da lagoa Rodrigo de Freitas por cima dos prédios baixos de Ipanema” (2006, p. 77).

Não podemos deixar de perceber que a combinação de verbos como “olhar” e “admirar”, somados a referências relativamente constantes a cartões postais da cidade (praia de Copacabana, enseada de Botafogo, lagoa Rodrigo de Freitas, Pão de Açúcar etc), adjetivos como “belo(a)”, “bonito(a)” e “maravilhoso(a)”, além do sol e do mar – essa combinação produz uma equação difícil de ser ignorada. No entanto, embora tudo pareça à primeira vista conduzir ao velho e estereotipado registro turístico do Rio de Janeiro, imortalizado na alegria descontraída da marchinha “Cidade Maravilhosa”, um leitor mais atento poderá perceber que as narrativas de García-Roza não tomam, em relação à paisagem natural, exatamente o caminho de uma visualidade “alegre”, ou “fácil”, digamos assim. Não é uma paisagem que simplesmente se impõe, mas exige certa entrega do espectador para percebê-la, que deve andar, parar, olhar, admirar. Exige-lhe uma postura também ativa. E, somado a isso, a leve melancolia, tédio e preguiça de Espinosa e de outras personagens ajuda a dissolver um pouco a ideia de cidade alegre, desinibida e jovial – o que não significa, entretanto, que não se deixe transparecer em alguns momentos, como em: “não era de estranhar que a Maria de Ipanema tivesse uma liberdade maior com o corpo do que a Maria de Portugal” (GARCÍA-ROZA, 2006, p. 104); ou:

algumas categorias profissionais, como a dos advogados, continuavam a circular pelo centro da cidade em seus ternos escuros, engravatados, qualquer que fosse a estação do ano, coisa cada vez mais rara na Zona Sul e mais rara ainda em Ipanema. A roupa leve que Aldo vestia a caminho do escritório podia ser a mesma com que ia ao cinema ou que usava para jantar com Camila num dos restaurantes do bairro. (GARCÍA-ROZA, 2006, p. 59)

Nesse sentido, cabe apontar que Max Bense, no início dos anos 1960, também falava de uma certa informalidade da cidade do Rio de Janeiro. Comparando-a com Brasília, Bense (2009, p. 29) afirma que “o Rio é uma cidade vegetativa, Brasília, estrutural. Cidade pictórica e cidade linear. **Informal** e formativa. Cantos e quadras. O espaço reconstruído e o espaço construído. O ser que caminha e o ser que roda” (grifos meus)⁸⁴. No entanto, o Rio de

⁸⁴ Max Bense usa essas categorizações para demonstrar sua ideia de que o Rio representa o espírito tropical da inteligência brasileira e Brasília seu espírito cartesiano. “De fato, o Rio e Brasília encarnam duas ideias de fundação de uma cidade: a cidade como prolongamento da natureza habitável e a cidade como prolongamento da inteligência emancipada”, afirma ele, na página 28 (2009).

Janeiro visto por Espinosa não possui aquela “vitalidade tropical” (uma vitalidade natural, vegetativa) a que Bensele refere (2009, p. 65). Pelo contrário: através de uma certa postura contemplativa⁸⁵, a cidade não encanta pela euforia alegre imperativa, mas por uma sensualidade que exige certo jogo entre o tédio e o encanto, a melancolia e a excitação. Aquilo que não se dá, mas provoca, para ser visto e ser desejado. A natureza do Rio, acostumada a ser retratada como espetáculo, não se desnuda sozinha. Não se impõe. Ela precisa ser percebida⁸⁶.

Assim, parece-me claro que García-Roza tenha substituído a representação consagrada da cidade alegre e carnavalesca por uma cidade sensual e provocante percebida pela ótica de um detetive dado a certo tédio e melancolia. Na verdade, o Rio de Janeiro – mais especificamente sua Zona Sul –, para Espinosa, não precisa estar ensolarado, azul e paradisíaco para que seja agradável e mereça ser admirado. Num excerto já destacado, por exemplo, afirma-se que a paisagem da Avenida Atlântica “é bonita com sol ou com chuva” (GARCÍA-ROZA, 2006, p. 166). E é notável a tentativa de, em *O silêncio da chuva*, retratar um Rio de Janeiro *noir* – escuro e chuvoso, com momentos em que se fala em umidade e sensação de frio (GARCÍA-ROZA, 2005, p. 43), trazidos por uma chuva “hesitante, silenciosa” (p. 31), “tímida” (p. 33), numa composição que nada tem a ver com o Rio dos cartões postais: tropical, ensolarado, exuberante. Nesse romance, aliás, a chuva também cumpre a função de marcar o tempo, com alusões frequentes ao seu cessar, recomeçar, acalmar e intensificar. Os objetos, inclusive, em certas cenas, adequam-se a essa composição chuvosa, como Bia “de capa impermeável com capuz e abre um guarda-chuva para a secretária” (2005, p. 40), ou quando os vidros do carro ficam embaçados (p. 43).

Essa cidade, no entanto, que já não é mais *completamente* divina e nem alegre, tampouco parece ser uma cidade em crise (como se verá melhor no tópico seguinte – “a cidade funcional”), que deva ser recuperada pela nostalgia. É claro que, em alguns momentos, Espinosa, que passou boa parte da vida em Copacabana, relembra com saudades do bairro de sua adolescência, mas essa nostalgia não parece estar relacionada ao fato de precisar resgatar

⁸⁵ A postura contemplativa, associada à ideia de afetação dos sentidos, parece sugerir toques de impressionismo, mas na verdade nem narrador nem personagens costumam ater-se muito demoradamente à detalhes como cores, cheiros ou sons. Tudo é sempre atravessado por uma subjetividade anterior ao momento da contemplação – e mais urgente –, parecendo-me haver no Rio de Janeiro de García-Roza algo de um “expressionismo deformador”, pois de alguma maneira a subjetividade do detetive/delegado interfere diretamente na recepção e descrição da ambiência do Rio.

⁸⁶ Nesse sentido, a beleza do Rio de Janeiro assemelha-se ao que se diz de Bia Vasconcelos em *O silêncio da chuva*: “a beleza de Bia não se oferecia toda ao primeiro olhar; era acrescida, a cada vez, de um traço ainda não revelado” (GARCÍA-ROZA, 2005, p. 13).

o valor da cidade antiga para a atual, ou por manter em relação a ela (a cidade atual) uma postura de desencontro. Seu desencontro é consigo mesmo. As memórias de Espinosa dizem mais respeito ao seu próprio passado *na* cidade do que ao passado *da* cidade, e a “crise” que o leva à nostalgia é uma crise de elementos puramente pessoais:

Sua família fora a primeira moradora do prédio recém-construído, que, com suas paredes brancas cheirando a tinta fresca, assemelhava-se a um caderno novo. O velho, repleto de histórias da infância, ficara no bairro de Fátima, no centro da cidade. Hoje, constatava como eram poucas e lacunares as lembranças de sua vida, salvo as referentes à época em que moravam no bairro de Fátima e seus pais eram vivos. Até então a morte mais sofrida fora a de uma cadelinha que ganhara de um amigo do pai. Pela intensidade das lembranças desse tempo, que traziam com elas o cheiro da chuva no quintal, Espinosa tinha a impressão de poder recuperar cada momento daqueles anos de juventude. O mesmo não acontecia com os primeiros anos vividos em Copacabana, quase completamente atingidos pelo esquecimento. Lembrava-se de que o pai sobrevivera pouco mais de um ano à morte da mãe. As imagens dos enterros confundiam-se em sua memória. Tinha então catorze anos. (GARCÍA-ROZA, 2005, p. 48-49)⁸⁷

Além disso, não há exploração do “Rio de outrora”, um Rio anterior a Espinosa, no qual não teria vivido, uma cidade mítica que se haveria perdido e se precisaria resgatar. Esse tipo de nostalgia não é alimentada nos romances em questão. Além dela, o que também não é alimentado é o contato com a realidade mais imediata da violência urbana no Rio de Janeiro – o que, aliado a um texto que elide as favelas da paisagem, encaminha-se para uma segunda forma de percepção da cidade, que complementa a primeira, e que denominei “cidade funcional”. Antes de adentrar nesse território, porém, gostaria, primeiro, de abordar brevemente os dois pontos que acabei de levantar (a elisão da favela e da violência), para que se possa entender melhor o que une sensual e funcional na composição da paisagem do Rio nos romances de García-Roza.

Ao ser questionado sobre a tarefa de escrever narrativas policiais em uma cidade tão fortemente marcada pela violência, o próprio García-Roza, em entrevista ao site *Trópico*, afirmou que não possui interesse em saber da violência e dos acontecimentos policiais do Rio de Janeiro. “A violência da cidade não é sedutora” (GARCÍA-ROZA, acesso em 05/10/2015), ele alega, e afirma que não é provocado a escrever em função da violência. “Ela é grosseira, estúpida, ignorante e inteiramente gratuita. Não tem nada de sedutora, nem sequer tem o lado cerebral dos grandes crimes” (*ibidem*). Para ele, a violência do Rio não rende um bom

⁸⁷ Sobre as rememorações de infância de Espinosa, gostaria de mencionar um “problema” de continuidade entre *O silêncio da chuva* e *Espinosa sem saída*. Se, n’ *O silêncio da chuva*, sua infância teria se passado no bairro de Fátima (um sub-bairro no centro do Rio), em *Espinosa sem saída* o detetive alega ter crescido na Saúde (2006, p. 23). A mudança, talvez proposital, acaba por produzir uma sensível alteração no status socioeconômico dos pais do detetive, já que a área da Saúde fica em uma região portuária, de classe média baixa.

romance, pois “não se trata da violência do civilizado, que se civilizou tanto que precisa dar conta dos seus demônios recalçados” (*ibidem*). Assim, em conformidade com a opinião do próprio autor, seus livros apostam na exploração de uma criminalidade e violência “sofisticada”, “civilizada”, “racional”, “calculada”, e seu advento não constitui um problema público, social ou coletivo, mas uma “charada” que se endereça ao intelecto do detetive – desencadeando a busca e seguindo, assim, a tradição internacional do romance policial, de modo a livrar a obra da exposição à realidade social mais imediata.

Frequentemente, esse tipo de afirmação tem sido feita – a invocação da universalidade de um gênero/tema – para justificar que uma obra nada deva a seu referencial imediato, ao seu sistema cultural de origem, e o caso do romance policial parece emblemático ao elidir fronteiras locais e nivelar formas e temas de maneira a produzir textos que estariam fora das tradições nacionais enquanto inseridos numa espécie de “tradição internacional da cultura de massas”⁸⁸. De minha parte, concordo absolutamente com o fato de que uma obra literária não deva nada a ninguém ou a contexto social algum mas, como me recuso a pensar que possua significação apenas enquanto universo fechado em si mesmo, desconsiderando-se a própria comparação com a realidade imediata, com os cânones nacionais e com a produção cultural contemporânea sua, contra-argumento, portanto, que a elisão da realidade violenta do Rio nos romances de García-Roza, em um momento em que o próprio sistema cultural parece reunir-se em torno da representação e denúncia dessa violência, é no mínimo um dado interessante a ser levado em conta.

