

O INVENTÁRIO E A ATUALIZAÇÃO DOS TRAUMAS URBANOS NA LITERATURA E NA CENA CULTURAL BRASILEIRA

Victor Hugo Adler Pereira¹

Resumo: O trabalho examina diferentes tendências na abordagem da violência urbana na literatura contemporânea. Investiga os recursos estéticos mobilizados para a análise do problema ou para tornar efetivo o efeito traumático junto aos receptores na literatura. Relacionada a essa discussão, apresenta avaliações divergentes quanto à eficácia da proposta da fotografia de Sebastião Salgado de promover a mobilização para mudanças de perspectivas sobre questões sociais. Discute o modo com que se explora um tema espinhoso, como a sedução infantil, no romance *Subúrbio* (2006) de Fernando Bonassi, em contraponto à exploração do mesmo tema e de outras situações contundentes em textos breves de Marcelino Freire. Também apresenta um exame dos recursos acionados por este autor para tornar eficaz o potencial da literatura como instrumento de performances, e que o levam a constituir, com seus contos, um gênero de obras híbridas: entre a lírica e o drama. Nesses textos, como também em obras de Ferréz e Marçal Aquino, revela-se a resposta a um interesse do público-leitor em compreender a sociedade atual tendo em conta as influências na atualidade de uma cultura da ilegalidade. Aprofundou-se, desde o fim do milênio, uma crise de desconfiança das normas de comportamento e das instituições públicas e de outros pilares da ordem social, conforme observou Manuel Castells. Esta produção literária apresenta os impactos desta crise em diferentes cenários e com diferentes recursos.

Abstract: This article examines some tendencies in the way Brazilian contemporary literature focuses urban violence. It examines the esthetic resources employed in those works to analyse the sources and consequences of that problem or to actualize traumatic experiences in literature. Related to these discussions, the work presents different critical views on the efficacy of Sebastião Salgado's photography to promote the change of social perspectives. A comparative study of some fictional works of Brazilian writers which presents scenes of infantile seduction and other contiguous themes, specially Fernando Bonassi's romance *Subúrbio* (2006) and some Marcelino Freire's short stories, leads to the discussion of this kind of literary production in Brazil. It is also discussed the destination of Marcelino Freire's texts to performance, beyond its publication in books. Their floating literary gender of his short stories, exploring lyric and dramatic resources, seems related to this use. In the literature of this author as in that of other Brazilian contemporary writers as Marçal Aquino and Ferréz reveals the urgency to respond to the interest of the readers on the spreading of a culture intimately related to illegality. Manuel Castells observed, in urban societies, since the end of the millennium, the deepening of a cultural crisis due to the disbelief in public institutions and in some other pillars of social order. And that literary production shows the effects of this crisis in different sceneries and through different esthetic resources.

Violência é o carrão parar em cima do pé da gente e fechar a janela de vidro fumê e a gente nem ter a chance de ver a cara do palhaço de gravata para não perder a hora ele olha o tempo perdido no rolex dourado.

Violência é a gente naquele sol e o cara dentro do ar condicionado um duas três horas quatro esperando uma melhor oportunidade de agente enfiar o revólver na cara do cara plac.

¹ Professor-Adjunto de Teoria da Literatura na Universidade do Estado do Rio de Janeiro / Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq (nível 2).

(...) Violência é a gente receber tapa na cara e na bunda quando socam a gente naquela cela imunda cheia de gente e mais gente e mais gente e mais gente pensando como seria bom ter um carrão do ano e aquele relógio rolex mas isso fica para depois uma outra hora (Freire: 2005, 31-33).

