

Notas sobre o sentido histórico-social da violência no romance *Cidade de Deus*

por Wellington Augusto da Silva*

Resumo: Para além de assunto, o período da ditadura militar parece imprimir no romance contemporâneo *Cidade de Deus* marcas profundas. Busca-se, na análise de sua linguagem, verificar os aspectos sociais e históricos sedimentados na obra de Paulo Lins. Para isso, serão observados alguns comentários críticos acerca da produção escrita no período por Rubem Fonseca, autor que inaugurou uma linha temática importante do sistema literário nacional, da qual Paulo Lins parece participar.

Palavras-chave: brutalismo, violência urbana, literatura e sociedade.

Abstract: Beyond subject, the period of the Brazilian military dictatorship marked deeply the contemporary romance *Cidade de Deus*. This text intends to analyse the language construction and verify social and historical aspects consolidated in the work of Paulo Lins. For that, some notes about the literary works by Rubem Fonseca will be observed because this author inaugurated an important thematic line in the national literary system, of which Paulo Lins seems to take part.

Key words: brutalismo, urban violence, literature and society.

A tentativa de analisar o romance *Cidade de Deus* do estreante Paulo Lins (1997) pelo ângulo histórico-estrutural se justifica dado o esforço de ler a atualidade em sua espessura histórica, na contracorrente, portanto, de consensos artificiais. Isto se dá também pela exigência da obra, visto tratar-se de uma narrativa das transformações do conjunto habitacional, operadas pela criminalidade ligada ao tráfico de drogas no Rio de Janeiro.

A recepção da obra de Lins foi marcada por intensas polêmicas e parece que ainda hoje isto não cessou. Vinda a público sob este signo e credenciado por Roberto Schwarz e Alba Zaluar, com quem Paulo Lins trabalhou em pesquisa durante anos, a obra *Cidade de Deus* pode ser lida de algumas maneiras; um tipo de arco de leitura que oscila entre o privilégio do aspecto documental até o literário. Sem regar a forte influência exercida pela experiência do autor na pesquisa antropológica e a também significativa mistura de materiais diversos, a proposta de trabalho aqui é buscar a interpretação de sua dimensão literária¹.

Na base da armação de sua prosa, o romance lança mão de diversos materiais: transita pelo registro padrão da língua, passa pelo formal acadêmico, inspira-se na notação etnográfica impulsionada pela pesquisa, flerta com o sensacionalismo jornalístico, conhece as gírias dos malandros e um tipo de código próprio aos bandidos. Isto posto, o leitor pode sentir-se surpreso pela relação estabelecida entre a quantidade de materiais manipulados e o acabamento, haja vista sua precariedade. Por este ângulo, há que se pensar numa hipótese: para narrar a violência interna à comunidade seria possível uma noção beletrista de linguagem literária? Em outras palavras, caberia entender os desníveis da prosa em relação ao conteúdo

* Mestre em Teoria Literária pela Universidade Federal do Rio de Janeiro.

¹ Sobre isso, uma nota é válida. *Cidade de Deus* pode ser argüido por vários lados e discrepa de uma parte bastante influente da ficção nacional contemporânea, entretanto, ao que nos parece, sustenta-se no panorama com semelhante teor de elaboração artística. O acentuado preconceito contra o livro talvez se deva a critérios extra-artísticos (como parece ainda estar em moda na crítica nacional) do que seu eventual trabalho estético.

narrado? Estas perguntas servem de introdução para verificar se o romance, de fato, se entronca numa certa linha da história da literatura nacional.

II

Como sabemos, a representação da vida dos pobres é uma linha de força poderosa no sistema literário brasileiro. Dinamizada por várias temáticas, o assunto, desde meados dos anos 70, parece dominado pela violência urbana e pela influência crescente da indústria cultural. Em certa medida, isto é bastante compreensível uma vez que, sob o período autoritário da ditadura militar, a sociedade brasileira experimentou uma longa sucessão de adaptações aos padrões internacionais: da importação de capitais aos bens simbólicos. Desta feita, para a ponta precária da modernização levada a cabo restaram violência e segregação, física e cultural.

