

Figuras da violência urbana no romance brasileiro contemporâneo

Rita Olivieri-Godet
Université Rennes 2 – França
PRIPLAP / ERIMIT

As novas formas do urbano nas sociedades pós-modernas marcam profundamente a sensibilidade de escritores e contribuem para inaugurar outras modalidades de percepção e de figuração do real. As megalópoles labirínticas, heterogêneas e fragmentadas geram práticas sociais diferentes, novos projetos identitários e por conseguinte novos antagonismos. Nosso trabalho tem o objetivo de precisar as formas simbólicas elaboradas pelo discurso literário brasileiro a partir dos anos 90, através da análise de quatro romances que exploram fundamentalmente a representação de duas metrópoles brasileiras: *Capão Pecado* (2000), *Manual Prático do ódio* (2003) de Férrez e *O sol se põe em São Paulo* (2007) de Bernardo Carvalho percorrem o espaço paulistano enquanto que em *Um táxi para Viena d’Austria* (1991), Antônio Torres constrói sua cidade-texto tomando por referência a “Cidade Maravilhosa”. Interrogaremos particularmente a encenação da topografia das formas urbanas, a relação do sujeito à cidade assim como os recursos estilísticos que inscrevem no texto as marcas da urbanidade, buscando esclarecer as relações entre as configurações espaciais e a emergência de formações discursivas e simbólicas.

O tempo do pós-modernismo ou a cidade em estado de sítio

O ensaio do filósofo brasileiro Paulo Arantes, *Extinção*, desenha com precisão o perfil de nossas sociedades pós-modernas. Sua análise ajuda-nos a pensar o surgimento de formas narrativas que evoluem nesse contexto e com ele dialoga. À luz das reflexões de Arantes, podemos encontrar perspectivas que esclarecem certas configurações espaciais da cidade que a narrativa pós-moderna elabora. Paulo Arantes utiliza a expressão “Estado de sítio” para caracterizar nossas sociedades urbanas do século XXI. Segundo o autor, o exercício do poder na nova ordem cosmopolita fundamenta-se num estado de

exceção permanente que substitui o político pela guerra. O poder passa a ser exercido como violência excepcional, tanto ao nível interno da nação quanto ao nível externo e mundial. Na periferia do capitalismo, lembra-nos Arantes, o estado de exceção sempre foi permanente. A violência econômica do neoliberalismo promove o gangsterismo à ação política. A sociedade torna-se dessa maneira, refém do estado de exceção permanente que abandona o paradigma jurídico-político e procura encobrir a percepção, afastar a reflexão inteligente, daí o título da obra: *Extinção* – desaparecimento, fracasso do pensamento. O tempo presente é o do « estado de sítio », o da guerra cosmopolita. Segundo Arantes, nas megalópoles brasileiras, a exceção é permanente, a sociedade é refém do gangsterismo que ocupa o vazio político e desperta o sentimento coletivo de insegurança e medo. É a lógica do terror que predomina. Nas grandes cidades, os territórios de exclusão social se multiplicam e acabam por se transformar em “espaços mortíferos” (HAREL: 2007).

Literatura marginal : a periferia no centro

Nesse contexto é que surgem as narrativas subalternas inaugurando novas formas de discursos narrativos e de práticas sociais, projetando novas figurações da cidade. O perfil social do escritor brasileiro amplia-se significativamente para incluir escritores oriundos dos bairros periféricos cujo projeto literário torna-se um instrumento de denúncia da exclusão, da violência policial e do racismo que vitimam essas comunidades. Assim sendo, a criação artística é também para esses escritores, um meio de investirem o campo cultural do qual encontravam-se até então afastados. De uma certa forma, a produção musical do rap abre as portas para a produção literária produzida por esses escritores periféricos que se assumem como excluídos e porta-vozes de sua comunidade e adotam a expressão “literatura marginal” para identificar sua produção. Tanto o rap quanto a literatura marginal procuram construir um pensamento crítico capaz de despertar um sentimento de auto-estima e de solidariedade no seio da comunidade de origem. Escritores e “rappers” são culturalmente ativos nas suas comunidades.

A apelação “literatura marginal” justifica-se tanto pelo fato dessa produção ser portadora da voz da periferia, colocando em cena os problemas do cotidiano nesses territórios de exclusão, como também pela adoção de uma linguagem própria que se afasta dos modelos da literatura canônica. Poderíamos falar da emergência de um socioleto, no sentido que Pierre Zima

atribui ao termo, definindo-o como “um repertório lexical codificado, isso é estruturado segundo as leis de um pertencimento coletivo particular” (ZIMA, 2000, p. 134). Assim, a estratégia que consiste em pôr em prática um registro vulgar, marcado por expressões codificadas, gírias e ortografia próprias, remete à idéia de um pertencimento coletivo específico. Desejo de construção e de afirmação identitária que passa evidentemente pela elaboração de uma linguagem própria, como se pode ler no texto “Terrorismo literário”, espécie de “prefácio-manifesto” de Férrez :

Cala a boca uma porra, agora a gente fala, agora a gente canta, e na moral agora a gente escreve. (FERREZ: 2005, p. 9)

Literatura de rua com sentido, sim, com um princípio, sim, e com um ideal, sim, trazer melhoras para o povo que constrói esse país mas não recebe sua parte. (FERREZ: 2005, p. 9)