A tematização da violência e as novas angulações sobre situações de conflito urbano na literatura e no cinema brasileiro acompanham um interesse pelo problema que tem várias causas e que ocorre de modo generalizado nas grandes metrópoles internacionais. As formas que a violência adquire na contemporaneidade merecem ser discutidas e, nessa empreitada, deve-se procurar levar em conta a perspectiva das vítimas de diversas modalidades de opressão e exclusão sobre as relações sociais que aplainam e ignoram conflitos e insatisfações não resolvidos nos processos modernizadores do século XX – assim como se repensou a violência diante das insurreições contra o poder colonial, em outros quadrantes; ou contra o poder ditatorial no Brasil com o colapso das instituições democráticas.

Há quem coloque esse interesse atua pela violência, que explode em diferentes âmbitos da produção cultural, como fruto de uma tendência humana que vem sendo reprimida pela vida moderna, com seus códigos de conduta e a implantação de procedimentos disciplinares e da vigilância generalizada – na esteira das considerações de Michel Foucault, em *Vigiar e Punir*, livro publicado originalmente em 1975.

O texto de Marcelino Freire, citado acima, enfoca o marginal que age por conta própria e sua justificativa para o roubo, pelo desejo do objeto valorizado no mundo do consumo – o relógio Rolex – enquanto outros escritores, além dessa modalidade de crime, vão explorar, como Ferréz, a organização de gangues periféricas ou as quadrilhas que lutam pela posse de regiões mais amplas e têm relações com o comércio de drogas, como fez o escritor Paulo Lins em *Cidade de Deus*.

Manuel Castells considera que, além de uma tendência humana inata, devem-se procurar explicações para o problema numa transformação cultural associada ao aumento da criminalidade, motivada, em especial entre os jovens das classes populares, pela falta de outros horizontes para a realização dos

sonhos de consumo, a não ser através da ilegalidade ou da criminalidade. Assim explica ele o interesse generalizado pelo mundo do crime:

O fascínio coletivo do planeta inteiro por filmes de ação em que os protagonistas são membros do crime organizado não pode ser justificado apenas pela demanda reprimida de violência em nossa compleição psicológica. Pode muito bem indicara a ruptura cultural da ordem moral tradicional e o reconhecimento implícito de uma nova sociedade, constituída de identidade comunal e concorrência sem lei, da qual o crime global é uma expressão condensada (Castells, 1999, p. 244).

O comentário de Castells abre para a compreensão de que esse fenômeno perpassa o conjunto das sociedades modernas, em que se implantou um modelo de capitalismo competitivo. Os golpes financeiros aplicados por banqueiros, a corrupção dos políticos, que atinge países de todos os continentes, demonstram que não é justo o consenso que cresceu, nas últimas décadas, que culpabiliza os “desajustados”, expelidos pelo mercado de trabalho ou todos aqueles que não se ajustaram à “ordem” imposta pelas novas configurações do mundo capitalista – instituindo a criminalização da pobreza – conforme demonstram diversos estudos de Loïc Wacquant, como *Os condenados da cidade* (2005). Portanto, a denúncia da violência generalizada ou a detecção de suas modalidades não deve se restringir às classes populares.

A tematização da violência na literatura brasileira acompanha essas contradições e problemas levantados quanto às angulações na abordagem do problema. Um exemplo disso é o romance-roteiro cinematográfico *O Invasor* de Marçal Aquino, publicado em 2002, que surpreendeu um público acostumado a associar violência e pobreza, ao focalizar a aproximação de empresários do mundo da criminalidade. No caso desse livro, assim mesmo, pode-se levantar a questão de que o erro dos protagonistas (uma espécie de empáfia, pela perda da medida de seus atos, como na “hybris” dos trágicos gregos) foi o de utilizarem um bandido ligado às classes populares para resolver uma disputa originada no mundo empresarial burguês. O “invasor” seria, então, esse “estranho no ninho” que não tem limites nos seus abusos diante das regras de convivência burguesas?