No Rio de Janeiro, a construção de conjuntos habitacionais responde a uma demanda da justa reforma urbana mas também da segurança das classes médias. Aquilo que, nos centros hegemônicos do capitalismo, significou a racionalização do problema habitacional, e, na periferia, poderia resolver o crescimento desordenado de moradias nas encostas dos morros, uma vez mais terminou por isolar as *classes perigosas* do contato com a classe média radicalizada na sua *busca do povo*. Uma solução bastante prática para a intensa politização e esclarecimento das classes – o eterno temor dos conservadores de então.

Como se trata de um processo social poderosíssimo cujas conseqüências dão notícias ainda hoje, a literatura não passou, nem passaria, a ele incólume. Várias respostas literárias foram dadas a este ciclo da urbanização, no calor mesmo daquele momento. Daquela época de abertura de profundas marcas do capital em todas as esferas sociais, retenha-se aquela literatura que mimetizou o processo pelo ângulo dos pobres. Os nomes de Rubem Fonseca e João Antonio, por exemplo, não podem ser esquecidos no que tange à representação literária da vida cotidiana destes setores nos anos 60 e 70. Estes escritores, cada um a sua maneira, trouxeram para interior de suas obras (contos, em sua maioria) fortes traços da estrutura social que àquela hora se transformava.

A fim de ilustrar, registrem-se as passagens de Alfredo Bosi acerca dos contos iniciais de Fonseca, em prefácio a sua já clássica antologia (1995). Para o crítico, a escrita do contista representa "a imagem do caos e da agonia de valores que a tecnocracia produz num país de Terceiro Mundo" (Bosi, 1995, p.18). Esta narrativa se definiria pela recriação dos ambientes e entorno das elites cariocas e da periferia, pela língua "rápida, às vezes compulsiva; impura, se não obscena" (Bosi, 1995, p.18) deste mundo compulsivo. Não seria exagero dizer que Bosi identifica no emprego de artifícios antiliterários a estilização da modernização conservadora, ora em curso, típica da periferia do capitalismo avançado, cuja assimilação foi penosa para o país. Contudo, estes procedimentos não teriam vida longa além do sistema de comportamentos formado pela burguesia letrada internacional de então. Trata-se do *brutalismo*, noção que Bosi meio intuitiva e meio esteticamente atribui à escrita de Fonseca, um tanto chocada com ela a bem da verdade.

Interessa também recolher, a respeito daquele mesmo Fonseca, os comentários de Antonio Candido, contidos em seu ensaio *A Nova narrativa* (1986). Neste estudo, o mesmo extrato da literatura nacional abordada anos antes por Bosi, é trabalhado por Candido numa perspectiva

mais ampliada². Sobre Rubem Fonseca, Candido fornece algumas valiosas pistas para pensar a época e o sistema literário.

Ao caracterizar panoramicamente o período, Candido ressalta o conjunto formado pelo perverso processo de urbanização e conseqüentes modificações da estrutura social da periferia americana bem como a crescente influência dos ideais de consumo, este "inviável devido à sua [dos pobres] penúria econômica" (Candido, 1986, p. 212). Assim, é mais claro entender como os contos iniciais de Rubem Fonseca mimetizam a violência urbana. Estes são chamados de "ultra-realismo sem preconceito" e "realismo feroz". Devem-se ressaltar, então, três comentários a respeito da ficção fonsequiana: os recursos empregados, a técnica narrativa e a avaliação crítica de sua literatura.

A agressão ao seu leitor, objetivo deste escritor, dá-se em dois sentidos: pelo assunto e pelos recursos usados. Ou seja, para além das cenas violentas, "a fusão de pensamento e ação, veiculada pela primeira pessoa do discurso, expõe a brutalidade da situação pela brutalidade do agente a que a própria voz narrativa se identifica." (Candido, 1986, p. 212) Tal operação chega, no limite, a impedir o distanciamento, ou discernimento analítico, entre o narrador e a matéria narrada.