Do ponto de vista da representação da realidade, essa produção adota a perspectiva da imediatidade brutalista, com o objetivo de realizar uma espécie de crônica grotesca da exclusão social, utilizando um conjunto de procedimentos que o crítico literário Alfredo Bosi qualifica de hipermimetismo. Embora possamos, sob alguns aspectos, aproximá-la do realismo feroz característico das narrativas inspiradas da crônica policial de Rubem Fonseca, considerado como um dos precursores da temática da violência urbana e da criminalidade, não podemos no entanto falar de filiação a uma tradição. Trata-se de um fenômeno novo no mercado editorial brasileiro que desloca o lugar de enunciação, fazendo emergir a voz da periferia, fenômeno que o romance *Cidade de Deus* (1997) de Paulo Lins contribuiu para desenvolver. Essas narrativas são atravessadas pela experiência de vida de escritores da periferia, o que de uma certa maneira os legitima a falar em nome de suas comunidades. Afirma-se enquanto projeto identitário exibindo o seu objetivo político de combate à prevalência de valores culturais hegemônicos e elitistas.

De Capão Redondo a *Capão Pecado*

Os dois romances de Férrez que comentaremos aqui fazem parte da “literatura marginal”. Ferréz, cujo verdadeiro nome é Reginaldo Ferreira da Silva, nasceu em São Paulo em 1975, tendo adotado o nome Férrez em homenagem a dois heróis populares brasileiros, Virgulino Ferreira e Zumbi dos Palmares. É o mais conhecido e reconhecido autor da literatura marginal,

tendo vários livros publicados, sendo o primeiro deles *Capão pecado* (2000). O título do romance faz referência a Capão Redondo, um dos bairros periféricos mais violentos de São Paulo de onde o autor é originário. Ao comentar as entrevistas do escritor, Andrea Hossne destaca o fato dele considerar a violência como uma dificuldade sob forma de um paradoxo: como criar uma ficção verossimilhante quando o absurdo da realidade é tão inverossímil? Como narrar a abjeção, as fronteiras do humano?

A narrativa centrada na história de vida de Rael, um jovem que sonha em se tornar escritor e que se apaixona pela noiva do seu melhor amigo, descreve o cotidiano violento e sem esperança dessa comunidade. Encontramos a intriga tradicional do triângulo amoroso e do crime passionai. No entanto, essa intriga evolui num universo romanesco onde não há mais lugar para o afeto. A noiva de Rael termina por traí-lo com o patrão dele. Rael o mata, vai preso e morre na prisão. O mundo do crime ao qual ele queria escapar termina por alcançá-lo. Ao mesmo tempo em que essa voz emerge da periferia denunciando o sistema de opressão e violência, ela procura paralelamente construir um projeto identitário para essa comunidade do qual participariam a literatura marginal e o rap: « Literatura marginal lado a lado com os guerreiros de verdade ». Essa expressão exerce uma função emblemática, espécie de divisa que aparece nos diversos textos escritos por pessoas originárias de Capão Redondo ou por compositores de rap, incorporados à narrativa. Discurso de valorização e de denúncia do abandono no qual se encontra essa comunidade da periferia do capitalismo, vítima da violência da economia neoliberal.

Num outro romance publicado em 2003, *Manual prático do ódio*, a representação da violência e do banditismo se acentua em detrimento do discurso de valorização da comunidade. O núcleo narrativo organiza-se em torno do planejamento de um assalto por um grupo de amigos que se associam para dar um golpe que eles consideram perfeito e que os libertaria, uma vez por todas, da sua condição de miséria social. O planejamento do assalto contrasta com a engrenagem trágica da realidade que se sobrepõe aos projetos dos indivíduos, reduzindo-os a simples marionetes do submundo do crime, num território onde o estado só se faz presente para oprimir e corromper. A exclusão social funciona como um manual prático do ódio: quotidianamente confrontados a um espaço confinado e aterrorizante, marcado pela onipresença da morte, pelo conflito entre as gangs, pela violência e corrupção policial, os personagens, desprovidos de referências afetivas e morais, incapazes de refletir politicamente sobre sua condição de excluídos,

encontram na ação criminosa, no princípio da vingança, sua única saída. No entanto, ao se deter em descrições minuciosas de atos de extrema brutalidade, sem nenhum distanciamento crítico, o romance corre o risco de promover uma naturalização da violência que ele busca denunciar. O problema complexo da exclusão é despolitizado e a narrativa cai na armadilha da promoção de uma lógica individual de enfrentamento pela violência, que poderia querer criticar.

Para colocar em cena o imaginário da violência em suas formas excessivas, exibindo “o rosto bárbaro da cultura contemporânea”, para empregar uma expressão cara a Beatriz Sarlo, no seu ensaio *Tempo presente*, o texto de *Manual prático do ódio* recorre à hipérbole, ao exagero hiper-realista, limitando-se a um hipermimetismo da “crônica vermelha” que faz parte atualmente do cotidiano urbano. Esse tipo de relato, como assinala Sarlo, reforça o papel dos meios de comunicação de massa que inoculam a paixão pelo medo, pelo excesso. Debruçando-se sobre a maneira como a violência é representada nas diferentes expressões artísticas contemporâneas brasileiras, o jornalista e ensaísta brasileiro João Cesar de Castro Rocha constata que a “dialética do malandro” (referência ao célebre artigo de Antonio Candido) deu lugar à dialética da marginalidade característica dos tempos atuais. Assim passamos de uma ordem relacional a uma ordem conflitual onde a imagem da sociedade é definida pela violência.