No livro *Cidade de Deus*, de Paulo Lins, que surgiu em 1997 e logo se tornou referência para a expansão e modelo para a busca de visibilidade para a literatura periférica, a violência é um elemento indissociável do espaço da favela. A banalização desta se impõe como uma tônica no final da narrativa, com o enfoque da luta armada entre as gangues do bandido Tigrinho e de Miúdo, invadindo a comemoração, em família, do Ano Novo pelos moradores:

Os quatro atravessaram a praça dos Apês, enfiaram-se no primeiro prédio, entraram num apartamento onde uma família comemorava a passagem do ano. Os bandidos mandaram que fechassem a porta, Miúdo sentou-se no sofá, revirou os olhos, estrebuchou e morreu quando começava a queima de fogos para a entrada de mais um Ano-Novo.

Seus parceiros subiram mais três andares, entraram em outro apartamento e renderam os moradores. Quando amanheceu o dia, saíram calmamente do prédio, pegaram o ônibus e foram embora para Realengo (Lins, 2002).

Também nos romances e contos de Ferréz o espaço físico imprime sua força de determinação de uma violência que acaba se instilando no comportamento dos indivíduos, ditando suas possibilidades como instrumento para a resolução dos problemas individuais, como acontece no romance *Capão Pecado*, publicado em 2002. Nesse romance, o personagem segue uma trajetória em que se torna previsível que escape da cultura da violência que predomina no meio social, mas que acaba sendo levado à criminalidade. A importância do meio, espaço social e físico, já é indicada pelo título do romance que se refere não a personagens específicos, mas como em *Cidade de Deus*, a um espaço de exclusão na metrópole. Curiosamente, no primeiro caso, a referência a Deus acaba por soar irônica diante dos horrores a que está submetido o ambiente. No título de Ferréz, existe a substituição de parte do nome do bairro periférico, Capão Redondo, com a utilização da palavra “pecado”. Em ambos os casos, o narrador parece distanciado, certamente acima desse “caldo de cultura”, numa atitude que se aproxima daquela que predominou na literatura naturalista (Lukács, 1968, p.54 ss). No romance

seguinte de Ferréz, *Manual Prático do Ódio*, publicado em 2003, delinea-se em um dos personagens o “alter-ego” do autor, um jovem intelectualizado que não se identifica com a cultura da favela, os gostos musicais, o desprezo por ou a incapacidade de outros moradores de conhecerem a tradição literária internacional. Descreve-se o cotidiano do personagem, situando os contrastes com os hábitos de outros jovens favelados: apresenta-se o personagem lendo *A batalha da vida*, de Máximo Gorki; o narrador comenta que o jovem não assistia à televisão e, em seguida, que este caminhava pela favela “cantando canções de músicos já falecidos, pois só gostava de compositores da década de 70” (Apud, Pereira, 2007, p. 167).

A apropriação de um conjunto de técnicas acumuladas na tradição literária pela literatura contemporânea brasileira caracteriza diferentes tendências na abordagem da pobreza e exclusão social. A predominância do registro da hiper-violência entre os dois escritores citados acima aproxima-os daqueles que vêm representando a eclosão das vozes periféricas na cena cultural. A posição desses escritores no campo intelectual relaciona-se com as suas opções literárias, como revelam seus depoimentos e outros instrumentos de construção de sua imagem pública. Por exemplo, no caso de Paulo Lins, a ênfase que se dá, nos canais em que se divulga sua imagem, à sua participação em um grupo de pesquisas, coordenado pela antropóloga Alba Zaluar, como ponto de partida para escrever seu romance, indica como fonte da criação ficcional não a experiência concreta do escritor na favela, mas um estágio intermediário de compreensão intelectual desta (Pereira, 2003, p. 213-214). A atitude de Ferréz, no entanto, revela uma identificação total ao meio favelado de onde provém e uma dedicação à defesa das causas que mobilizam essa população: por exemplo, uma atitude vigorosa em público contra a violência policial na favela, o que lhe custa problemas e riscos. Quanto à literatura, na prática, seu interesse pela tradição cultural não implica na proposta da imposição de tradições canônicas como parâmetro para a construção de uma via de divulgação das experiências dos oprimidos. Na legitimação dessa nova vertente de produtores que abrem caminhos de divulgação e reconhecimento de sua fala, posiciona-se radicalmente contra a

imposição dos cânones tradicionais. No texto “Terrorismo literário”, introdutório da coletânea *Literatura Marginal*, organizada por ele, declara:

Cansei de ouvir:

- Mas o que cês tão fazendo é separar a literatura, a do gueto e a do centro.