O outro dado mencionado como importante de ser levado em conta é a ausência quase total de favelas a interferir na paisagem da Zona Sul. Isso é bastante interessante pois, se a disposição urbana da cidade do Rio serve de referência imediata à obra de García-Roza, apontando inclusive lugares bastante específicos, como nomes de ruas, pontos de referência e

⁸⁸ Esse tipo de pensamento, no entanto, não se sustenta sem algumas ressalvas. Conforme reflexão encabeçada por Marcus Vinícius Matias (2012), as narrativas policiais passaram por transformações profundas ao migrarem entre contextos sociais e nacionais distintos, de acordo com cada momento histórico-filosófico. “A fragilidade dessa garantia (da paz e da segurança social) não permite que ela resista ao crime organizado e ao aumento dos atos de violência, exigindo do próprio detetive ficcional uma postura igualmente violenta. Assim têm início na década de 1930 as histórias ficcionais que trazem o detetive ‘durão’ estadunidense (o *hard-boiled*), as quais se opõem ao tipo de investigação de gabinete e meramente intelectual. As narrativas *noir*, como são mais conhecidas, são, portanto, histórias que podem ser vistas como muito diretamente relacionadas às ondas de violência que nasciam dos problemas socioeconômicos de seu tempo. Nesse contexto, o gênero detetivesco apresenta um novo detetive, o qual perderá sua imunidade e postura polida, chegando a se confundir entre as fronteiras que separam a sociedade burguesa de seus guetos à margem dessa mesma sociedade, ao contrário de Holmes e de seus companheiros britânicos da Era de Ouro da investigação ficcional. Em pouco tempo o método dedutivo do detetive racional já não consegue mais acompanhar a malícia e a brutalidade dos crimes, e logo o detetive tem de confiar mais no seu revólver do que na lente de aumento. Criado em um cenário cada vez mais violento, o investigador *noir* passa a fazer seu trabalho também com o uso da violência, esquivando-se de socos e tiros” (MATIAS, 2012, p. 231-232).

estabelecimentos comerciais que podem ser efetivamente localizados em um mapa, o fato das favelas da Zona Sul não serem reparadas por Espinosa ou pelo narrador indica um olhar seletivo que merece ser estudado. A Zona Sul do Rio possui muitas favelas, algumas de fama internacional. Só para citar alguns exemplos mais proeminentes, menciono as seguintes: Babilônia/Chapéu Mangueira, no Leme; Morro dos Cabritos, em Copacabana; Cantagalo/Pavão-pavãozinho, entre Copacabana e Ipanema; Cruzada São Sebastião, no Leblon; Chácara do Céu, Vidigal e Rocinha, entre Leblon e São Conrado; Dona Marta, entre Botafogo e Humaitá (local de gravação do famoso videoclipe de Michael Jackson, *Theydon'tcareaboutus*); favela Morro Azul, no Flamengo; e Santo Amaro, entre o Catete e a Glória. Todos eles são bairros (Leme, Copacabana, Ipanema, Leblon, Botafogo, Flamengo, Catete, Glória) da Zona Sul pelos quais Espinosa transita intensamente nos três livros que estão sendo levados em consideração neste estudo, sobretudo a tríade turística e praieira Copacabana-Ipanema-Leblon, e no entanto nenhuma dessas favelas é reparada enquanto Espinosa caminha pelas ruas dos bairros e admira a paisagem e/ou reflete seus próprios assuntos. É claro que se pode dizer que algumas delas, para um caminhante distraído, passam despercebidas por trás dos imensos prédios da orla e do interior desses bairros, mas outras, como Vidigal e Chácara do Céu, são pontos dominantes na paisagem de uma caminhada por Ipanema ou Leblon; Cantagalo e Pavão-pavãozinho, ainda que não tão evidentes, são presença nos fundos de Copacabana e Ipanema; além do mais, se levarmos em conta que Espinosa vive no Peixoto, um sub-bairro no interior de Copacabana, espremido entre as favelas da Ladeira dos Tabajaras e Morro dos Cabritos, a falta de menção a elas acentua ainda mais esse olhar particular sobre a cidade⁸⁹.

Ao estudar os discursos fotográficos sobre a paisagem do Rio de Janeiro na mídia contemporânea, Barbara PecceiSzaniecki aponta que a “favela irrompe na paisagem rompendo a suposta harmonia entre natureza e cultura e suscitando outros discursos” (2012, p. 541). Segundo ela, no universo das técnicas fotográficas, “na busca de recompor (...) a harmonia perdida, o recurso a manipulações de vários tipos se faz presente” (2012, p. 541):

⁸⁹ Encontrei apenas um momento em que a favela é “vista” – de passagem, e pelo narrador. Está na página 47 de *O silêncio da chuva*: “O apartamento de fundos, em andar alto, dava para uma favela em Ipanema, distante apenas uma centena de metros. De sua janela, Alba presenciava rodas de samba, tiroteios (a parede do prédio era marcada por balas perdidas), brigas familiares, desabamentos de barracos na época das chuvas, além do espetáculo dos fogos de artifício anunciando para a população a chegada de mais uma remessa de drogas. De tempos em tempos assistia à encenação da polícia subindo o morro acompanhada por cinegrafistas das televisões, para ‘mais uma importante apreensão de grande quantidade de drogas, armas e munições’, além da prisão de meia dúzia de pivetes apontados como perigosos bandidos. No dia seguinte, a cena seria destaque nos telejornais”. (GARCÍA-ROZA, 2005, p. 47)

Ora, manipulações não dependem e nunca dependeram dos recursos digitais. No caso da paisagem carioca, podemos mencionar manipulações de ângulo e manipulações por estereótipos, entre outras. Uma simples mudança de ângulo pode mudar sensivelmente a recepção de uma paisagem. Por esse motivo, o lançamento em 2007 do livro *Cezar Maia no coração do Brasil* gerou protestos de dirigentes de associações de moradores do Alto Gávea e do Alto Leblon. Os moradores não reivindicavam que a favela fosse apagada da imagem, muito pelo contrário, eles reclamavam que sob certo ângulo a favela não aparecia na imagem. Um deles lamentava a “*falsa ilusão de que a Chácara do Céu não existe e não interfere na paisagem*”. (SZANIECKI, 2012, p. 550)

Ora, o mesmo acontece em relação às técnicas literárias. A escolha de ângulo – ou o uso inconsciente de um ângulo –, conforme já discutido no capítulo 2, muda sensivelmente a recepção de determinado universo representado. No Rio de Janeiro de García-Roza, vários indícios parecem contribuir para a afirmação de que há uma percepção da cidade através de um regime de visualidade “adocicado”, em que a paisagem urbana se torna objeto revelador de determinada perspectiva de classe quando a cidade é vista (ao contrário dos outros dois livros estudados nesta dissertação) através de categorias positivas. Não chega a ser uma representação, digamos assim, pictórica, com longas descrições de vistas panorâmicas e ângulos que valorizem exclusivamente as maravilhas visuais, mas parece ser o caso de uma representação que apenas percebe uma parte bem selecionada dos eventos visuais que se dão a um caminhante naquela geografia. Por isso, o fato de a favela não irromper na bela paisagem mencionada nos livros aponta para uma leitura do Rio de Janeiro que não considera sua paisagem/geografia social e busca evidenciar, conforme demonstrarei adiante, uma cidade moderna e em harmonia visual com a paisagem natural – uma harmonia pretendida entre natureza e cultura, buscando excluir a desordem da cidade e atribuir-lhe funcionalidade, inclusive *funcionalidade visual*.

5.3.3.2 Cidade funcional

A construção de uma cidade “em ordem” – uma cidade ideal – no Rio de Janeiro começa, conforme Renato Cordeiro Gomes (1994, p. 104), na Primeira República – como tentativa de imitar o modelo europeu, mais precisamente francês. O projeto, afirma ele, “tinha por objetivo criar uma imagem de credibilidade aos olhos do mundo civilizado. Acompanhar o progresso significava colocar-se no mesmo paradigma dos padrões e ritmos da economia europeia” (1994, p. 104). Encarnado no *slogan* “o Rio civiliza-se” (p. 104), seus objetivos pressupõem a busca pela modernidade: “é de olho no moderno que os donos do poder geram

para o Rio de Janeiro o sonho da cidade racional, higiênica e controlável – a cidade da virtude civilizada que vinha do projeto iluminista” (p. 105).

Um século depois, nos livros de García-Roza, ainda é possível perceber desdobramentos dessa forma particular de pensar a cidade. Ela passa pela busca de uma espécie de “civilidade tropical”, possível apenas na medida em que se progride em um “controle dos trópicos” – uma racionalização da “civilização tropical exuberante e desordenada” (BENSE, 2009, P. 93) –, capaz de torná-los habitáveis⁹⁰. E o que é mais tropical e menos civilizado que o calor modorrento das baixas latitudes? O que instiga menos a ideia de ordem?

O controle e racionalização dos trópicos deve começar, assim, se possível, pelo controle da temperatura e do clima. Já foi mencionado o quanto, em *O silêncio da chuva*, chuva e frio são explorados de maneira a diminuir a exuberância estival do Rio de Janeiro dos cartões postais. Além disso, a grande utilização de momentos noturnos nesse romance parece conduzir a uma atmosfera *noir*, em que o mar e os morros de pedra e verde (a combinação clássica da paisagem carioca) são engolidos pela noite e substituídos pelas luzes da cidade em minha imaginação de leitor. Isso tudo já aponta, em certa medida, para uma narrativa que explora mais o espaço urbanizado do que os “excedentes” naturais – alguns deles insubmetíveis – dessa cidade. Em *Espinosa sem saída* a chuva retorna, dessa vez na forma de temporal que, apesar de certa “exuberância” das águas, também não colabora para o deleite ensolarado que costuma ser explorado nas imagens típicas do Rio de Janeiro. Além disso, é de grande importância reparar a maneira como narrador e, através dele, algumas personagens reagem ao sol e ao calor, em frases que antagonizam abertamente as altas temperaturas com a civilização. Tal acontece, por exemplo, na seguinte expressão bivocalentre narrador e Espinosa (na estrutura formal, tal frase pertence ao discurso do narrador, mas remete a uma incorporação dos pensamentos de Espinosa⁹¹): “vinte graus é uma temperatura **civilizada**. Não precisa ser menos do que isso: apenas o suficiente para não se ficar suando pelo simples fato de subir alguns degraus ou de andar até a esquina” (GARCÍA-ROZA, 2006, p. 166, grifos meus); ou quando o narrador se refere aos escritórios de uma multinacional: “o ar-

⁹⁰A dinâmica entre ordem e desordem na convivência entre natureza tropical e cultura também foi percebida por Max Bense quando descreve os jardins do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (de autoria de Burle-Marx) nos termos de uma “estética cosmológica que dirige e corrige o crescimento tropical caoticogênico da desordem por meio de graus mais elevados de organização” (2009, p. 84).

⁹¹ Agora me ocorre: por que estou chamando essa voz de “narrador”? Não creio que haja indícios de que seja masculina.

condicionado central mantém uma temperatura **civilizada**, num permanente bloqueio aos trópicos” (GARCÍA-ROZA, 2005, p. 22, grifos meus)⁹².

Esses momentos em que se reclama da temperatura “incivilizada” do Rio, aliados à tentativa enfática de esfriá-lo, em alguns livros, pela chuva⁹³, parecem tender à busca de certa adequação entre natureza e cultura, para cuja possibilidade de harmonia o calor seria um excedente – e que pode, além disso, ser controlado pela técnica, o ar-condicionado. Na verdade, porém, é muito fácil opor a essa linha de raciocínio o argumento de que, em *Uma janela em Copacabana*, retrata-se uma cidade modorrenta do início ao fim⁹⁴ e, nessa narrativa, o calor não aparece simplesmente para cumprir o papel de algoz da possibilidade de civilização, mas é usado justamente para marcar a especificidade do Rio de Janeiro como cidade tropical em meio à civilização ocidental. Espinosa, por exemplo:

Sempre que possível, evitava ligar o ar-condicionado. Não por economia, embora em certas ocasiões ela se fizesse necessária, mas porque o aparelho ressecava o ar ambiente, além de produzir um afastamento artificial do mundo externo. Achava que o ar-condicionado punha a cidade entre parênteses; podia ser Rio de Janeiro, Paris ou Nova York: todas ficavam com a mesma temperatura, o mesmo cheiro e o mesmo ruído opaco que neutralizava os ruídos externos típicos. (GARCÍA-ROZA, 2009, p. 38)

Assim, da mesma maneira, o narrador menciona na página 95 do mesmo livro que Espinosa e Serena, numa caminhada curta, conversam sobre o calor e a “inadequação do vestuário utilizado nos trópicos” (GARCÍA-ROZA, 2009, p. 95). Tenho consciência de que momentos como esses contradizem absolutamente o que foi dito anteriormente em relação ao clima nos livros estudados, mas quero justificar a inclusão do tópico nesta análise por dois motivos: a) tais eventos, ao menos nos livros estudados, parecem ser quantitativamente inferiores aos em que o calor aparece como “algoz da civilização” e em que há uma tentativa

⁹² Além dessas, podemos incluir a afirmação do narrador em *Espinosa sem saída* a respeito de Camila Bruno: “a constância da luminosidade tropical bronzeia o corpo mas entorpece o espírito, a ponto de ela ansiar por uma semana inteira de dias cinzentos e chuvosos”. (GARCÍA-ROZA, 2006, p. 104)