O contexto subjacente a essas representações do país e da cidade na arte e na literatura contemporâneas brasileiras corresponde ao da periferia do capitalismo, onde, como assinala Paulo Arantes, o estado de exceção sempre vigorou. A encenação da topografia e das formas urbanas nesses dois romances de Férrez se limita aos elementos da periferia de São Paulo, espaço fechado e mortífero, com suas ruas transformadas em armadilhas, seus casebres vulneráveis que a todo momento podem ser invadidos, seus bares onde a convivialidade cede lugar aos conflitos. A morte é onipresente, o homem é apenas um gadget a mais podendo desaparecer a qualquer momento. Não existe um “lugar habitável” para o sujeito (HAREL: 2007). Na ausência desse espaço íntimo, seguro, protetor, o ser humano se encontra na impossibilidade de se constituir enquanto sujeito. Os personagens são prisioneiros desse espaço periférico onde “a única certeza é a arma” e “a morte é apenas um detalhe”. Além da periferia, as referências efêmeras aos bairros burgueses de São Paulo mostram que a única relação que a população da periferia pode ter com a cidade é a da exploração pelo trabalho – empregadas domésticas que trabalham em

prédios de luxo – ou a da intrusão violenta no tecido urbano atuando como ladrões e criminosos.

O contexto desagregador das megalópoles brasileiras fez emergir formações discursivas e simbólicas que representam o processo de segregação urbana e racial, tomando por base a exclusão social e espacial que vitimam a população dos bairros periféricos, privadas de educação, trabalho e saúde. Sublinham a ausência escandalosa do Estado nesse espaço, salvo quando se trata de assegurar o seu papel repressor através da presença da polícia. Mesmo se um discurso de resistência é esboçado, ao menos no primeiro romance do autor, a escolha estética do hipermimetismo simplifica a relação entre a cidade e o imaginário. Ao pretender colar à realidade para expressá-la na sua brutalidade imediata, o lugar do simbólico torna-se reduzido, o impacto da denúncia enfraquece. Acreditamos que romances como *Capão pecado* e *Manual prático do ódio*, o segundo ainda mais do que o primeiro, prisioneiros do hipermimetismo, caem na armadilha do abandono do político ao qual se refere Paulo Arantes, contrariamente ao objetivo que perseguem. Isso se dá em função de uma representação que não revela os mecanismos complexos de exclusão próprios da periferia de um país periférico e pela simplificação da trama social reduzida a uma lógica binária do conflito entre o bem e o mal.

À margem da literatura marginal

Não se trata aqui de hierarquizar práticas literárias diversas, mas simplesmente de examinar a diversidade de figurações da violência urbana na literatura brasileira contemporânea. Escritores contemporâneos como Luis Ruffato, Bernardo Carvalho, Antônio Torres, o brasileiro-canadense Sergio Kokis, entre outros, exploram o tema da violência urbana sem dissociá-lo de uma visão mais complexa e crítica do contexto político, econômico e social. É o que podemos observar através da representação da cidade em romances como *O sol se põe em São Paulo* (2007) de Bernardo Carvalho e *Um táxi para Viena d’Austria* (1991) de Antônio Torres.

Em *O sol se põe em São Paulo*, Bernardo Carvalho, dedica-se mais uma vez, como em romances anteriores como *Mongólia* (2003) e *Nove noites* (2002), a um tema que lhe é caro, o das relações à alteridade. Para discutir o deslocamento das referências identitárias e culturais em *O sol se põe em São Paulo*, o autor toma como ponto de partida a imigração japonesa, localizando uma parte da ação na cidade de São Paulo e uma outra em Tóquio.

Ambientação cosmopolita na qual deambula um sujeito com o objetivo de desenredar histórias, inclusive a de sua própria vida.

O narrador-personagem, publicitário desempregado, é um descendente da terceira geração da imigração que não domina mais a língua nem as referências culturais japonesas. A trama, bastante complexa e cheia de suspense, organiza-se em torno de um encontro num restaurante no bairro da Liberdade entre o narrador yonsei, que se apresenta como escritor, e uma senhora japonesa, Setsuko, dona do restaurante, que lhe pede para escrever a história de sua vida. Atraído pelo enigma da história que evolui entre o Japão da Segunda Guerra Mundial e o Brasil atual, girando em torno de dramas amorosos, de viagens forçadas e de identidades falsas, o narrador terminará por fazer uma viagem a Tóquio, na expectativa de esclarecer os elementos obscuros do relato. Viagem de retorno ao país de origem dos seus antepassados, sob o signo do estranhamento e da errância. De forma semelhante a outros personagens de Bernardo Carvalho, o narrador deste romance é um “estranho estrangeiro”-; quer ele esteja em Tóquio ou em São Paulo, o deslocamento exterior sendo apenas a face visível do conturbado itinerário de sua subjetividade. O ato de escutar, escrever e reconstruir histórias, interrogando o sentido de travessias que desafiam o limite do humano, leva-o a se defrontar com experiências trágicas de exílio e exploração que se entrelaçam com sua própria história. Narrativa vertiginosa construída pela junção de múltiplos relatos que vão compondo as máscaras identitárias, a do escritor inclusive “o que só podia ser o que era não sendo”(CARVALHO, p. 24). O caráter autoreferencial do romance, traço característico da obra do autor, reflete sobre a relação entre realidade e ficção e o poder da literatura no processo de constituição do sujeito, sendo capaz de conduzi-lo à perdição ou de salvá-lo da existência medíocre, imprimindo um sentido à vida (o caso do narrador yonsei).