Para sistematizar e ilustrar os pontos fortes de cada crítico, o *brutalismo* do primeiro Rubem Fonseca pode ser lido como um tipo de ficção que elabora narrativas sobre o cotidiano de personagens pobres urbanos e de classe média, com algum destaque para bandidos e marginais, geralmente dessolidarizados pelas suas relações sociais precárias. No âmbito técnico, esta modalidade literária se caracterizaria por um tipo de representação que se queira direta e crua da realidade, auxiliada pelo emprego de expressões chulas e palavrões e que se perfaz também sob influência de temas e recursos do *cinema*. Portanto, o terreno da linguagem brutalista se consolidaria como uma espécie de unidade contraditória que combina refino e desleixo, requinte e rudeza, com destaque para a figura do narrador em 1ª pessoa pois marca a invenção de Fonseca entre seus contemporâneos.

Por esta via, o campo formado faz do *brutalismo* um modo especial de lidar literariamente com um tipo específico de matéria social brasileira. Para nosso objetivo, então, as afirmações feitas integram um tipo de plataforma cuja finalidade é acumular elementos críticos a fim de historicizar o presente. Isto é, permite um ângulo de observação pelo qual se acredita possível uma análise da ficção de Paulo Lins.

Importante apontar que as características postas em relevo são, propositalmente, de cunho generalizante, tendo em vista sua fácil adaptação aos diversos gêneros narrativos: o conto de Fonseca e o romance de Lins, em nosso caso específico. Isso foi necessário pois o objetivo é recuperar o conceito do brutalismo de modo a verificar sua produtividade em outro gênero e contexto, uma vez que, tanto a noção descrita por Bosi como por Candido, não visam além do conto.

III

Feita esta compilação de dados acerca da obra inicial do autor consagrado e explicitada a hipótese, tenta-se demonstrar como referida noção serve para pensar historicamente um romance e sua relação com a sociedade contemporânea. Pelo prisma adotado, cabe afirmar que a linguagem literária em *Cidade de Deus*, formada por um conjunto mais ou menos

² Entendido como parte de um espectro maior, a literatura brasileira nacional articula-se com as demais latinas do continente haja vista a forte influência externa por eles sofrida. Desta experiência, a ficção fonsequiana também participa.

complexo, formaliza certos aspectos da experiência contemporânea combinando-os com traços históricos, sedimentados na matéria que narra. O mesmo com outras palavras: o romance de Paulo Lins experimenta caminhos abertos pela ficção nacional dos anos 60/70 e sofre os impasses de um modo narrativo do atual cotidiano violento dos pobres.

Aparentemente descuidada no trabalho com a linguagem, com presença de gírias, palavras e transcrições diretas da oralidade, percebe-se uma prosa construída por um procedimento um tanto fértil no panorama literário atual: uma combinação interna à prosa de ritmo veloz e alto teor imagético, o que sugere alguma ligação com a linguagem cinematográfica. Com estas características, o romance de Paulo Lins parece se aproximar daquela ficção brutalista do primeiro Fonseca. Há outras proximidades, por assim dizer, formais e de conteúdo entre os dois escritores, entretanto, aqui será enfatizado o trabalho com a linguagem literária. Mas uma breve consideração acerca da figura narrativa.

O narrador é um elemento importante para a compreensão deste tópico por lançar mão de recursos cujos efeitos dependem do relacionamento com a matéria narrada. De modo breve, há neste romance um narrador capaz de oscilar no tratamento com o material narrado. Este movimento da voz narrativa constitui-se pelo uso do discurso indireto livre, gerando um efeito de aproximação da cena narrada, e por outro lado o emprego do discurso indireto que sugere distanciamento da cena. Cada par *recurso-efeito* produz, por sua vez, dois tipos de avaliação a respeito do cotidiano cruel dos bandidos e dos trabalhadores pobres do conjunto habitacional. Existem, portanto, formas diferentes de crítica à matéria narrada: o mesmo discurso, de sedução pela barbárie, pode ser enunciado pelos dois recursos apontados. Do mesmo modo, a técnica que tende a se distanciar das seqüências violentas pode ser a mesma que critica o absurdo da brutalidade³.