⁹³“Apesar de ser verão, a chuva contínua dos últimos dias fizera com que a temperatura no final do dia ficasse em torno dos vinte e dois graus. Tempo ruim para o turista, mas ótimo para quem pretendia usufruir em casa a companhia da mulher amada”. (GARCÍA-ROZA, 2006, p. 33)

⁹⁴ Há uma relação misteriosa entre a “temperatura” dos livros e a cor das capas das edições que usei neste trabalho (anexo F). Todas apresentam fotografias *noir*, preto e branco com muitas regiões de sombra, mas há uma fita colorida na parte superior de cada uma delas, sob o nome do autor, que parece participar de uma dinâmica secreta com a temperatura no interior de seus livros – como se as fitas fossem um termômetro de mercúrio: *O silêncio da chuva* e *Espinosa sem saída*, os mais “frios” e nublados, possuem uma fitinha azul clara (cor fria), sendo que em *Espinosa sem saída* (o mais quente dos dois) a fitinha é de um azul um pouco mais lívido. A fitinha de *Uma janela em Copacabana* é de um laranja/avermelhado quente, e de fato aí está um Rio de Janeiro tórrido. O que me ocorre é: a) o capista/projetista gráfico (João Baptista da Costa Aguiar) captou precisamente a postura climática de cada um dos livros?; ou b) fui inconscientemente influenciado pela mensagem das cores que eu via nas capas toda vez que apanhava os livros para lê-los, e imprimir cores específicas à leitura de acordo com cada uma delas?

de amenizá-lo; e b) em *O silêncio da chuva*, livro importante por ser o primeiro da série, as temperaturas amenas (ou amenizadas) impõem o seu ritmo. Ainda assim, gostaria de deixar claro que seria um erro considerar que García-Roza retrate um Rio de Janeiro “frio” ou livre do calor. Na verdade, acredito que o trabalho com o clima em *O silêncio da chuva* produz colorações inclusive bastante interessantes, fugindo do estereótipo praieiro e turístico e imprimindo certa intimidade e recolhimento na relação personagens-cidade, bem ao modo do detetive Espinosa. Se, portanto, por um lado o trabalho com o clima às vezes parece indicar uma tentativa de “controle dos trópicos”, em outros caminha na direção de um retrato mais íntimo da cidade, surpreendida em momentos que não aparecem nos cartões postais.

Em que medida um fenômeno é consequência do outro não estou em condições de especificar. Foi, no entanto, a percepção de momentos em que civilização e clima tropical se antagonizam que me despertou primeiramente a atenção para indícios muito mais salientes de que há, em Luiz Alfredo García-Roza, a percepção de uma cidade quase ideal (moderna e racionalizada), manifestando-se principalmente no tratamento dado à disposição urbanística do Rio de Janeiro e à variedade de seu setor de serviços, que sempre remetem a uma diversidade ordenada. É claro que, levando-se em conta que o objeto de sua representação é a Zona Sul do Rio, o referente imediato fornece, em certa medida, condições para tal tipo de percepção, mas se acompanharmos o olhar do narrador e de Espinosa por suas andanças iremos perceber que, mesmo dentro desse universo restrito, a visão restringe ainda mais os pontos de contato com a realidade para aqueles pontos em que a cidade é mais organizada e funcional, tendendo a elidir elementos de desordem, caoticogênicos – como é o caso já mencionado das favelas desaparecidas da paisagem.

Antes de prosseguir, cabe uma breve alusão terminológica. Ordem e desordem, aqui, sintonizam-se bastante bem com as ideias de cidade ideal e cidade real discutidas por Renato Cordeiro Gomes em seu *Todas as cidades, a cidade* (1994), que por sua vez parte dos termos de Angel Rama em *La ciudad letrada* (1984). Nesse sentido, a cidade ideal “é a cidade racionalmente planejada. A cidade real, por outro lado, é a da vida concreta do dia a dia, dos conflitos, é a que se expande como uma anarquia, que a cidade ideal quer domar” (GOMES, 1994, p. 169).

Uma boa maneira de perceber de que maneira a cidade está racionalizada nos textos é através da facilidade de locomoção das personagens. A abundância de meios de transporte disponíveis (carros, taxis, ônibus, trens, metrô) e a possibilidade de se chegar a qualquer lugar que se queira sem grandes problemas (engarrafamentos, por exemplo) remetem a uma perfeita integração da cidade entre suas partes que não se verifica, por

exemplo, em livros como *Cidade de Deus*, em que a lógica é a do confinamento do morador em sua periferia distante. É verdade que Espinosa restringe-se a circular no perímetro da Zona Sul do Rio, mas há que se considerar que essa não é uma área pequena, composta por 18 bairros, pelos quais as personagens transitam sem impedimentos e, pelo contrário, com muitos facilitadores. Além do mais, nos raros momentos em que precisam sair desse local bem-delimitado para outras regiões da cidade (o centro, por exemplo), algumas até mais distantes ou “mal localizadas” (o Méier), a tarefa não exige grandes doses de energia, pois a cidade colabora.

Nessa cidade, todo sinal de desordem tende a ser minimizado⁹⁵. Se, em alguns momentos, ela é mencionada (assaltos, miséria, corrupção policial), é apenas na forma de menções tão passageiras e/ou distantes da experiência direta das personagens que acaba não passando de uma imagem evanescente, uma sensação de ilusão. A corrupção policial de *Uma janela em Copacabana* nem de longe se torna temática, e seus vapores são varridos pela ventania da facilidade com que Espinosa consegue trabalhar enquanto policial honesto nessa instituição que apenas menciona-se estar corrompida. Na verdade, é até muito fácil para o leitor esquecer que a corrupção foi mencionada, já que esse drama não é problematizado em profundidade na experiência de leitura— ao contrário, por exemplo, de *Elite da tropa*, onde a corrupção se transforma em elemento temático e é dramatizado de modo a afetar emotivamente o leitor. A sensação que fica é a de que a corrupção é mencionada como uma espécie de “obrigação” de fidedignidade assumida pelo narrador, sem que se deseje, no entanto, que interfira demais nos encaixes da trama e da realidade dessa cidade retratada – e assim faz-se uma concessão leve ao referencial real. Já em outro caso, o assassinato do mendigo perneta de *Espinosa sem saída*, a possibilidade de abordar a questão da miséria é abortada tão facilmente quanto foi morto o mendigo – que, na verdade, aparece-nos apenas enquanto corpo morto⁹⁶. O que interessa é que há uma morte a ser investigada, e não a miséria enquanto experiência possível dessa cidade. No quebra-cabeças que se monta na trama, a miséria assume ares de “vapores” intangíveis, quase irreais, em meio à exploração dedicada

⁹⁵ O próprio García-Roza aponta para essa aversão à desordem em entrevista ao site *Trópico*: “nunca tinha entrado numa delegacia de polícia. Só visitei o lugar quando estava na metade de ‘*O silêncio da chuva*’. Falei com um amigo, advogado criminalista, e ele me levou na delegacia da praça Mauá. Assim que entrei, pensei: ‘Não há romance que resista a uma coisa dessas’. A impressão que tive é que estava entrando num grande banheiro público. Achei que o Espinosa não poderia continuar ali, ele precisava trabalhar num lugar minimamente **civilizado**.”

(GARCÍA-ROZA, disponível em <<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2376.1.shl>>, acesso em 05/10/2015. Grifo meu)

⁹⁶Sobre a morte do mendigo Magro, o detetive Welber, da confiança de Espinosa, afirma: “morto com incrível eficiência. Trabalho de classe para vítima tão desprezível” (GARCÍA-ROZA, 2006, p. 56). A narrativa, de fato, aborda o que é eficiente e tem “classe”, e não o que é “desprezível”.

que se faz da intimidade e das condições psicológicas das outras personagens – todas de classe (muito) alta⁹⁷.

Até as mortes, no geral, obedecem a padrões planejados e ordeiros⁹⁸, de modo a não interferir nessa imagem de organização funcional. Elas são “limpas” – a chuva chega a “diluir” (p. 86) o sangue em *Espinosa sem saída* –, silenciosas, cerebrais, planejadas, não causam grande estardalhaço e, das que parecem mais “espetaculares” – digamos assim –, uma delas foi tão bem “cometida” que passa por acidente ou suicídio (a queda da janela em *Uma janela em Copacabana*), e a outra acontece em ambiente privado (a morte cruel da mãe de Rose em *O silêncio da chuva*), ao qual apenas a polícia teve acesso. A violência fica, assim, menos exposta – menos pública e cotidiana. Em *Uma janela em Copacabana*, o próprio delegado fornece os termos bem adequados para as várias mortes que ocorrem: “sem luta, sem perturbar o entorno, sem testemunhas” (2009, p. 59). Um dos assassinatos, inclusive, foi cometido a tiro, numa praça pública, em plena luz do dia, e sem ser percebido por ninguém.

Os eventos e dados que surgem compõem, dessa forma, uma vivência bastante positiva para os parâmetros de uma cidade que virou símbolo internacional de caos e desordem (em ápice no momento da produção das narrativas de García-Roza) causados por denúncias e evidências de miséria, violência irracional, crime organizado, falta de planejamento urbano e corrupção policial. Mas se nas obras de García-Roza essa cidade caótica tende a desaparecer ou ser amenizada, é interessante notar, no entanto, em contraste com a ordem percebida no espaço público, a vivência da desordem no espaço privado. Se por um lado transita à vontade pelas ruas de sua geografia favorita, Espinosa por outro não consegue nunca terminar de organizar sua casa ou seus sentimentos, o que é motivo de constantes reflexões e embates do detetive consigo mesmo. Em *O silêncio da chuva*, a necessidade de arrumar seus livros espalhados aos montes pelo apartamento é tanta que disso depende a própria viabilidade do serviço da faxineira, e o drama permanece até o fim, sendo retomado quase como um mantra. Temos também objetos domésticos precisando de conserto

⁹⁷ Não estou dizendo tudo isso para criticar os textos como se possuíssem qualquer obrigação em abordar questões que não são de seu interesse ou alçada. O que quero, com isso, é apenas demonstrar a maneira bastante específica de abordar a cidade do Rio de Janeiro e as questões relacionadas à violência, contrastando com abordagens resultantes de outros registros. Não se trata de afirmar que tal ou tal experiência seja simplesmente boa ou ruim, mas de demonstrar que tipo de cidade está sendo vivida em cada narrativa, de modo a, através das diferentes fontes selecionadas, montar um painel o mais completo possível das experiências do Rio de Janeiro na literatura daquele período. Não é minha intenção realizar uma cobrança de “cotas” para a exploração de personagens e/ou assuntos marginais em qualquer narrativa que seja.

⁹⁸ Excetuando-se o assassinato de Magro em *Espinosa sem saída*, envolto em uma atmosfera de ocasião e de perturbação mental.

(sempre adiado) – como uma torradeira que torra apenas de um lado só –, e até uma invasão de formigas em *Espinosa sem saída*.

Assim, o caos está em sua vida pessoal, e não na urbe. Está em sua impossibilidade de ficar em paz em casa ou consigo mesmo, em seus dramas com sua profissão, com as mulheres, com seu passado. A melancolia que o alcança privadamente contrasta com o funcionamento da cidade meio ideal, tornando-a de certa forma atingível na forma de um espaço íntimo.