Centrado num segmento minoritário, o dos imigrantes japoneses, o romance revisita um pouco da história dos que sonharam em “fazer a América”. Abre-se para uma geografia imaginária da alteridade, discutindo questões relacionadas com a percepção do outro, embora a perspectiva adotada pela obra privilegie a dimensão ontológica à étnica. Por outro lado, a representação de São Paulo propõe uma visão mais global da cidade, inserindo-a no contexto das metrópoles do Terceiro Mundo. A encenação da topografia e das formas urbanas não se limita a um único bairro, como nas narrativas da literatura marginal. O narrador alarga o tratamento da questão da

exclusão ao assumir uma atitude crítica em relação à denominação “periferia”:

São Paulo não se enxerga – ou não chamaria periferia de periferia. Não é so eufemismo. Chamam-se excluídos aos oitenta por cento da população. Não é à toa que é uma cidade de publicitários. Em São Paulo, publicidade é literatura [...] (CARVALHO, p. 14)

Construções de discursos falsos para vender imagens que o romance vai desconstruindo. É interessante notar a convergência com a visão que Férrez possui da periferia que também questiona o conceito de “minoria” e chama a atenção para “uma periferia que cerca toda a cidade” (Férrez: 2005, p. 8). São Paulo é uma cidade onde se vive “cercado de assaltos, chacinas, e sequestros” (CARVALHO, p. 14). É a imagem de uma cidade em estado de sítio que surge com toda a força no romance. Uma cidade parida pelo poder econômico, cercada pela miséria e pelo crime que alimentam esse mesmo poder, sendo que o crime, como assinala o narrador-personagem, “é a única coisa comum aos ricos e aos pobres” (CARVALHO, p. 113). São Paulo é um sonho de um outro lugar, um ator que deseja se fazer passar por um outro com o intuito de mascarar a violência, apagar a tensão entre civilização e barbárie, elementos constituintes de sua identidade e de seu tempo. Um “Galicismo a berrar nos desertos da América”², como escreveu Mário de Andrade para evocar as transformações de São Paulo, no início do processo de industrialização. Uma cidade-simulacro onde tudo está “fora do lugar”, “fora do tempo também.”(CARVALHO, p. 14):

A Liberdade é um desses bairros de São Paulo que, embora em menor escala do que nas regiões mais ricas, e por isso mesmo de um modo às vezes até simpático, ressalta no mau gosto de sua rala fantasia arquitetônica o que a cidade tem de mais pobre e de paradoxalmente mais autêntico: a vontade de passar pelo que não é. O pôr-do-sol em São Paulo é reputado como um dos mais espetaculares, por causa da poluição [...]. (CARVALHO, p. 13)

Bernardo Carvalho escreve um romance em torno de identidades camufladas, inspirando-se no teatro japonês que explora as tensões entre máscara e revelação, luz e sombra. Esse é o prisma que norteará a elaboração da imagem da cidade, projetando a visão de uma São Paulo que se esconde por trás de uma identidade falsa, procurando disfarçar os aspectos violentos e o mal-estar do tempo presente, traços característicos de uma metrópole do

Terceiro Mundo. Possibilita ao mesmo tempo a discussão entre construções identitárias e localidade, evidenciando o estranhamento do protagonista em relação a um espaço urbano desagregado e dissimulado que o impede de tecer laços estáveis de pertencimento, impossibilitando-o de construir para si um lugar habitável.

Altos e baixos da “Cidade Maravilhosa”: *Um táxi para Viena d’Austria*

Tenho dez livros na gaveta, que ninguém publicou e agora não adianta mais publicá-los, porque aqui somos o tempo todo atropelados pela realidade, não dá para planejar nada, estamos em guerra, há uma guerra nos morros, há uma guerra no campo, há uma guerra nas ruas, mesmo que ninguém queira perceber, estamos em guerra, mas ela não é pior do que isso. (TORRES, p. 216)

Assim se expressa o personagem do escritor José Guilherme Cabral, em *Um táxi para Viena d’Austria* (1991), minutos antes de ser assassinado pelo seu amigo, Veltinho, protagonista do romance, cuja intriga se desenrola como uma espécie de crônica de uma morte anunciada. Como na célebre novela de Gabriel Garcia Márquez, desde o início já se sabe que Cabralzinho vai morrer. A cena no entanto permanece em suspense até as páginas finais do texto. Para além de uma história que flerta com o gênero policial, entre outros, o que a trajetória sinuosa da prosa romanesca encena é a generalização da violência no cotidiano do nosso tempo presente que condena o indivíduo à inação, à indiferença ou à curiosidade mórbida quando não lhe impõe sua lógica brutal. Diante da degradação da vida contemporânea, sair da inação através do assassinato de um escritor desempregado, doente e desequilibrado pode ser um ato de compaixão num mundo que expulsa a sensibilidade e o afeto.