E nunca cansarei de responder:

- O barato tá separado há muito tempo, só que do lado de cá ninguém deu um gritão, ninguém chegou com a nossa parte, foi feito todo um mundo de teses e de estudos do lado de lá, e do cá mal terminamos o ensino dito básico (Ferréz, 2005, p. 13).

O enfoque da violência urbana, desde Rubem Fonseca e, depois, na safra inaugurada por *Cidade de Deus*, realizou-se no Brasil, com diferentes resultados na escrita, revelando perspectivas e angulações do problema com algumas divergências. Nas opções de estilo dos escritores, como observamos nos exemplos examinados, interferem imperativos éticos, como fica claro no caso de Ferréz, ou a perspectiva de suas relações com a realidade transmutada em universo ficcional, como parece ser o caso de Paulo Lins. Alguns outros autores, aproximando-se da trajetória de Rubem Fonseca, enfocam o espaço urbano e a multiplicidade de estilos de vida a ele relacionados, fazendo dessa aproximação um exercício das modalidades de linguagem que as variadas experiências humanas sugerem.

O espaço é concebido levando em conta o entrecruzamento dessas trocas culturais e a intervenção das fantasias individuais no meio físico. Este modo de lidar com o ambiente, meio social ou espaço físico, supõe uma interação e trocas mais complexas do que a “influência” ou “determinação” desses fatores sobre os indivíduos que norteia concepções naturalistas ou suas derivações e legados atuais. Um recurso encontrado em obras que recuperam essa outra via da tradição literária, como alguns dos textos de Luiz Ruffato e Fernando Bonassi, é a caracterização de uma “atmosfera de violência” em situações muito diversificadas. Em primeiro lugar, é preciso definir em que se constitui a “violência” nessas obras: além da brutalidade, agressão física, trata-se de um desrespeito ao mundo subjetivo dos

personagens-sujeitos, a tentativa de impedimento ou paralisação de sua reação ou defesa contra a agressão do ambiente social ou de indivíduos detentores de algum tipo de poder – baseado na condição social e econômica, pela idade ou pela ordem familiar patriarcal. Em segundo lugar, entra em jogo, neste ponto, a concepção de “atmosfera”, tomada emprestado do estudo de Erich Auerbach sobre a obra de Honoré de Balzac, no capítulo “Na pensão de la Mole”, do *Mímesis* (Auerbach, 2001, p. 418-431). Nesse trabalho, Auerbach caracteriza o “realismo atmosférico”, a partir da primeira cena do romance *Père Goriot*. Nesta, é apresentada a pensão de Mme Vauquer e introduzida a personagem proprietária, estabelecendo-se a relação estreita entre a decadência do espaço físico e o desleixo da personagem, e conduzindo à apreensão de situações sociais, históricas e até mesmo de um clima “espiritual” que emana deste, incluindo e interagindo com os pensionistas. Define Auerbach: “Trata-se, portanto, da unidade de um espaço vital determinado, sentida como uma visão de conjunto demoníaco-orgânica e descrita com meios extremamente sugestivos e sensórios” (Auerbach: 2001, p. 422). Esse modo de representar a realidade na obra distingue-se dos procedimentos naturalistas, não somente por serem norteados por teorias científicas sobre o homem e a sociedade, mas porque implicavam um distanciamento do narrador como observador da cena. Coincidem com esse ponto de vista as observações de Lukács quanto à técnica da descrição por oposição à narração, no estudo “Narrar ou Descrever?” (Lukács, 1968, p.47ss.). O procedimento narrativo de Balzac não se pauta, primordialmente, por uma abordagem racionalizada das situações narradas, conforme observa Auerbach: “A falta de ordem e o desleixo racional do texto são consequências da pressa com que Balzac trabalhava, mas, mesmo assim, não são casuais, pois a própria pressa é, em boa parte, um resultado da sua obsessão por imagens sugestivas”. Na construção dos personagens esse procedimento se caracteriza também: “(...) muito frequentemente, Balzac também ordena de forma diferente, ou mistura totalmente entre si os elementos físicos, morais e históricos de um retrato” (idem: p. 422). Nesse agenciamento de informações se concretiza um tipo de representação que sugere e desperta associações no receptor que não são de ordem puramente racional ou intelectual, propiciam-se identificações