Havia dois sábados consecutivos, Espinosa adiava a arrumação do apartamento. Não era questão de limpeza, mas de arrumação propriamente dita, segundo a faxineira, condição necessária para ela poder fazer o serviço. A ordem de Espinosa era para limpar tudo mas não tirar nada do lugar. Na opinião dela, isso era impossível, principalmente em se tratando dos livros. Na opinião de Espinosa, ela estava certa. (GARCÍA-ROZA, 2005, p. 48)

Quando ficava sozinho em casa nos fins de semana, o que acontecia sempre, colocava em ação meu plano de arrumação total. O apartamento deveria ficar arrumado como se eu fosse hospedar alguém importante. O plano não incluía apenas a ordem aparente mas também meus livros, discos e tudo mais. Secretamente, acreditava que uma vez o mundo dos objetos estando arrumado, minha vida afetiva se arrumaria automaticamente. Dada a ordem de grandezza do projeto, precisava escolher um ponto de partida. Poderia começar pelos livros (como já havia ensaiado) ou pelos objetos pessoais, pelas roupas ou pelos móveis, pelos eletrodomésticos que estavam à espera de conserto ou pelo estofamento dos móveis da sala. Como a decisão era difícil, até mesmo pela falta de uma tabela de hierarquias domésticas, eu ficava andando da sala ao quarto, do quarto à cozinha, desta ao banheiro, e voltava à sala. Quase sempre o tempo se esgotava e eu me surpreendia largado no sofá lendo um livro que encontrara nesse périplo. (GARCÍA-ROZA, 2005, p. 176)

Desde que fora transferido da delegacia da praça Mauá para Copacabana, raramente fazia uso do automóvel. Ia e voltava a pé. Para deslocamentos maiores, preferia o metrô e o táxi. Acontecia, pois, de seu automóvel ficar estacionado no mesmo lugar durante mais de uma semana, o que ocasionava problemas mecânicos e elétricos. (GARCÍA-ROZA, 2009, p. 115)⁹⁹

Mas, acima de qualquer outra, a característica mais marcante desta cidade do detetive Espinosa parece ser a diversidade de seu comércio e do setor de prestação de serviços. Os olhos do narrador e do protagonista estão sempre voltados para esse universo bastante específico em que pipocam restaurantes, galerias, lanchonetes, profissionais liberais, livrarias, sebos, bares, cafés – e com um foco que geralmente não é as interações humanas que ocorrem nesses locais, mas o seu uso puramente prático. Dessa forma, Espinosa é sempre visto em seus processos de escolha sobre o local em que irá, por exemplo, comer, planejando

⁹⁹ Esse excerto parece amalgamar numa única imagem a ideia de ordem da cidade e desordem privada em García-Roza: o carro particular de Espinosa está sempre apresentando defeitos, mas o transporte público funciona adequadamente a ponto de poder prescindir de seu próprio veículo.

inclusive seus trajetos pelas ruas de forma a passar por tal ou tal estabelecimento comercial¹⁰⁰, e transforma momentos de tempo livre em desculpa para “apreciar o comércio do bairro” (GARCÍA-ROZA, 2006, p. 81) que, na página 117 do mesmo livro é descrito com a ajuda do adjetivo “sofisticado”. A abundância impera: “na própria quadra do escritório havia restaurante italiano, português, chinês e japonês, além de um self-service de naturalidade indefinida. Podiam comer cada dia da semana em um restaurante diferente” (2006, p. 63). É importante perceber também como o comércio é usado para marcação de tempo e organização da rotina: Camila “saía de casa a caminho da academia de ginástica um pouco antes das nove horas. O comércio ainda não estava aberto, e a maioria das pessoas nas ruas de Ipanema era de gente que chegava para a abertura das lojas ou à procura de condução para o centro da cidade” (GARCÍA-ROZA, 2006, p. 66); ou, em outra circunstância, “quando saiu da academia, já de banho tomado, a chuva havia cessado e o comércio abria as portas” (GARCÍA-ROZA, 2006, p. 20). Falando em Camila, aliás, é outra personagem marcante para quem o comércio e as vitrines são o ponto principal de atenção do olhar nas ruas da cidade. Sobre ela, diz-se que “gostava de perder tempo vagando pelas galerias, entrando em lojas, demorando-se na livraria ou experimentando uma roupa” (2006, p. 20-21), ou, “apesar de a distância ser curta, encompridou-a o quanto pôde, detendo-se nas lojas mais interessantes e entrando nas galerias para olhar as vitrines. Não havia nenhum impulso consumista nesse modo de proceder: era um passeio essencialmente estético e reflexivo” (2006, p. 105).

De tal forma que o Rio de Janeiro, em García-Roza, se expressa principalmente através das facilidades que a cidade racionalizada pode proporcionar ao seu habitante na diversidade da prestação de serviços e no consumo. É por isso que em seus livros a cidade é frequentemente visitada através de sua agitada vida comercial: diversidade de livrarias, restaurantes, galerias, os guindastes no porto... Espinosa gosta de passear seu corpo e seus olhos por esses lugares, são eles que chamam sua atenção, que são selecionados na infinidade dos estímulos urbanos; são eles que são reparados. E é principalmente a partir deles que Espinosa monta sua cartografia particular da cidade do Rio de Janeiro.

¹⁰⁰ Por exemplo: “da delegacia até sua casa, a pé, eram dez minutos. Quando escolhia o caminho mais longo, pela avenida Copacabana, passando por dentro da galeria Menescal para abastecer-se de quibe ou de esfiha, demorava alguns minutos mais. Apesar de abarcarem três nacionalidades, suas opções gastronômicas eram limitadas: a árabe, na galeria Menescal; a alemã, na pequena loja de frios perto de sua casa; e a italiana, no seu congelador, onde mantinha uma reserva de espaguete e lasanha à bolonhesa. Naquele final de tarde, como escolhera o caminho mais curto, estava destinado ao espaguete. Não se queixava. Quando queria comer bem, ia a um restaurante”. (GARCÍA-ROZA, 2009, p. 25)

5.3.4 Muralhas e cordões de isolamento

Ao percorrer os olhos pelo relevo do Rio de Janeiro representado em um mapa, o observador poderá perceber facilmente as altas e extensas elevações que mantêm afastadas a Zona Sul da Oeste e, principalmente, da Norte – e, também, ironicamente, dentro desse perímetro, uma outra cadeia de morros que isola os bairros mais badalados dessa Zona Sul (Leblon, Ipanema, Copacabana, Leme) dos menos badalados (Urca, Botafogo, Flamengo etc.). Sem pretensões de resgatar a história da urbanização da cidade, parece-me que tais paredões acabam realizando uma imagem bastante interessante do que é a divisão do Rio em espaços de modernidade ou abandono, servindo como limites claros entre eles, elementos de distanciação e, além do mais, dificultadores do trânsito entre as diversas áreas zoneadas. Além disso, no interior da própria área modernizada, as populações carentes que permanecem – que não foram expulsas – habitam as encostas desses mesmos morros, demonstrando o quanto a particularidade de seu relevo cumpre uma função bastante contraditória para a imagem da cidade: ao mesmo tempo em que formam os cartões postais e a exuberância natural exaltada internacionalmente, conferindo-lhe fama positiva, também sinalizam para a segregação socioeconômica e a pobreza, conferindo-lhe fama negativa.

As narrativas com o detetive Espinosa apostam na fama positiva da beleza natural (ainda que não explorada através da exuberância de um cartão postal) e da modernidade urbanística. Para isso, essas narrativas precisam manter-se no interior do espaço delimitado pelos morros, precisam permanecer cercadas pelas muralhas. De *O silêncio da chuva* até *Espinosa sem saída*, passando por *Uma janela em Copacabana*, Espinosa foi sendo progressivamente confinado à Zona Sul, e suas relações cada vez mais restritas a personagens das elites cariocas. Dentro desse lugar bem delimitado a civilidade está garantida, na forma de uma vida que é atendida por variedade e eficiência de serviços de todos os tipos e, dentre eles, os serviços públicos de segurança, que ajudam a garantir os direitos civis.

Tal tipo de abordagem revela que, nos espaços em que – ao menos hipoteticamente ou na ficção – estão garantidos os direitos civis mais básicos, o corpo morto adquire um significado bastante específico: ele não é, nessa abordagem, a consequência de uma condição ambiental estabelecida de violência que leva ao corpo morto na forma de um processo/resultado “natural”, como o quase naturalismo de *Cidade de Deus* pode fazer presumir –, mas esse corpo morto torna-se uma causa excepcional que desencadeia a narrativa e as formas que ela adquire. O corpo será isolado e protegido e torna-se, aqui, ao mesmo tempo, propriedade e estandarte da civilização, do estado de direito, que, através de seu

representante, a figura do policial investigador, buscará interpretá-lo e elucidá-lo, para protegê-lo (o corpo), garantindo os seus direitos.

no ato de destacar, celebrar e sacralizar o lugar do crime como intocável, a liturgia criminalística acaba por converter o espaço numa espécie de espaço negativo, estranho ao espaço organizado da vida comum e fantasmagoricamente perseguido por vultos e sombras (SCHOLLHAMMER, 2013, p. 21).

Tal ‘espaço negativo’ (estranho ao espaço organizado da vida comum) é evidenciado na literatura de García-Roza, mas não parece existir em relação aos crimes cometidos nos outros livros – e isso porque, nesses últimos, a condição não é a de civilidade garantida, mas a de um contexto de guerra, um estado de exceção. Ali, a “liturgia” criminalística não interfere na organização da vida comum pelo simples motivo de que não há nada que se tencione celebrar. Muito pelo contrário: as palavras “destacar, celebrar e sacralizar” são substituídas por “esconder, esquecer, trivializar”: não dar importância. E é nesse sentido que o “espaço negativo” de Schollhammer torna-se, nessa abordagem, um “espaço positivo” – de afirmação. Os morros que protegem as áreas elitizadas do Rio investem-se também da função de cordões de isolamento policial que atuam no sentido de afirmar uma zona de direitos garantidos. No embalo de tal metáfora, a Zona Sul do rio, como ícone desse espaço de direitos, está cercada de morros de pedra que não são apenas muralhas a separá-la da “outra” cidade, da sombra da cidade, da barbárie –, mas esses mesmos morros adquirem também as feições de demarcar exatamente o espaço onde o crime é evidenciado (e não ignorado), onde possui alguma importância e/ou visibilidade para as instituições.

Nesse isolamento, elide-se a evidência da realidade cindida do Rio, das suas temporalidades distintas, apostando na imagem de uma cidade moderna e bonita talvez como forma de resgatar sua reputação já bastante denegrida pelas denúncias da violência encabeçadas por obras como *Cidade de Deus* e até – pode-se dizer que sim – *Elite da tropa*. (O de García-Roza) é um Rio de Janeiro em que o crime é artístico, cerebral, calculado – ao contrário dos bandidos descuidados, esculachados, estabados de obras como *Cidade de Deus*. Nada, nem o policial Espinosa, atravessa a fronteira que separa as duas dimensões: a cidade e sua sombra, nos termos do narrador de *Elite da tropa*, citado no capítulo anterior. A Zona Sul, isolada em seus cordões policiais e cercada de morros altíssimos, como muros, está completamente encastelada – junto com Espinosa e seu universo pessoal – e protegida da cruz que carrega (ou é a cruz que carrega a cidade?), cujo peso e tamanho apenas intui.

5.4 COMPARAÇÕES ENTRE *ELITE DA TROPA* E O DETETIVE ESPINOSA

As análises desenvolvidas nos capítulos 5.2 e 5.3 demonstraram como, apesar de partirem de um referencial comum (o universo policial), *Elite da tropa* e as narrativas do detetive Espinosa correspondem a projetos bastante distintos, que parecem ilustrar posições de classe também bastante distintas. Farei agora uma breve comparação entre ambos, de modo a mostrar os principais pontos onde convergem e divergem antes de me encaminhar para a reflexão final que constitui a conclusão deste estudo.

O detetive Espinosa foi criado antes do *boom* da literatura de periferia e é protagonista de romances policiais dentro da tradição internacional do romance policial, focados na investigação de um crime (geralmente assassinato), adicionando-se o interesse pela vida pessoal do detetive. Assim, a matéria narrada não é a violência cotidiana ou o dia-a-dia das delegacias, mas o relato de um processo dedutivo e, também, a vida íntima do protagonista. Já *Elite da tropa*, que surge num momento em que a literatura de periferia tornava-se volumosa e expressiva, manifesta foco completo no drama da violência diária vivida pela polícia e nos aspectos mais difíceis de seu cotidiano, como as intrigas políticas e a corrupção. O olhar narrativo está voltado para o submundo, figurado através da perspectiva da categoria profissional, e com poucas alusões à vida fora da farda.

Para Espinosa, o mundo policial é acessório, e a investigação se dá como atividade pessoal e quase solitária. O detetive possui poucas relações com outros policiais e ambientes da polícia, além de ficar geralmente restrito à Zona Sul da cidade; não se mete com o tráfico: se há menção à corrupção e ao tráfico, são apenas menções. A polícia, ao menos em termos de uma formação de sua identidade, é secundária: sua profissão não parece influenciar significativamente, a não ser enquanto um elemento de crise. A perspectiva de classe que assoma parece ser mais a perspectiva da classe que habita a “Zona Sul do Rio” – excetuando-se as favelas dessa região –, ou seja, as classes médias e altas. É esse o universo em que Espinosa e o narrador transitam e com o qual se identificam.