No romance *Um táxi para Viena d’Austria*, Antônio Torres constrói uma narrativa expondo a cacofonia do tempo presente que oprime e subjuga o indivíduo. A possibilidade de refúgio num alhures (*ailleurs*) não existe mais, o presente é aqui e agora e está em toda a parte. A viagem não se realiza, mas o estranhamento se impõe: imobilizado num táxi preso num engarrafamento, o protagonista tenta juntar os cacos do vivido em meio às imagens

desagregadoras do cotidiano presente. A superexposição da realidade através da hipertrofia dos seus dados visíveis torna-a cada vez mais opaca e incompreensível. Para escapar à ditadura do real, o indivíduo refugia-se num mundo de sonhos delirantes que se transformam em pesadelos. A Viena d'Austria de Mozart, evocação idealizada de um mundo sensível, pertence a um passado longínquo. O presente é o da degradação, da precariedade, da violência generalizada, num mundo embrutecido e “descerebralizado”, guiado pela lógica do mercado. A harmonia da música de Mozart que toca no rádio de um táxi no Rio de Janeiro se perde entre os múltiplos sons dissonantes da cidade:

O radio do táxi está tocando uma musica lindíssima, que mais parece uma oração para consolar defunto fresco. É a *Missa em dó maior*, de Wolfgang Amadeus Mozart, informa o locutor da FM. (TORRES, p. 29)

Paradoxalmente, o homem que a escuta ou que persegue os sons do jazz pelas noites perigosas e solitárias da cidade é o mesmo que é capaz de matar um amigo. Precariedade do humano, atrofia da consciência individual submetida a um mecanismo que escapa ao seu controle.

A trama romanesca é elaborada de maneira fragmentária através de imagens do cotidiano da cidade que se superpõem sem aparente relação entre elas. A escrita fundamenta-se na exploração paródica de gêneros e textos literários e musicais assim como dos mais diversos tipos de discursos sociais. Flertando com o gênero policial, o romance encena o crime cometido por um publicitário, desempregado, Watson Rosavelti Campos, nome que evoca comicamente um dos personagens de Conan Doyle. Veltinho, apelido pelo qual é conhecido, termina matando um amigo escritor, doente, o Cabralzinho, que não via há mais de 20 anos. Depois que comete o crime, tenta em vão fugir de táxi. O engarrafamento provocado pelo acidente com um caminhão da coca-cola impede o táxi de circular, enquanto o rádio toca uma sinfonia de Mozart e Veltinho delira no banco traseiro. O ato criminoso gratuito assim como alguns elementos da narrativa aproximam o personagem de Torres de grandes personagens literários como o Raskolnikov de *Crime e Castigo* e o Meursault de *L'étranger*. O contraste entre o discurso na primeira pessoa e a impressão de objetividade que exclui toda possibilidade de introspecção, explorado no célebre romance de Camus, ganha um outro significado na narrativa de Torres. A densidade metafísica dos romances de Dostoievski e de Camus é esvaziada dando lugar à ironia que rebaixa o caráter trágico da cena. O discurso assumido pelo personagem apoia-se no ponto de vista externo para

narrar a cena do crime, estancando na superfície da imagem sem interrogar a motivação do ato nem tampouco procurar aclarar sua compreensão. Dessa forma, o texto revela o vazio de uma consciência que termina sendo vítima da lógica da banalização da violência. A violência acaba se transformando para Veltinho no único caminho para sair da inação.

A sensibilidade literária de Torres, em sintonia com o pensamento de estudiosos das sociedades pós-modernas, coloca em cena o mecanismo brutal dessas sociedades, expondo seu caráter totalitário, o esvaziamento do sujeito, o fracasso do pensamento, no dizer de Paulo Arantes, ou o mundo “descerebrizado”, para utilizar o termo de Michel Maffesoli. Para o sociólogo francês, “a vida pós-moderna, que se esboça sob os nossos olhos, é feita de afectos, de sentimentos, de excessos que nos dirigem mais do que nós os dominamos. O cérebro deixa lugar ao ventre e aos seus múltiplos apetites” (MAFFESOLI, 2001, p. 15). A violência do Estado ao asseptizar o corpo social, ao descerebrá-lo, corre o risco de provocar reações incontrolláveis, como o ato brutal e absurdo cometido por Veltinho, motivo que constitui o núcleo narrativo principal do romance, em torno do qual são tecidas as variações do enredo: “Ai se eu soubesse antes que matar era tão fácil, tão bom.”[...] E descobri mais: não existe movimento mais moderno. Só requer velocidade e cinismo, a receita universal da modernidade” (TORRES, p. 92-93). A liberação catártica de tudo o que o indivíduo foi obrigado a recalcar, devido à pressão de uma sociedade que exerce sobre ele um controle social sofisticado, termina por assumir formas radicais de violência, confundindo-se com a jubilação sádica. Devendo mover-se entre o “fantasma totalitário” que se manifesta por meio do “controle, da segurança da existência ou da felicidade planificada” (MAFFESOLI, 2001, p. 24) e a busca de autonomia baseada numa lógica individualista de produtividade e de competitividade que nega a solidariedade coletiva, o indivíduo introjeta a esquizofrenia do sistema, perdendo a capacidade de articular ação e pensamento.