Disto isto, pode-se perceber que, no âmbito de elaboração da linguagem, *Cidade de Deus* não se apresenta apenas como um conjunto discrepante de expressões lingüísticas, mas sim como uma seqüência de encadeamentos de várias narrativas pessoais entrelaçadas pela violência histórica e cotidiana. Esta é uma chave de leitura que dá conta da dimensão histórica interna ao projeto literário do romance, sua ambição de narrar a tragédia do dia a dia dominado pelo tráfico de drogas na comunidade do Rio de Janeiro.

Admitindo a validade de tais pequenos enredos (as brigas entre casais, as rixas entre grupos rivais, os assaltos e outros crimes praticados por bandidos e prostitutas, a preparação do carnaval etc.) entrelaçados, ao longo da história, e transformados que são pela estruturação do tráfico de entorpecentes, chega-se a uma outra possibilidade de leitura da organização textual do romance.

A disposição espacial forma blocos narrativos mais ou menos extensos, que não resistem, na maioria das vezes, uma página ou duas. A linguagem, construída de maneira visualmente entrecortada, insinua-se como significante, portador ele mesmo de interpretação. Para além da formatação, o caráter fragmentado da narrativa lhe auxilia no efeito geral de velocidade interna ao texto e externa, para o leitor. Indo além, esta disposição poderia ainda ser uma maneira de recortar os vários pequenos enredos e também uma forma de estruturar os becos, vielas e esquinas do espaço narrado.

Interessa aqui ressaltar que um traço característico da obra é a interrupção do clímax narrativo. Parece sempre haver um fato mais importante que surge repentinamente para o qual o narrador tem de se debruçar imediatamente. O corte da linearidade parece ser auxiliado pelo

³ Para uma descrição mais detalhada, ver "*O Narrador*". SILVA, 2007 p.27-42

corte espacial dos blocos narrativos. Tal é o procedimento do *anticonvencionalismo metódico*, que é a matriz capaz de dar continuidade às descontinuidades internas à estrutura literária. De modo geral, as ações narradas sempre são interrompidas antes de seu desfecho, fazendo com que o arranjo, composto de fracionamento, resulte em suspense (porque interrompe a linearidade) e impressão de agilidade da narrativa (pois apresenta vários ângulos e situações narradas).

A partir desta descontinuidade da forma narrativa, são possíveis duas conclusões: a primeira seria a aguda movimentação de personagens revelando um sistema de relações sociais internas à favela. Neste sentido, o enredo focado no coletivo, lembrando as obras naturalistas, faz com que a multidão de personagens seja uma exigência da matéria narrada. Como efeito, a linearidade é rompida apenas na aparência uma vez que há eventos que sugerem simultaneidade. A segunda consequência, prendendo-se ao nível profundo, seria uma aposta na continuidade dos conflitos da trama. Se corretos estes argumentos, o conjunto de lutas travadas no enredo instaura um movimento de movimentos: ao persistirem, os ciclos levam adiante a narrativa com o citado ritmo sem trégua e a crescente complexidade do entrecho.

O efeito construtivo é, portanto, o suspense derivado do arme e desarme das ações cujas consequências sempre são adiadas. A resolução dos conflitos, capaz de reorganizá-los num outro patamar, é sempre postergada pela introdução de uma problemática inesperada. Assim, com o entrecho interrompido, as ações encontram seu desfecho páginas depois. Desta maneira, este procedimento se adapta, a título de exemplo, à rotina sinistramente repetitiva dos bandidos e pode ser *base de uma aposta na continuidade do próprio fazer narrativo*. Neste caso, as "possibilidades robustas" (Schwarz, 1999, p.163) exploradas por esta literatura são configuradas pelo acúmulo de situações aparentemente aleatórias cujo fim é sempre desconhecido. A recriação ficcional do universo fechado de Cidade de Deus parece indicar, no âmbito da forma do romance, uma contradição entre o tema escolhido (a expansão da criminalidade), intensivamente explorado, e a técnica usada (a fratura da linearidade).