A tentativa, por parte do narrador de *Elite da tropa*, de atacar o leitor, e a vontade de desmentir o estereótipo sobre o policial são, por sua vez, estratégias que compõem o discurso classista de resgate da imagem das instituições policiais. No discurso em primeira pessoa, dirigindo-se diretamente ao leitor e, conseqüentemente, à população (ao menos à população leitora), o narrador, além de afirmar seu pertencimento a uma categoria, também acusa um “estrangeiro” genérico de não estar devidamente consciente do que significa ser parte dessa categoria. Ao mesmo tempo em que reivindica sua “exclusividade” (é membro do

BOPE, é um policial “incomum”) também reivindica sua “normalidade” (é um cidadão como qualquer outro, que pode obter formação e desenvolver sua cultura e sua inteligência). Em García-Roza, por outro lado, a equação se reverte: a exclusividade passa a ser sua cultura e sensibilidade em comparação aos colegas (o que o torna um policial incomum), enquanto a normalidade está no fato de que ser policial é visto, pelo próprio Espinosa, como qualquer outra profissão, apesar da visão que a sociedade faz da polícia:

Não me via diferente dos demais. Era policial como poderia ser professor numa escola secundária. Mas uma coisa era o que eu pensava de mim e de minha profissão, outra coisa era a representação que o social fazia do tira, e Bia Vasconcelos não parecia fugir à regra. Policial só frequenta a sociedade para fazer sindicância. (GARCÍA-ROZA, 2005, p. 132)

Ainda, diferentemente de García-Roza, em *Elite da tropa* o policial é tido como uma barreira, uma barra de contenção entre o mundo e o submundo, e o narrador assinala para essa percepção quando faz ver a travessia realizada pelo policial entre “a cidade” e “sua sombra”. Em García-Roza, por outro lado, a polícia não é vista nesse sentido. É uma polícia investigadora¹⁰¹, e a contenção parece ficar a cargo do próprio olhar seletivo que “escolhe” a matéria a ser investigada. Nesse sentido, a própria geografia contribui, cercando a Zona Sul em paredões de pedra que isolam o detetive e suas atividades. Ou melhor: traça-se em torno dela um “cordão de isolamento”, cuja principal função não é separar a cidade de sua sombra para que se mantenha a primeira protegida da segunda, mas demarcar a própria área de garantia dos direitos civis – o que, sob um certo ângulo, não deixa de ser o sentido do cordão de isolamento policial na cena de um crime: é ele que assegura a integridade da investigação e do corpo ao impedir a manipulação externa dos dados que figuram aos olhos do policial e das instituições públicas como indícios; que garante visibilidade, ao invés de esquecimento. Não há cordão de isolamento nas favelas para as vítimas da guerra da corrupção e do tráfico.

Entre investigação e repressão, a morte pode ser a causa da atividade policial (García-Roza) ou sua consequência (*Elite da tropa*), o que marca outra diferença essencial entre as narrativas. Até mesmo no único ponto em que parecem se aproximar o fazem de maneiras distintas: pois ambas de certa forma funcionam no sentido de resgatar e/ou contribuir para a melhora de uma determinada “imagem agredida” – mas o que acontece, porém, é que *Elite da tropa* trabalha em prol do policial, e García-Roza em prol da cidade desacreditada. Os

¹⁰¹ Em *Espinosa sem saída* há uma comparação interessante. Após ser interrogado pelos policiais, Aldo Bruno desabafa com sua esposa: “respondi ao que me perguntaram. A questão é que eles fazem as perguntas mas deixam sempre uma sugestão velada de que você é culpado de alguma coisa” (GARCÍA-ROZA, 2006, p. 51). Camila responde: “(...) Sob esse aspecto, eles não diferem muito dos **psicanalistas** e dos **padres**” (2006, p. 51, grifos meus).

narradores de *Elite da tropa* apontam para isso quando, no prefácio, assumem um discurso de classe (da classe policial) e afirmam que “este livro foi escrito com o propósito de enriquecer o processo de reflexão dos policiais e da opinião pública” (2006, p. 10), visando “promover o aperfeiçoamento” das instituições e valorizá-las, pois “não há democracia sem polícia” (p. 10-11); e, apesar das denúncias que faz à degradação do ambiente policial, o livro, através de um narrador que é policial “honesto e incorruptível”, que realiza a “vingança” da população contra a bandidagem, tenta construir uma imagem diferente e boa do policial, afetivamente recebido, nesse jogo de vinganças, como um herói – como aquele que faz justiça. Assim, talvez não atue no sentido de resgatar a imagem pública da polícia enquanto instituição – degradada, conforme afirmam os autores, por casos sucessivos de corrupção e brutalidade (2006, p. 10) – mas é certamente um resgate da imagem do policial do BOPE enquanto homem e profissional, que subsiste em condições de risco e apesar das instituições. García-Roza, por outro lado, acaba produzindo (e não estou dizendo que esta era sua vontade) uma espécie de “resgate” da imagem da cidade ao retratá-la através de um olhar bastante seletivo de seu narrador e seu protagonista, ignorando coisas e saturando outras, conforme já discutido, e ao explorar com grande interesse a subjetividade de personagens de classe alta – produzindo, nessa combinação, uma representação de modernidade e sofisticação, em contraste com a barbárie e desordem de outros livros do mesmo período (chega-se mesmo, em García-Roza, a uma negação da violência através da forma).

Assim, em resumo, os principais pontos de contraste entre as obras ficam bem expressos na tabela a seguir:

Espinosa	BOPE
Civil	Militares
Raciocínio dedutivo	Raciocínio antecipador (tático); corporal e brutal
Sem embate físico	Guerra violenta
Zona Sul	Favela
Crimes sofisticados	Crimes violentos
Investigação	Policiamento repressivo
Dramas pessoais do indivíduo (sentimentos, memórias etc)	Cotidiano violento do policial/corrupção
Erudição como distinção	Erudição como normalidade

Morte como causa da atividade policial	Morte como consequência
Resgate da imagem da cidade	Resgate da imagem do policial

6 VÁRIAS VOZES, UM ÚNICO TEXTO

Do jeito como percebo a linha de construção argumentativa que desenvolvi até aqui, reconheço certa tendência analítica no raciocínio, tendo partido de uma ideia de “todo” (o sistema cultural em torno da violência urbana no Rio de Janeiro) como esboço de um projeto englobante mas, depois, isolando (talvez muito rigorosamente) as partes para investigá-las. Cabe, agora, tentar superar o isolamento, em busca de um gesto sintético, embora não possa prometer que a percepção produzida seja mais do que mera soma das partes.

O encadeamento dos eventos que supus teoricamente enquanto leitura de um momento específico da cultura brasileira remete diretamente ao papel revolucionário desempenhado pelas tecnologias digitais e técnicas de massa no contexto do novo milênio, em consonância com o pensamento de Milton Santos sobre o que chamou de possibilidade de uma “revanche da periferia”. Essa revanche seria uma confrontação direta à centralidade cultural das classes dominantes como medida de tempo única, pautando a expansão das fronteiras culturais ao mesmo passo que das sociogeográficas, e fazendo surgir novas paisagens sociais¹⁰². Segundo Pascale Casanova,

O reconhecimento do tempo central como única medida legítima do tempo político e artístico é um efeito da dominação exercida pelos poderosos; mas uma dominação reconhecida e aceita, totalmente desconhecida dos habitantes dos centros que não sabem que impõe também e sobretudo a própria produção do tempo e a unidade da medida histórica. (CASANOVA, 2002, p. 123)¹⁰³

Assim, a “revanche” supõe a rejeição da unidade da medida histórica, propondo novas formas de figuração de nossa formação social a partir de perspectivas periféricas e frequentemente não participantes (não incluídas) no grande concerto da composição de nossos discursos identitários. Isso caracteriza um ataque direto à imagem costumeira do que quer que seja a “brasilidade”, em cujo imaginário a ideia de uma “ética malandra” desempenha função de relevo. Por isso, tomando *Cidade de Deus* como símbolo dessa “revanche”, e a partir da percepção de que a tal revanche possui paralelos notáveis com a ideia de uma nova forma de figuração do processo social (a “dialética da marginalidade”, de João Cezar de Castro Rocha) em oposição à antiga (da malandragem), procurei demonstrar a maneira como o livro de Paulo

¹⁰² Adaptação livre de um excerto de Barbara PecceiSzaniecki ao estudar fotografias e manipulações digitais da paisagem do Rio de Janeiro: “estamos diante de um novo faroeste: as fronteiras sociogeográficas se expandem ao mesmo passo que as fronteiras fotográficas e, nessa abertura, surgem novas paisagens cariocas”. (SZANIECKI, 2012, p. 545)

¹⁰³ Pascale Casanova está, na verdade, referindo-se a uma espécie de “geopolítica literária”, e sua afirmação diz respeito às relações internacionais entre sistemas literários e culturais centrais/periféricos. Julgo, no entanto, que a mesma reflexão serve para pensarmos as formas de exercício de poder dentro de um sistema nacional, ou local, com suas disposições específicas de centros e periferias.

Lins, ao conquistar ampla visibilidade e gerar continuidade, propôs uma problemática inédita ao nosso sistema cultural – a figuração das periferias através de um discurso interno, de classe –, exercendo pressões no centro desse mesmo sistema e gerando a possibilidade de uma cada vez maior participação das periferias na construção de nossa literatura recente. Mas, ao desafiar e desestabilizar a centralidade rígida de nossas letras, gerou também a necessidade de uma rearticulação dos outros pontos envolvidos no sistema de nossa cultura no sentido de “responder” a esse desafio, e trazendo à tona, na passagem para o século XXI, uma verdadeira disputa aberta de discursos literários provenientes de estratos sociais diversos em torno de um tema que, ainda hoje, parece concentrar grande ponto de encontro (e/ou desencontro) das disputas de classe no Brasil: a violência urbana¹⁰⁴.

Foi nesse sentido que propus, no subtítulo desta dissertação, a ideia de uma reconfiguração de forças e uma pluralização de vozes. Construí um raciocínio demonstrando os pontos sociais que julgo protagonizarem o imaginário cultural em torno do assunto, e demonstrei também que cada um deles, alguns mais e outros menos, passaram a ocupar lugar de fala no contexto de nosso sistema literário, frequentemente reivindicando uma territorialidade restrita dentro da cidade segregada e assumindo posturas de classe – como, aliás, não poderia deixar de ser, já que o tema da violência é objeto de disputa aberta entre perspectivas socioeconômicas diversas no debate público que se estabeleceu sobre nossa dinâmica social recente. Daí que, tendo em conta a forte segregação que constitui a formação de nossos espaços urbanos, especialmente as grandes metrópoles, invariavelmente as perspectivas de classe associam-se a determinadas porções de território e respectivas maneiras de construção e uso social desse território, construindo, nas narrativas, um olhar literário que enxerga a cidade e o conflito urbano a partir de uma fala calcada na especificidade do espaço, superarticulando a dimensão espacial.

De fato, nos livros aqui estudados, a cidade é constantemente evocada, vivida, referenciada – e de maneira sempre segregada, com cada classe social “retida” em lugares que lhe correspondem. Esses lugares são às vezes inclusive convocados para apoiar a autenticidade e legitimidade do discurso (seu valor de “experiência real”, de “conhecimento de causa”), como é o caso de *Cidade de Deus* ou *Elite da tropa*, em que o lugar rarefeito da enunciação constitui característica essencial do próprio texto, sendo representado a partir de dentro. A cidade, nessas obras, ou melhor, lugares específicos dentro da cidade aparecem como marcas distintivas do “posto” a partir do qual a narrativa se posiciona para olhar o

¹⁰⁴ Chamo a atenção para o acirramento da questão neste ano de 2015 por conta das discussões legislativas em torno da redução da maioria penal.

mundo e a própria configuração urbana (e não são apenas espaços geográficos, mas também institucionais, como os corredores dos batalhões ou a burocracia policial). São livros em que a cidade é convocada a testemunhar e, através de suas órbitas fechadas, suas espacialidades restritas, de fato dão poderoso testemunho da segregação em nossas cidades e em nossas letras, revelando uma exacerbação da questão territorial das classes.