Para representar o mundo na sua imediatidade, o romance opta pelo uso do presente do indicativo, superpondo narração e ação. A percepção visual é privilegiada e muitas vezes mediada pela tela da tevê, expondo a presença avassaladora desse meio de comunicação e sua capacidade de impor novas modalidades simbólicas de relações com o real. As imagens e ruídos diversos constroem a atmosfera caótica e violenta da cidade. As sequências narrativas predominantemente curtas se sucedem sem obrigatoriamente apresentarem vínculos causais, como se o texto romanesco buscasse imitar a linguagem sincopada televisiva. A ilusão de simultaneidade é reforçada pelo recurso ao

processo de acumulação de elementos heteróclitos. A atmosfera realista criada por Antônio Torres afasta-se, no entanto, do hipermimetismo dos romances da chamada literatura marginal. Não persegue tampouco o ideário realista da exatidão e da exaustividade, evitando as descrições detalhadas e a ordenação causal das cenas. Torres elabora a cidade-texto de seu romance recorrendo a um intenso processo intertextual ao qual ele submete as referências culturais eruditas, populares e da cultura de massa.

No processo de recriação da ordem desumana de uma sociedade marcada pela centralidade da imagem, modelada pelo consumo e pelos meios de telecomunicação, a escrita romanesca recorre à paródia de gêneros e textos literários e musicais, assim como aos mais diversos tipos de discursos sociais, sem se privar de imitar os efeitos da linguagem da mídia. Privilegia desse modo o rebaixamento da dicção veiculada pela voz incerta de um narrador que se confunde com as diversas vozes do corpo social. Assim, a voz do narrador não se afirma e nem assume uma posição hierárquica. Ela flutua entre a primeira pessoa (*eu e nós*) e a terceira, mistura-se às vozes anônimas da coletividade, integrando fórmulas feitas, *slogans* publicitários, letras de música popular, dissolvendo-se no meio da cacofonia de vozes que circulam na cidade. A objetividade aparente é reforçada pela utilização do ponto de vista externo, que impede o movimento de introspecção, mesmo em passagens em que a narração é claramente assumida pelo narrador-protagonista. A dramatização da enunciação tem muitas vezes a função de provocar o leitor, explorando a ambivalência que se estabelece em relação ao destinatário: “Você é feliz? Está contente com o presente? O que você tem a dizer às novas gerações? Tem planos para o futuro?” (TORRES, p. 41).

A proliferação de tons e de estilos filtrados pelo princípio da ironia embasa o sistema narrativo do romance de Antônio Torres e denuncia indiretamente as armadilhas dos discursos. Ao comentar a língua literária do escritor, Muniz Sodré afirma que ela “transmite uma experiência de plurilinguagem, por onde se expressa a modernidade caótica ou eclética demais [...] em que vivemos.”-Essa “tagarelice” do texto aponta para o movimento contínuo de ressignificação dos discursos, capturando, literariamente, através de uma sintaxe inovadora, a desarticulação do pensamento expressa no automatismo das fórmulas que se acumulam como sintoma do esvaziamento ideológico do sujeito:

 Não me chamo Raimundo. Foda-se o mundo. Vou à praia.
 Andar, andar, andar até ficar de pé redondo, como um bêbado.
 (TORRES, p. 195)

magnífico exemplo da originalidade do processo intertextual tal qual ele se manifesta na obra do autor, aludindo a textos diversos como o de Drummond, o de Shakespeare e o dele próprio. Essa estratégia discursiva está assentada na consciência da impossibilidade de uma palavra primeira. O discurso de Torres funda sua novidade na reapropriação irônica de outros discursos, deslocando-os e recriando-os .

As múltiplas vozes que atravessam o romance delineiam espaços cindidos que expõem as fraturas sociais. A configuração espacial privilegia o antagonismo entre “os lá de cima” (o espaço dos habitantes das favelas incrustadas nos morros) e os “lá de baixo” (habitantes da zona praieira burguesa carioca). No interior do tecido urbano carioca, a tensão entre a Zona Sul e os morros é uma constante:

Os lá de cima não desceram em peso, como temíamos.

[...]

Numa contagem assim por alto calcula-se que os de lá de cima já somam mais de dois milhões. Tudo preto e pobre, mas mais armados do que os brancos cá de baixo.

Quer dizer: munição pesada, sofisticadíssima.

O nosso morro é bem moderno, cara, saca? (TORRES, p. 21)

Copacabana is moving, vivid, exciting, explosive. Se não está explodindo, ainda vai explodir, como o avião do seu sonho de ontem à noite. (TORRES, p. 191)

O romance recria a atmosfera ameaçadora que instaura o pânico no cotidiano da cidade e que dá lugar à ideologia da segurança. Um outro antagonismo pode ser observado entre o espaço rural e urbano brasileiros no confronto entre o passado da infância do protagonista, no interior do Nordeste - território e temporalidade que proporcionam ao indivíduo uma experiência mais íntima e harmoniosa com a natureza - e elementos materiais da urbanidade, verdadeiras mazelas das sociedades ocidentais moderno-contemporâneas: “Só vejo prédio alto. Cadê o cheiro das suas goiabas, no quintal? Meu cheiro é de álcool e de gasolina. E de pólvora.” (TORRES, p. 172). Não há, no entanto, idealização do espaço rural que emerge com suas contradições e suas configurações específicas de violência. Essas vozes e espaços antagônicos interrogam as modalidades da contemporaneidade do humano e o modelo evolucionista do progresso ocidental. Uma das formas mais contundentes desse questionamento se dá através do personagem Zé do Eter, mendigo de aspecto repugnante, cujo corpo em decomposição expressa, metonimicamente, o alto grau de abjeção da vida contemporânea.