IV

A recriação em escala numerosa do processo crescente de violência urbana sugere uma ligação da linguagem literária com a do roteiro cinematográfico (Id.). Esta proximidade pode ser explicada por um dos níveis da prosa romanesca: alto teor visual, a correspondência entre a velocidade das ações narradas e sua transposição para o texto, o consequente ritmo frenético focalizando a narração e, por fim, o fracionamento da linguagem. Esta combinação veicula uma estratégia de um narrador cuja visão é caleidoscópica: tenta registrar, na tensão dos momentos, os vários ângulos das situações em que recai seu olhar. Importante salientar que este estilo, por mais que contribua para a quebra da linearidade narrativa e aumente, por conseguinte, o efeito de velocidade narrativa, não deixa de estruturar processos, capazes de captar impasses também sociais (DUARTE, 2006, p.205).

Para além da temática, chega-se então a um ponto da análise que une ficção e um traço típico da experiência contemporânea. Avançando nas camadas internas à construção da linguagem, acredita-se também que o modo de narrar alimenta-se daquela mesma matriz essencialmente moderna.

Partindo do contexto histórico narrado em *Cidade de Deus* e vivido pelo brutalismo de primeira hora de R. Fonseca, não é exagero imaginar correspondências entre a organização textual da obra de Lins e os meios de comunicação de massas. É possível afirmar, então, um forte intercâmbio entre, de um lado, a TV e o Cinema, e de outro, a Literatura. Isso pode ser percebido em: a) organização em blocos curtos; b) pelo efeito de suspense – causado pelas

descontinuidades–; c) pela impressão de velocidade – pelas frases coordenadas e pela continuidade da tensão entre os blocos. A referência ao contexto histórico é importante pois, no limite, nos autoriza a crer que a crescente influência, sobretudo, da TV e do rádio na sociedade brasileira sob anos militares é parte importante da história contemporânea e, sem a qual a interpretação da forma literária perde em parte a inteligibilidade.

Presentes no cotidiano de todas as classes, o rádio, o jornal, a TV, (e de uma parcela, o cinema) condicionam, em maior ou menor grau, a rotina e a subjetividade dos indivíduos. As raízes históricas deste processo encontram-se, no entanto, alguns anos após o golpe de 64, quando o país assistiu ao abandono do cunho avançado do nacional-desenvolvimentismo, já que o objetivo dos militares era aliar o progresso econômico ao seu projeto de segurança nacional. Nesta etapa, a sociedade brasileira abriu-se à importação de bens e valores da indústria cultural. Tal processo desencadeou o apagamento das relações entre cultura e política. A sedimentação deste caminho se deu por, pelo menos, duas vias: pela repressão feroz ao contato entre as classes e pela intensa censura.

Hegemonizada pelo padrão da cultura de massas, por sua vez, veiculada pelos poderosos canais da indústria cultural, a subjetividade é seriamente abalada. Assim, a sociedade brasileira participa da experiência moderna, novamente, em descompasso frente às nações centrais. Os reflexos artísticos destas mudanças podem ser atestados, entre outros, na introdução de procedimentos televisivos e jornalísticos aos textos literários da época.

Entretanto, se pensarmos, em nosso caso, nos efeitos de suspense e de velocidade como derivados do anticonvencionalismo metódico, encontraremos uma dupla chave de interpretação para esta transposição literária de estratégias da comunicação de massas. Um tipo ambíguo de tratamento literário da matéria social do qual surge uma dicotomia: a) uma narrativa de manifestações em perspectiva histórica, e b) outra que, de modo inverso, que lança mão dos fragmentos descontextualizados, sem ligação à estrutura profunda do enredo. Encarada por este lado, a composição narrativa passa a ser um conjunto amplo de linguagens, cujas referências autorizam a indicação do brutalismo como uma ficção híbrida, alimentada em parte pela modernização correspondente ao período militar nacional. Assim, esta modalidade ficcional pode ser encarada não só pelo seu tema ou tempo narrativo, mas também por aquela incorporação de técnicas e procedimentos diversos (em princípio) à linguagem literária.