Nesse sentido, o ponto que parece ligar as obras reunidas neste estudo e justificar sua escolha é a abordagem diferenciada que cada uma dedica aos temas da criminalidade e violência no Rio de Janeiro da virada do milênio, de modo que, lidas juntas, podem se supor compor um painel relativamente amplo das formas de vivência e experiência da cidade em torno de um conflito que as articula como eixo. Se, em *Cidade de Deus*, o crime e a violência são vistos, até certo ponto, como formas de rebeldia ou como relacionados a determinada situação social de miséria e abandono, em *Elite da tropa* irão adquirir o caráter de desvio moral (vagabundo é vagabundo) ou até de justificativa para a repressão truculenta por parte do aparelho policial, enquanto em García-Roza aparecerão como formas de fruição lógico-estética que lhes emprestam ares de civilidade. Por isso, ao juntarmos a leitura das três, parece-me que a violência é justamente o ponto que gera a disputa entre os discursos, pois é através dela, da forma de sua figuração – é uma alternativa para o favelado, um tesão para o policial, e uma maneira de expulsar os demônios recalcados para o “assassino civilizado” –, que se abre todo o leque de características particulares que compõem cada uma das obras analisadas: a miséria, a riqueza e o Estado; o mundo, o submundo e a travessia; a visibilidade, a invisibilidade e o policiamento seletivo; o tédio, a repressão e a luta.

Lendo os textos em conjunto, é necessário, também, apontar para a maneira como se inscrevem no gênero: o romance – pensado, é claro, na lógica da contemporaneidade. Partindo de Adorno, tem-se o argumento de que ao longo da primeira metade do século XX atingira-se o ápice de uma “crise da objetividade literária” dada pela impossibilidade de se dar conta artisticamente da existência, levando a uma desconfiança sobre o realismo que, segundo o autor, era imanente ao romance, e não tolerando mais “nenhuma matéria sem transformá-la, solapando assim o preceito épico da objetividade” (ADORNO, 2003, p. 55).

assim como a pintura perdeu muitas de suas funções tradicionais para a fotografia, o romance as perdeu para a reportagem e para os meios da indústria cultural, sobretudo para o cinema. O romance precisaria se concentrar naquilo de que não é possível dar conta por meio do relato. Só que, em contraste com a pintura, a emancipação do romance em relação ao objeto foi limitada pela linguagem, já que esta ainda o constringe à ficção do relato: Joyce foi coerente ao vincular a rebelião do romance contra o realismo a uma revolta contra a linguagem discursiva. (2003, p. 56)

Aqui, no entanto, nas obras que foram estudadas, com alguma exceção em García-Roza, percebo justamente tendência à inversão da lógica assinalada por Adorno. Ao invés de uma postura de crise sobre a objetividade, reagindo com a deformação ou a evasão através da desintegração da linguagem discursiva, os romances apresentam, alguns mais outros menos, grande apego ao referencial real – como, na verdade, é a tendência tradicional na literatura brasileira. É claro que a reflexão de Adorno e a minha correspondem a lugares e momentos bastante distintos, e o que estou dizendo não anula o acerto de suas percepções a respeito do romance europeu da primeira metade do século XX. Mas o que quero que se perceba é que livros como *Elite da tropa* ou *Cidade de Deus* mostram uma reação às mídias modernas *através* do relato, e não com o seu abandono.

Por iniciativa de atores sociais em diferentes condições, o relato é utilizado para desafiar as próprias formas ideológicas que passou a assumir nas mídias e nos meios de massa. Através de narrativas produzidas do interior de lugares literariamente rarefeitos, há uma clara intenção de reformular, digamos assim, o papel que lhes foi atribuído, na forma de “opiniões correntes”, também através das mídias modernas. Não estou, no entanto, querendo dizer que essas mídias nascidas no contexto da cultura de massas sejam necessariamente e por natureza excludentes, mas o fato é que seu uso, até aqui, tem sido o de uma classe específica, de forma parcial e revestida do exercício do poder simbólico. Na verdade, é provável que essa situação esteja diretamente relacionada com a adoção de seu uso no momento de seu surgimento, quando eram tecnologias caras e cuja disponibilidade era restrita à capacidade de investimento financeiro – mas cujo alcance coletivo era capaz de atingir e mobilizar as mais variadas camadas sociais. No entanto, seguindo o pensamento de Milton Santos e a própria experiência cotidiana, o ponto de equilíbrio está cada vez mais próximo (ou cada vez menos distante) e mais possível (menos impossível): o ponto, por exemplo, em que o jornalismo popular poderá equiparar-se em importância e alcance com o jornalismo “oficial” etc. Os romances estudados neste trabalho (refiro-me especificamente a *Cidade de Deus* e *Elite da tropa*), assim, apostam nas características essenciais do relato, principalmente a objetividade e o apego ao referencial real, como forma de endereçar-se ao público de maneira a revelar a suposta “verdade” da experiência (do marginal, do policial) que a grande mídia e a cultura massificada não revelam. Em outras palavras, o relato, nessa literatura, aparece como a própria ferramenta da disputa ideológica e de classes pelo controle ou pelo acesso aos microfones, digamos assim, que permitem a alguém (ou às coletividades, às classes) dirigir-se

ao grande público e contar a própria versão da sua – e também, conseqüentemente, da nossa – história.

o romance desenvolveu-se particularmente no século XIX. Ele tem sempre a sociedade ou parte da sociedade como cenário e, indiretamente, como tema. A pertinência do romance em relação à sociedade é incontestável. Ele fala dela. Até mesmo quando não é explicitamente ‘engajado’ (esse termo aparecerá depois da Segunda Guerra Mundial), ele dá uma visão da sociedade, dos grupos e das classes que a compõem, das perturbações e das paixões que ali se exprimem; em suma, ele a interpreta, mesmo que seja apenas no sentido em que um músico interpreta uma obra. Ele exprime um ponto de vista singular sobre o mundo (o do autor) pelos retratos que propõe de seus heróis ou anti-heróis, mas esse ponto de vista é bastante convincente aos olhos de determinados leitores e, assim, logo se torna uma opinião, a forma literária de uma sensibilidade aceita por alguns, eventualmente insuportável para outros, e ganha uma dimensão política, no sentido primeiro e geral do termo. (AUGÉ, 2012, p. 57-58)

Também, todas parecem apresentar uma espécie de descrença em relação ao futuro, ou melhor: produzem uma figuração em que as tensões não se resolvem no decorrer da narrativa, e tampouco recebem a promessa de serem resolvidas em um futuro próximo e antecipável. Mas, no que se refere ao aspecto comum, novamente as três remetem a abordagens distintas: se, em *Cidade de Deus*, o pessimismo tem a ver com a possibilidade do fim da violência, em *Elite da tropa* se dá na angústia do apodrecimento e corrupção crescentes das instituições, e em García-Roza está mais relacionado com a impossibilidade do indivíduo controlar a realidade externa e o rumo dos eventos, cujo marcador principal é o elemento da “impunidade”. Em contraste claro com as outras obras, no caso do detetive Espinosa os criminosos não são pegos pela polícia e nem morrem em consequência de suas próprias atividades ilícitas. Mas a impunidade, aqui, tampouco possui relação direta com a ineficiência das instituições ou com a possibilidade de corrompê-las, e sim com fatalidades da própria vida¹⁰⁵, como se revelasse muito mais a respeito da falta de capacidade de controle que o homem possui sobre os eventos do que a ingerência dos aparelhos de polícia¹⁰⁶.

¹⁰⁵ O grande contraventor de *O silêncio da chuva* (Aurélio), por exemplo, morre de uma espécie de mal-súbito, talvez uma parada cardíaca, antes que Espinosa possa desconfiar que estivesse por trás dos acontecimentos ocultos. Celeste, em *Uma janela em Copacabana*, também escapa, e mesmo que Espinosa possua, nas últimas páginas, uma “certeza íntima” de sua culpa, não encontra ocasião de traduzir essa certeza em fatos e provas que gerem uma acusação criminal, enquanto a criminosa foge para o exterior. Já Aldo Bruno, em *Espinosa sem saída*, o principal suspeito da narrativa, não possui ele próprio lembranças precisas ou segurança de sua saúde mental, e a pressão produzida pela investigação o conduz à internação psiquiátrica e ao suicídio, sem que fique efetivamente esclarecido ao leitor se é mesmo o responsável pelos dois assassinatos. Além dele, Espinosa também não consegue reunir provas suficientes para que o Ministério Público considere o indiciamento de outra suspeita, Mercedes. Assim, apesar de todos os esforços e da capacidade do detetive, nenhum criminoso nas narrativas pôde ser capturado.

¹⁰⁶ Ainda, pode-se afirmar que a principal tensão (o mistério do crime) apresentada nos livros de García-Roza também é alvo de um movimento crescente de irresolução entre os livros: os mistérios são quase que completamente revelados em *O silêncio da chuva* (embora o leitor sempre saiba de tudo muito antes do que o

Dessa forma, entre encontros e desencontros, pontos de aproximação mas, sobretudo, contrastes, a leitura conjunta das obras selecionadas parece apontar para o fato de que, em momentos de ampla tensão cultural, quando as margens do sistema passam a tencionar e espremer o centro em seus próprios limites, querendo invadi-lo, uma tendência possível e bastante provável é a reação na forma de uma exacerbação das posições identitárias nos discursos literários. Pensando especificamente nas identificações de classe, no contexto dos territórios divididos das cidades, a opção pela figuração de uma espacialidade restrita é um dos principais sintomas dessa exacerbação. Mas se, por um lado, pode ser exagerada no sentido de abrir a possibilidade para que os sujeitos sejam vistos não como indivíduos de verdade, mas como produtos de determinadas localizações sociais (aproximando-se de uma sensibilidade naturalista), por outro lado contribui também para um estreitamento de laços intra-classe, possibilitando postura proativa em prol de uma participação mais volumosa dessas coletividades marginalizadas na significação de sua nação ou sua cidade – e, conseqüentemente, ao serem mais ou menos absorvidas pelo sistema da cultura, a pluralidade resultante produz um aumento das fronteiras de nossa percepção cultural a respeito da realidade, um alargamento das “molduras” de que fala o antropólogo Luiz Eduardo Soares:

Ninguém planeja ver o que não via ou, por livre e espontânea vontade, num estalar de dedos, deixa de ver o que é incômodo ou impróprio. A gente simplesmente percebe ou deixa de perceber, de acordo com limites e pressões psicológicas, sociais e culturais. Nossa sensibilidade segue uma disciplina que está longe de ser apenas cognitiva: é também emotiva, psicológica, simbólica e valorativa. A cultura é uma espécie de moldura ou linguagem que nos orienta como uma bússola ou um mapa, articulando os ingredientes naturais e sociais, históricos e institucionais, e configurando uma pauta, a partir da qual compomos ‘canções’ e ‘sinfonias’. Nos termos dessa metáfora, a música é o sentido que damos à vida e a nós mesmos, e corresponde à peculiaridade de nossa travessia – sempre semelhante a outras e sempre singular (SOARES et al, 2005, p. 164).

Isso, no entanto, conforme o próprio Luiz Eduardo Soares, “não significa que os indivíduos sejam simples marionetes da cultura, da sociedade ou mesmo de comandos inconscientes. Não somos escravos de nossos limites” (2005, p. 164). E a possibilidade de

detetive); já n’*Uma janela em Copacabana* tanto leitor quanto detetive podem se dar por satisfeitos com a linha de raciocínio construída, embora não possa ficar comprovada; e em *Espinosa sem saída* o mistério permanece absolutamente irresolvido após a última página, sem que o leitor possa ter qualquer segurança das hipóteses de Espinosa, e sem que possa verificá-las com qualquer certeza. Esse movimento caminha na direção inversa da tensão entre Espinosa e sua vida pessoal, que vai diminuindo em grau de acordo com o passar dos livros – sem, no entanto, deixar de existir como problemática interna às narrativas. É uma manifestação também contrastante com os aspectos funcionais da cidade. Ainda assim, a soma da “impunidade casual” com a crescente irresolução do mistério (a incerteza sobre a culpa) nas narrativas parece conduzir a uma melancólica perda da perspectiva de resolver as tensões que apresentam (apontando os culpados e fazendo-os punir).

ampliação das fronteiras/molduras atua positivamente na própria libertação de nossos limites, ao equilibrar melhor as forças sociais e produzir percepções plurais do convívio nacional e urbano que possibilitam, ao sujeito na cultura, um exercício mais instrumentalizado (digamos assim) da alteridade. Pois, no fim das contas, o que se têm por “a totalidade da cultura” nada mais é que a percepção de um significante único tecido pelo dialogismo de vozes sociais diversas, que não apenas conversam em situação horizontal, mas lutam, em meio a verticalidades, pelo direito de dizer e também serem ouvidas. Que as minorias conquistem participação cada vez maior na “tessitura” desse significante altera significativamente o seu aspecto, fazendo-nos todos precisar encará-lo e entendê-lo em suas novas características.