- Uma tempestade está soprando do paraíso. Ela se prendeu nas asas de um anjo, com tanta violência, que ele não pode mais fechá-las. A tempestade o impulsionou irresistivelmente ao futuro, para o qual as suas costas estão voltadas, enquanto uma pilha de lixo diante dele cresce na direção do céu. Essa tempestade é o que chamamos de progresso. (TORRES, p. 197)

O discurso de Zé do Eter marcado por um registro intensamente poético para evocar os limites da ideologia do progresso, contrasta com sua aparência e transforma-o numa espécie de anjo decadente da pós-modernidade. Zé do Eter representa a recusa radical da lógica do trabalho e da produtividade. Por rejeitar as formas de regulação da vida social, transforma-se em dejetivo ambulante, lixo urbano, como tantos outros que perambulam pelas ruas da cidade. Este “produto da civilização e do desenvolvimento” (TORRES, p. 124) destoa da magnífica paisagem da “Cidade Maravilhosa” que assiste impassível à miséria social, indiferente ao drama humano: “O Rio é tão bonito que chega a dar raiva” (TORRES, p. 222)..

Na fatura do romance, de composição fragmentária e polifônica, Torres parece perseguir os movimentos variados da sinfonia e dos acordes do jazz para compor uma obra de desencanto em sintonia com a frustração de todo um povo que sonhou com um Brasil do bem-estar social após a liberação das garras da ditadura. Publicado em plena era Collor, que acelerou a entrada do Brasil no capitalismo neo-liberal, o romance capta elementos próprios das sociedades pós-modernas, acolhe os diferentes discursos sociais expondo as tensões e as formas diversas e disfarçadas do controle social e da exclusão. Recusando uma visão simplista da trama social, o romance denuncia a violência das imagens espetaculosas que alimentam quotidianamente a mídia, procurando expor os pontos nevrálgicos de uma nova era de “embotamento integral”, à qual se refere Paulo Arantes, fundamentada na ideologia da segurança e no esvaziamento ideológico do sujeito.

A escrita sob tensão

Adotando estratégias discursivas diversas, as figuras da violência urbana nos romances aqui evocados apontam para a precariedade desse espaço público que impede a construção de um espaço de subjetivação. Na denúncia percutante da exclusão social como na exposição da subjetividade destroçada, os textos expõem as consequências perversas do neo-liberalismo globalizado.

Não deixam, no entanto, de ser também uma reflexão sobre a necessidade de criação de um “lugar habitável”, no sentido que Simon Harel atribui a esse conceito. Segundo este autor, a “habitabilidade” é uma forma vital de relação com o mundo, ela nos engaja como sujeito no mundo que nos olha e que nós observamos. No projeto de Férrez e da literatura marginal, a escrita é denúncia da violência da exclusão, mas quer também ser uma forma de ação sobre o mundo, ao inserir a voz da periferia na série literária da literatura brasileira: “Literatura de rua com sentido, sim, com um princípio, sim, e com um ideal, sim, trazer melhoras para o povo que constrói esse país mas não recebe sua parte.” (FERREZ: 2005, p. 9) Atribui à palavra uma força pragmática projetando assim a possibilidade de transformar o mundo num “lugar habitável”.

Trilhando um outro caminho, os romances de Carvalho e de Torres não são tributários de um realismo social que confere à literatura o poder de interferir diretamente no real. A construção de um “lugar habitável” se dá pela fabulação de sua falta. A escrita encontra-se sob dupla tensão: a violência das cenas urbanas conjugada à violência da impossibilidade de projetar um “lugar habitável”, embora dizer essa impossibilidade seja uma maneira de afirmar a necessidade desse lugar.

BIBLIOGRAFIA

- ANDRADE, Mário, “ Inspiração”, *Paulicéia desvairada*. Mário de Andrade, *Poesias completas*, Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Vila Rica, 1993, p. 83.
- ARANTES, Paulo Arantes. *Extinção*. São Paulo: Boitempo, 2007.
- ARAÚJO, Jorge de Souza. *Floração de imaginários. O romance baiano no século 20*. Itabuna/Ilhéus: Via Litterarum Editora, 2008.
- CAMPION, Pierre. *La réalité du réel. Essai sur les raisons de la littérature*. Rennes : PUR, 2003.
- CARVALHO, Bernardo. *O sol se põe em São Paulo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- DALCASTAGNE, Regina. *Entre fronteiras e cercado de armadilhas*. Brasília: UNB, 2005.
- FERREZ. *Capão Pecado*; São Paulo: Objetiva, 2000.
- FERREZ. *Manual prático do ódio*, São Paulo, Objetiva, 2003.
- FERREZ. Terrorismo literário. In: Férrez (org.) *Literatura marginal*, 2005.
- GERVAIS, Bertrand e HORVATH, Christina (org.). *Ecrire la ville*. Montréal: UQAM,
- GODET, Rita Olivieri, “Sujeito e violência em *Viva o povo brasileiro* e *Diário do Farol*”, *Construções identitárias na obra de João Ubaldo Ribeiro*, São Paulo: Hucitec; Feira de Santana, BA: UEFS Ed.; Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2009, p. 187-210.