Admitindo a validade deste argumento, percebe-se a relação entre a organização dos blocos narrativos da ficção e os da TV (ou os *takes* do cinema) que condicionam a atenção do seu leitor ou espectador, programando-os ao tempo curto de comerciais e propagandas, bem como ao encadeamento das cenas. A impressão de velocidade embutida na prosa também pode ser explicada segundo esta linha: a exposição veloz das imagens supostamente veicula *informações*, mas, dada a saturação, impede a reflexão do receptor que encontra-se na maioria das vezes isolado. Produtor e produto, em certa medida, da indústria cultural, a leitura do texto brutalista parece não se dissociar da influência da comunicação de massas.

Se é verdade que o brutalismo da primeira hora mimetizava o ritmo social do período militar experimentando técnicas da insipiente cultura de massa e estilizando hábitos sociais característicos da época, a ficção de Paulo Lins lança mão destes recursos trabalhando-os como matéria pré-formada – em certo sentido, uma forma objetiva – que carrega em si a ambigüidade própria do ponto de vista narrado. Assim, a representação desta realidade em *Cidade de Deus* é contraditória porque oscila entre o consumo grotesco da violência e a sua crítica.

No entanto, o método de composição e a construção da linguagem contêm ainda mais uma interpretação. O anticonvencionalismo metódico pode ser um esforço de disciplina literária da matéria romanesca que desmente o suposto aspecto aleatório do enredo. A esta aparência fortuita, a técnica contrapõe os ciclos de transformações em patamares. O fundamento concreto da técnica narrativa tem algo a ver com a atual etapa da modernização periférica. Como expressão possível de um tempo de dissolução das formações nacionais, o procedimento construtivo de *Cidade de Deus* confirma os limites objetivos do ato de narrar na contemporaneidade: num passo, transpõe a velocidade das imagens sem contexto e, no outro, resiste ao conformismo, que apaga as relações históricas, dando-lhes espessura narrativa. Aliás, a tentativa de dissolver a densidade do presente revela-se também na perda da memória coletiva, uma das chaves de compreensão da atualidade. Este certamente um desdobramento do processo de acumulação capitalista, do qual a ascensão da cultura de massa é contemporânea. A vitória deste processo histórico, que se acirrou no período militar, implica em ausência de tradição, o que desautoriza, momentaneamente, a possibilidade de transformação do real.⁴

No cenário atual, cuja reordenação contra-hegemônica está fora do horizonte, o texto literário não poderia apontar uma solução para os conflitos. Sua produtividade frente ao impasse é, então, insistir pesadamente no lado difícil da experiência contemporânea. Apoiado que está no travamento das seqüências e apostando na continuidade do ato de narrar, *Cidade de Deus* internaliza, a seu modo, a pressão do processo social em curso.

Referências

- BOSI, Alfredo. *Situação do conto contemporâneo brasileiro*. São Paulo: Cultrix, 1995;
- CANDIDO, Antonio. *A Educação pela noite e outros ensaios*, São Paulo: Ática, 1986;
- DUARTE, Livia Lemos. "Ação e narração, em cena Cidade de Deus", In: BUENO, André (org.). *Literatura e Sociedade*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006;
- LINS, Paulo. *Cidade de Deus*, São Paulo: Cia. das Letras, 1997;
- SCHWARZ, Roberto. *Seqüências Brasileiras*. São Paulo: Cia. das Letras, 1999.
- SILVA, Wellington Augusto. **Cidade de Deus: Uma leitura formativa da desagregação**. 2007. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Faculdade de Letras, Universidade de Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

⁴ A afirmação relaciona-se à passagem de Schwarz sobre uma formulação de Adorno, presente em "Sobre Formação da Literatura Brasileira", op.cit., p. 20.