Existem vários envolvidos na dinâmica da cultura e, particularmente para este estudo, na questão da violência urbana em suas representações culturais. Várias formas ideológicas, vários discursos e práticas divergentes, ataques e contra-ataques, zonas de concórdia e discórdia... mas apenas um jogo em ação. Um único grande texto composto não pela soma, mas pelo entrecruzamento das vozes. De fato, o semioticista Eric Landowski, ao refletir sobre a interação verbal na troca de cartas e na conversa, percebe que as outras formas de trocas sociais tendem também a apresentar uma “linguagem” de necessidades parecidas:

para produzir um único discurso, é preciso ser dois, pelo menos, se esse discurso tiver de ser uma "correspondência ou uma "conversa". Mas o mesmo acontece, na realidade, no caso de muitos outros regimes de trocas sociais, e particularmente no conjunto desses jogos de linguagem que são os jogos de sociedade. Ali, uma só sintagmática significante, legível depois como um único relato que forma totalidade, constitui-se também no entrecruzamento necessário de duas ou várias vozes: na mesa de jogo, há evidentemente dois jogadores, mas uma só partida de xadrez, ou no estádio, dois times mas uma única partida. (LANDOWSKI, 2002, p. 172)

Para finalizar, faço uma reflexão óbvia, talvez tardia, mas antes do que nunca: o posicionamento do autor literário, discutido através da metáfora da câmera no capítulo 2, também se aplica, tal e qual, ao pesquisador. Suas observações são igualmente produto de recortes e olhares posicionados em um universo que se abre à sua frente, com coisas que permanecem na visão periférica, ou em pontos cegos, ou fora do alcance dos olhos. De modo que, mesmo que se busque transitar e ampliar os horizontes para os quais se olha, mesmo que se busque dar atenção ao que está às costas, ainda assim existem diversos fatores (psicológicos, subjetivos, de localização social, história pessoal ou experiência acumulada) que interferem e caracterizam a particularidade do olhar. Por isso, continuamos e continuaremos, em pesquisa, construindo recortes metodológicos que recortam um corpus que é um recorte artístico de uma realidade que apenas se dá em fragmentos. Possivelmente seja essa a única possível, ou a melhor maneira de produzir conhecimento em estudos literários –

nesses termos, não saberia discutir. É, porém, importante que se deixe isso claro, para que os outros e para que nós mesmos não façamos leituras apressadas de nossas próprias ideias, e para que não nos levemos assim tão a sério. No fim das contas, ainda acredito que a melhor postura de um pesquisador talvez seja a desconfiança em si próprio e em sua própria ciência.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidade; Ed. 34, 2003, pp. 55-63.

ARÊAS, Vilma. Errando nas esquinas da Cidade de Deus. In: LINS, Paulo. (1997) *Cidade de Deus*. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 573-589.

A SOCIEDADE em seu conjunto terá que mudar, porque é ela quem autoriza, hoje, a barbárie policial. Entrevista com Luiz Eduardo Soares para Viviane Tavares, do portal da Fiocruz, em janeiro de 2014. Disponível em <<http://www.epsjv.fiocruz.br/index.php?Area=Entrevista&Num=78&Destques=1>>, acesso em 24/08/2015)

AUGÉ, Marc. Contemporaneidade e consciência histórica. In: AUGÉ, Marc. *Para onde foi o futuro?* Campinas: Papirus Editora, 2012, p. 45-62.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e de Estética: a teoria do romance*. São Paulo: Editora Unesp, 1993.

BARBERENA, Ricardo Araújo. Quando a literatura brasileira contemporânea não se encontra na contemporaneidade. In: DALCASTAGNÈ, Regina; AZEVEDO, Luciene (Org.). *Espaços possíveis na literatura brasileira contemporânea*. Porto Alegre: Zouk, 2015. p. 67-81.

BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BENSE, Max. *Inteligência brasileira: uma reflexão cartesiana*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

BRITO, Marcia Gonzaga; SCHOLLHAMMER, Karl Erik. O realismo afetivo em *Elite da tropa* e a estética do choque em *Tropa de Elite*. Relatório anual (2009) de pesquisa de iniciação científica. Departamento de Letras, PUCRJ. Disponível em <http://www.puc-rio.br/pibic/relatorio_resumo2009/relatorio/ctch/let/marcia.pdf> (acesso em 26/09/15, publicado em 2009).

CASANOVA, Pascale. *A República Mundial das letras*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

CIDADE de Deus e condomínio do diabo: Criado para abrigar ex-favelados, conjunto habitacional reproduz, no plano horizontal, a violência do tráfico e todas as mazelas sociais dos morros cariocas. Artigo de ZALUAR publicado em <<http://www.revistadehistoria.com.br/secao/capa/cidade-de-deus-e-condominio-do-diabo>> no dia 04 de outubro de 2007. Acesso em 07/07/2014.

CIDADE dos homens: curiosidades. Disponível em <http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/seriados/cidade-dos-homens/curiosidades.htm>, acesso em 04/06/2015.

COM ESPINOSA, no Peixoto. Reportagem/Entrevista com Luiz Alfredo García-Roza para o Estadão em 26 de janeiro de 2008. Disponível em <http://brasil.estadao.com.br/noticias/geral,com-espinosa-no-peixoto,115752>, acesso em 03/10/2015.

DALCASTAGNÈ, Regina. O lugar de fala. In: DALCASTAGNÈ, Regina. *Literatura Brasileira contemporânea: um território contestado*. Vinhedo: Editora Horizonte/Rio de Janeiro: UERJ, 2012, p. 17-48.

_____, Regina. Um mapa de ausências. In: DALCASTAGNÈ, Regina. *Literatura Brasileira contemporânea: um território contestado*. Vinhedo: Editora Horizonte/Rio de Janeiro: UERJ, 2012, p. 147-196.

DESAPARECEU a perspectiva de um progresso que torne o país decente. Entrevista com SCHWARZ para a Folha de São Paulo, 11 de agosto de 2007, na Folha Ilustrada, p. 08-09. Disponível em <<http://acervo.folha.com.br/fsp/2007/08/11/21>>, acesso em 07/07/2014.

DUARTE, Eduardo de Assis Sertão, subúrbio: Guimarães Rosa e Paulo Lins. In: LINS, P. (1997) *Cidade de Deus*. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 590-597.

ENCONTRO com Milton Santos: o mundo global visto do lado de cá. [Filme-vídeo]. Direção: Silvio Tandler, Produção: Ana Rosa Tandler. Rio de Janeiro: Caliban Produções Cinematográficas, 2006, DVD.

EVEN-ZOHAR, Itamar. Polysystem theory. In: *Poetics Today: polysystemstudies*. Vol 11, nº 1. Duke University Press, 1990, p. 09-26.

_____, Itamar. The 'literary system'. In: *Poetics Today: polysystem studies*. Vol 11, nº 1. Duke University Press, 1990, p. 28-44.

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. (1996) *O silêncio da chuva*. 3ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____, Luiz Alfredo. (2001) *Uma janela em Copacabana*. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____, Luiz Alfredo. *Espinosa sem saída*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

GARCÍA-ROZA: da psicanálise ao romance policial. Entrevista com Luiz Alfredo García-Roza para o site *ComCiência*. Disponível em <<http://www.comciencia.br/entrevistas/roza/roza01.htm>>, acesso em 04/10/2015.

GARCÍA-ROZA: “A violência do Rio é estúpida e não serve ao romance policial”. Entrevista com Luiz Alfredo García-Roza para o site *Trópico*. Por Ana Paula Conde. Disponível em <<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2376,1.shl>>, acesso em 05/10/2015.

GINZBURG, Jaime. *Crítica em tempos de violência*. São Paulo: EDUSP, 2012.

GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. Apresentação da coleção Tramas Urbanas. In: REYES, Alejandro. *Vozes dos porões: a literatura periférica/marginal do Brasil*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2013, p. 7.

JOHNSON, Richard. O que é, afinal, estudos culturais? In: SILVA, Tomás Tadeu da (Org.). *O que é, afinal, estudos culturais?* Belo Horizonte: Autêntica, 2004, pp. 9-131.

LANDOWSKI, Eric. (1997) *Presenças do outro: ensaios de sociosemiótica*. Trad. Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Perspectiva, 2002.

LEEDS, Elizabeth. Cocaína e poderes paralelos na periferia urbana brasileira: ameaças à democratização em nível local. In: ZALUAR, Alba e ALVITO, Marcos (org.). *Um século de favela*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004, pp. 233-276.

LIMA, Luiz Costa. Prefácio. In: SUSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, qual romance: uma ideologia estética e sua história: o naturalismo*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984, p. 11-13.

LINS, Paulo. (1997) *Cidade de Deus*. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

MAPA da violência 2013: Brasil mantém taxa de 20,4 homicídios por 100 mil habitantes. Matéria online do Jornal *O Globo*, por Jailton Carvalho, 06 de março de 2013. Disponível em <<http://oglobo.globo.com/brasil/mapa-da-violencia-2013-brasil-mantem-taxa-de-204-homicidios-por-100-mil-habitantes-7755783#ixzz3bG5TE151>>, acesso em 28/05/2015.

MATIAS, Marcus Vinícius. Cicatrizes urbanas: a violência através da lente do detetive ficcional. *Leitura*, Maceió, UFAL, n° 49, pp. 221-248, 2012.

MATTE, Gustavo Arthur; AMODEO, Maria Teresa. Perversidade, fábula e utopia em Cidade de Deus, de Paulo Lins. *Antares*, UCS, Vol. 6, N° 12, jul/dez 2014, p. 95 – 116.

MATTELART, Armand. NEVEU, Érik. *Introdução aos estudos culturais*. São Paulo: Parábola, 2004.

NEME, Cristina; CUBAS, Viviane. *Elite da tropa* (resenha). *Estudos Avançados*. São Paulo, USP, vol. 20, n. 58, pp. 323-328, 2006.

NOTÍCIAS de uma guerra particular. [Filme-vídeo]. Direção: Kátia Lund e João Moreira Salles, Produção: Raquel Freire Zangrandi e Mara Oliveira. Rio de Janeiro: VídeoFilmes, 1999.

O QUE é 1daSul??? <<http://ferrez.blogspot.com.br/2005/06/o-que-1dasul.html>>, acesso em 02/06/2015.

OTSUKA, Edu Teruki. Espírito Rixoso: para uma reinterpretação das *Memórias de um sargento de milícias*. *Revista do Instituto de estudos brasileiros*, São Paulo, USP, nº44, p. 105-124, 2007.

PATRÍCIA Melo se rende à escola clássica americana de romance policial. Entrevista com Patrícia Melo para a SaraivaConteúdo, 13 de dezembro de 2014. Disponível em <<http://www.saraivaconteudo.com.br/Entrevistas/Post/61127>>, acesso em 28/05/2015.

REYES, Alejandro. *Vozes dos porões: a literatura periférica/marginal do Brasil*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2013.

ROCHA, João César de Castro. A guerra de relatos no Brasil contemporâneo. Ou: a“dialética da marginalidade”. *Letras*, Santa Maria, UFSM, nº 32, pp. 23-70, 2006.

SANTOS, Milton. (2000). *Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal*. 18ª ed. São Paulo: Editora Record, 2009.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. Breve mapeamento das relações entre violência e cultura no Brasil contemporâneo. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, nº 29, janeiro-junho de 2007, pp. 27-53.

_____, Karl Erik. *Cena do crime: violência e realismo no Brasil contemporâneo*. Recurso digital – formato epub. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013.

SCHWARZ, Roberto. Cidade de Deus (ou: uma aventura artística incomum). In: LINS, Paulo. (1997) *Cidade de Deus*. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 563-572.

_____, Roberto. Pressupostos, salvo engano, de “Dialética da malandragem”. In: SCHWARZ, Roberto. *Que horas são? Ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, pp. 129-155.

SOARES, Luiz Eduardo; BATISTA, André; PIMENTEL, Rodrigo. *Elite da tropa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.