GODET, Rita Olivieri. « Estranhos estrangeiros: poética da alteridade na narrativa contemporânea brasileira ». *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n° 29, Brasília: Departamento de Teoria Literária e Literaturas/Universidade de Brasília, janeiro-junho 2007, p. 233-252.

HAREL, Simon. *Espaces en perdition. Les lieux précaires de la vie quotidienne*. Les Presses de l'Université Laval, 2007.

HARRISON, Margarida Itamar (org.). *Uma cidade em camadas*. São Paulo : Editora Horizonte, 2007.

HOSSNE Andrea. « L'exclusion en littérature, la littérature de l'exclusion, l'exclusion de la littérature: aspects du roman contemporain brésilien ». In : Godet, Rita Olivieri et Hossne, Andrea, *La littérature brésilienne contemporaine: de 1970 à nos jours*, Rennes: PUR, 2007, p. 23-34.

JUSTINO, Luciano Barbosa. “A literatura marginal e a tradição da literatura: o prefácio-manifesto de Ferréz, “Terrorismo literário”, *Gragoatá*, n° 23, p 189-203, 2007.

LIMA, Rogério, *O dado e o óbvio: o sentido do romance na pós-modernidade*. Brasília: UNB, 1998.

MAFFESOLI, Michel. *A violência totalitária*. Lisboa : Instituto Piaget, 2001.

OTSUKA, Edu Teruki. *Marcas da catástrofe: experiência urbana e indústria cultural em Rubem Fonseca, João Gilberto Noll e Chico Buarque*. São Paulo: Nankin, 2001.

ROCHA, João César. Dialética da marginalidade : caracterização da cultura contemporânea. *Folha de São Paulo*, 29/02/2004. Caderno Mais!

SARLO, Beatriz, *Tempo presente*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2005.

SODRE, Muniz. « Sobre Um Táxi para Viena d'Austria. Transversais da linguagem », *A Tarde Cultural*, Salvador, Bahia (10/08/1991)

TORRES, Antônio. *Um táxi para Viena d'Austria*. Rio de Janeiro: Record, 1991.

Do livro "Figuras da Violência Moderna: Confluências Brasil/ Canadá".
Org.: Cláudio Clédson Novais, Lícia Soares de Souza e Roberto Henrique Seidel. UEFS Editora: Feira de Santana, Ba, 2010.

Paulo Arantes, *Extinção*, São Paulo: Boitempo, 2007.

Férrez, Terrorismo literário, in Férrez (org.) *Literatura marginal*, 2005, p. 9-14.

Sobre esse texto de Férrez remeto ao artigo de Luciano Barbosa Justino, “A literatura marginal e a tradição da literatura: o prefácio-manifesto de Ferréz, “Terrorismo literário”, *Gragoatá*, n° 23, p 189-203, 2007.

Para uma reflexão sobre a « literatura marginal » remeto ao texto de Andrea Hossne « L'exclusion en littérature, la littérature de l'exclusion, l'exclusion de la littérature: aspects du roman contemporain brésilien » in Godet, Rita Olivieri et Hossne, Andrea, *La littérature brésilienne contemporaine: de 1970 à nos jours*, Rennes: PUR, 2007, p. 23-34.

Id. Ibid.

Beatriz Sarlo, *Tempo presente*, Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2005.

Título de capítulos do romance *Manual prático do ódio*, São Paulo, Objetiva, 2003.

Referência ao título de um artigo nosso que trabalha sobre romances brasileiros (entre os quais *Mongólia* de Bernardo Carvalho) que exploram a experiência da alteridade como ponto de partida do processo de criação. Ver « Estranhos estrangeiros: poética da alteridade na narrativa contemporânea brasileira », *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, nº 29, Brasília: Departamento de Teoria Literária e Literaturas/Universidade de Brasília, janeiro-junho 2007, p. 233-252.

“Inspiração”, *Paulicéia desvairada*, in Mário de Andrade, *Poesias completas*, Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Vila Rica, 1993, p. 83.

Paulo Arantes, *Extinção*, São Paulo: Boitempo, 2007.

MAFFESOLI, Michel, *A violência totalitária*, Lisboa : Instituto Piaget, 2001.

Muniz Sodré, « Sobre *Um Táxi para Viena d’Austria*. Transversais da linguagem », *A Tarde Cultural*, Salvador, Bahia (10/08/1991)

“L’habitabilité est ainsi l’expression d’un univers psychique. Elle est la forme vitale d’une relation au monde. [...] Elle nous engage comme sujet dans un monde qui nous regarde et que nous observons. Cette habitabilité est un site d’(inter)locutions où nous sommes à la fois entendeurs et énonciateurs » . Simon Harel, *Espaces en perdition. Les lieux précaires de la vie quotidienne*, p. 101.