emocionais, coerentes com o caráter “teatral” que passa a ter a literatura do século XIX. Conforme observa Lukács, a minuciosa descrição dos ambientes e personagens serve de suporte a essa dimensão teatral, que nesse momento histórico passa a ser um componente do romance: “(...) verificamos que a descrição, nele, não é jamais senão uma ampla base para o novo, decisivo elemento: o elemento dramático” (Lukács, 1968, p. 56).

Essa técnica de evocação de um ambiente é exercitada de modos diferentes atualmente pela literatura. A função dramática desse recurso não deixa de interferir nos caminhos que toma a sua exploração. Ela dita, por exemplo, o retardamento ou a precipitação do clímax, através da profusão de detalhes ou da concisão que restringe as descrições de ambiente ou personagens a notações e esboços. Na criação da tensão dramática com economia de meios, uma cena do romance *Subúrbio* de Fernando Bonassi é exemplar, pela caracterização da posição social dos personagens, através de pequenas notações, e pela concisão do diálogo:

Na madrugada de um domingo de Ramos foi que a velha decidiu não ser a mulher do velho por nem mais uma noite sequer. Levantou sem um peso que carregava todo dia. Uma obrigação que tinha esquecido mas à qual se mantinha fiel. Fez café. Bebeu um copo americano bem cheio, como se fosse para tomar coragem.

A referência ao café tomado no “copo americano”, junta-se a seguir ao “pano de prato branco”, para caracterizar a condição social da personagem. Acrescenta-se a palavra “sudário” e, depois, a informação de que estava de saída para a missa, reforçando o contexto temporal e abrindo para sugestões simbólicas e morais pelo dia daquela tomada de atitude - o Domingo de Ramos:

A boca ela limpou encostando os lábios levemente num pano de prato branco. Deixou a marca de sudário. Ficou lá. Em pé. Um sentimento de não ter nada por dentro. Os seus olhos no amanhecer que vinha por trás do vitrô. Nada mudou o que se passava com ela, que era assim como uma determinação cansada. Invencível. Na hora em que aquele transe paralítico se esgotou ela foi pro quarto, pegou uma roupa boa e a vestiu no corredor, por trás da porta, fora da linha de visão do velho. Quando já estava pronta pra missa foi que ele despertou. A velha olhou bem pra aquele homem amassado de sono. Ali, na

hora da sua fala, a convicção que teve vinha também com um pouco de raiva. Uma raiva triste, pacífica:

- Agora eu não sou mais a tua mulher (Bonassi, 2006, p.32).

O narrador acrescenta um comentário como se reconhecesse a exiguidade das palavras para explicar uma atitude de tantas implicações (e que funciona no enredo para caracterizar o abandono do protagonista, o velho, e sua vulnerabilidade às diferentes fantasias sexuais e afetivas que o conduzirão ao ato criminoso):

A velha teve que ser mais específica:

- Eu não durmo mais com você.

E o velho, quase sem graça:

- Ah! Então é isso.