_____, Luiz Eduardo, BILL, M V. e ATHAYDE, Celso. *Cabeça de porco*. Rio de Janeiro: Objetiva: 2005.

SÜSSEKIND, Flora. Deterritorialization and Literary Form: Brazilian Contemporary Literature and Urban Form. *University of Oxford Centre for Brazilian Studies. Working Paper Series CBS-34-02*. May-june, 2002.

SZANIECKI, Barbara Peccei. Foto-design da paisagem do Rio de Janeiro. *Polêm!ca*, Rio de Janeiro, UERJ, v. 11, nº. 4, pp. 539-558, 2012.

VAMOS conhecer o Brasil: nosso povo: características da população. Disponível em <http://7a12.ibge.gov.br/vamos-conhecer-o-brasil/nosso-povo/caracteristicas-da-populacao>, acesso em 05/06/2015.

WASELFISZ, Julio Jacobo. *Mapa da Violência II: os jovens do Brasil: juventude, violência e cidadania*. Brasília: UNESCO, 2000.

_____, Julio Jacobo. *Mapa da Violência IV: os jovens do Brasil: juventude, violência e cidadania*. Brasília: UNESCO, 2004.

ZALUAR, Alba. Gangues, Galeras e Quadrilhas: globalização, juventude e violência. In: VIANNA, Hermano (org). *Galeras cariocas: territórios de conflitos e encontros culturais*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997, pp. 17-57.

OBRAS CONSULTADAS

BRASIL. Constituição da República Federativa do Brasil de 1988. Disponível em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicaocompilado.htm>

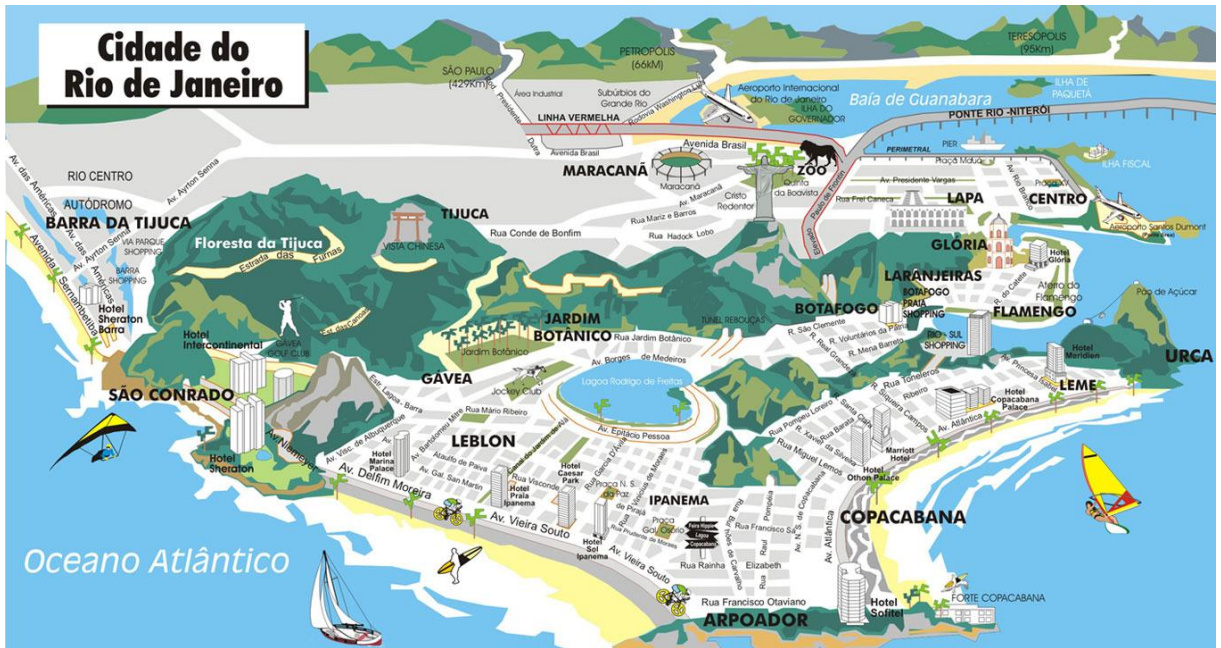
CANDIDO, Antonio. Dialética da Malandragem: caracterização das *Memórias de um sargento de milícias*. *Revista do Instituto de estudos brasileiros*, São Paulo, USP, nº 8, pp. 67-89, 1970.

CIDADE de Deus. [Filme-vídeo]. Direção: Fernando Meirelles, Co-direção: Kátia Lund, Produção: Andrea Barata Ribeiro e Maurício Andrade Ramos, Co-produção: Walter Salles, Donald K. Ranvaud, Daniel Filho, Hank Levine, Marc Beauchamps, Vincent Maraval, Juliette Renaud. Rio de Janeiro: O2 Filmes e VideoFilmes, 2002. (disponível em: <http://cidadededeus.globo.com/>)

RETRATO das desigualdades. Disponível em http://www.ipea.gov.br/retrato/infograficos_pobreza_distribuicao_desigualdade_renda.html, acesso em 05/06/2015.

ANEXOS

Anexo A



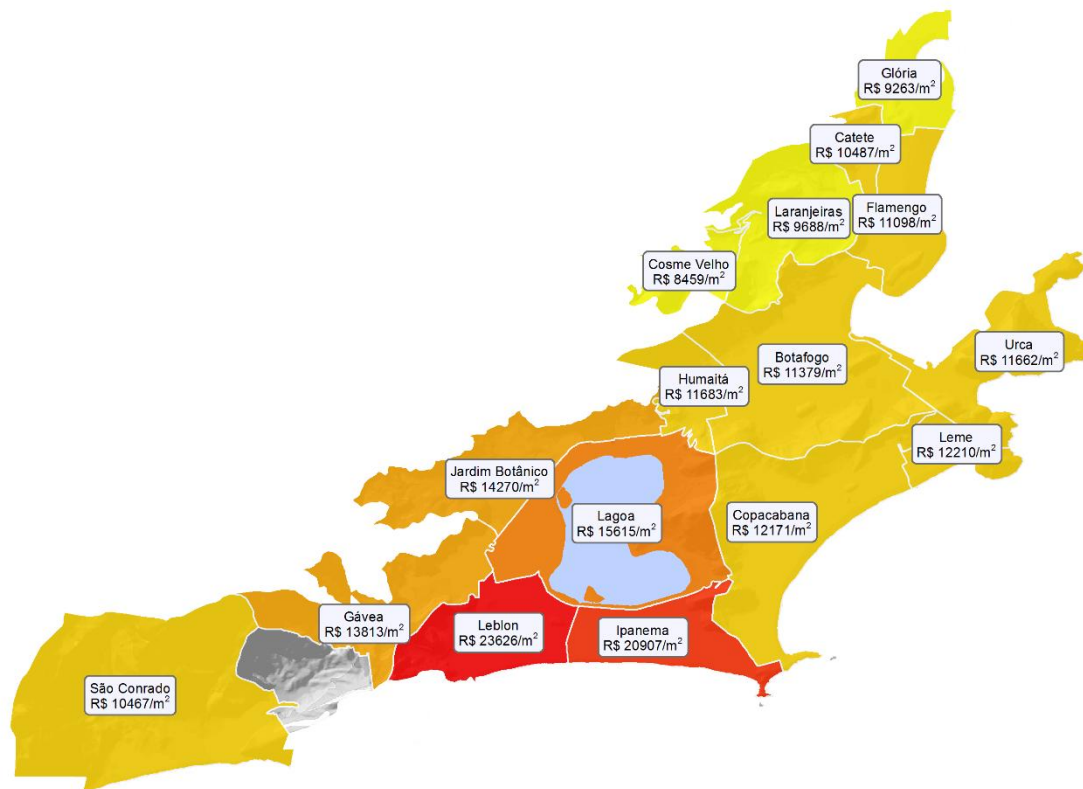
Disponível em <http://www.rioservicetur.com.br/07maprio.htm>, acesso em 24/11/2015.

Anexo B

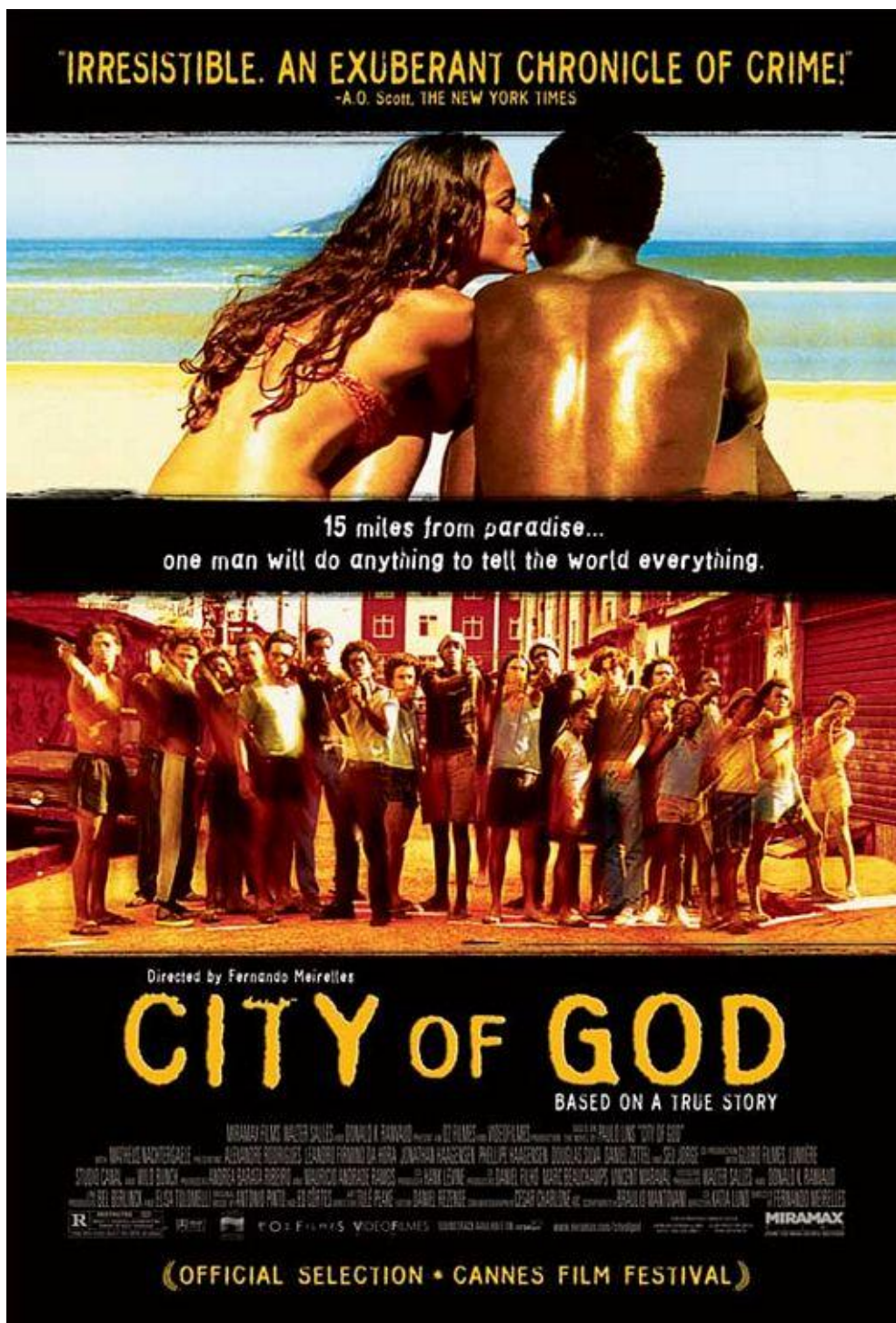


Disponível em <http://www.viagemdeferias.com/rio-de-janeiro/turismo/mapas.php>, acesso em 24/11/2015.

Anexo C



Disponível em <http://ogestorimobiliario.blogspot.com.br/2013/07/rio-de-janeiro-forte-valorizacao-de.html>, acesso em 24/11/2015.



Disponível em http://www.impawards.com/2003/city_of_god.html, acesso em 24/11/2015.

Anexo E



Disponível em <http://mag.sapo.pt/cinema/filmes/tropa-de-elite>, acesso em 24/11/2015.

Anexo F



Capas das edições de García-Roza utilizadas no trabalho. Foto do autor.