E baixou a cabeça, como se fizesse uma ginástica. A velha foi sair. Parou. No tempo que passou o silêncio tomou uma forma visível entre os dois. A velha não sabia se aquilo era um desaforo, repetiu:

- É isso.

Difícil saber se o velho estava provocando quando falou:

- Você não é mais a minha mulher faz muito tempo (Idem, p. 32-33).

A indicação do narrador da pausa das falas no trecho acima se acompanha da notação dos movimentos, como se fossem rubricas teatrais. Paralelamente à tensão acumulada por esses diálogos curtos e ríspidos, acrescenta-se a menção à religiosidade – levantando a pergunta: Será esse um fator explicativo da atitude da mulher diante do marido? De qualquer modo, o ódio represado, desprezo ou ressentimento se manifestam pela economia das frases, que resumem impiedosamente as explicações entre os cônjuges:

A velha achou que não merecia aquilo bem naquele dia santo e antes de ter comungado, mas é provável que existissem outros motivos. O fato é que ela falou:

- Você já não era homem quando eu ainda era mulher.

E o velho, que não tinha acordado muito bem, nem olhou nos olhos da velha para dizer, com aquele gosto de elástico com o qual acordava depois de beber muito:

- Você nunca foi mulher de ninguém.

A velha saiu de costas. Assim, sem saber, ela estava dando o seu último olhar de frente naquele velho. Muitos anos iam se passar desse dia pro tempo dessa história, mas isso já era assim. (Idem, p.33).

O romance de Bonassi, em sua abertura, oferece um exemplo da proliferação de recursos empregados para a caracterização de personagens no âmbito da literatura brasileira atual. Revela-se a herança moderna dos movimentos de vanguarda misturada à exploração das tradições romanescas – ou de sua radicalização com vistas a torná-las mais eficazes do ponto de vista comunicacional. O romance começa ostensivamente, pode-se dizer, explorando a convenção romanesca (utilizada no exemplo citado de Balzac) de caracterização do espaço físico, o bairro, a rua, a casa em que se centraliza o desenvolvimento da ação. A obediência à convenção de contextualização da ação é exibida metaficcionalmente, de vários modos, por exemplo, exibindo, nos curtíssimos capítulos 3 e 5 (Idem, pgs. 19-20 e 22-23 respectivamente) que entremeiam as caracterizações do espaço, anúncios comerciais que indicam o universo de um consumo empobrecido, de clínicas dentárias barateiras, empréstimos, cautelas de empenho dos objetos mais mezinhas. Será certamente lícito lembrar, diante desse recurso que permite situar a posição dos indivíduos no mundo do mercado moderno, a descrição dos objetos que decoram a sala de estar e a de jantar da pensão de Mme Vauquer. O narrador associa o tempo todo o mau gosto e a deterioração dos objetos aí dispostos à decadência dos hóspedes e usuários da pensão, tecendo considerações como: “Nada é mais triste que essa sala mobiliada com poltronas e cadeiras estofadas com crina, com riscas alternativamente opacas e luzidias” (Balzac, 1989, p. 26). Exprime-se, desse modo, a consciência histórica de Balzac de que certas modalidades de consumo passaram a identificar o universo simbólico de subclasses ou grupos sociais específicos na complexidade das teias urbanas.

No romance de Bonassi, outros capítulos iniciais exibem a exploração das possibilidades múltiplas dos recursos narrativos a que o escritor pode ter acesso na atualidade sem os freios e limites canônicos impostos a outras gerações. Realiza-se, portanto, uma espécie de exercício retórico de exploração das várias possibilidades de apresentação de personagens e do universo ficcional. No capítulo 4, narram-se as emoções do velho diante de um buraco da parede que permite que contemple a vizinha na sua intimidade,

indicando sua solidão, carência afetiva e insatisfação sexual (Idem, pgs. 20-22). Em seguida, depois de uma interposição de anúncio comercial, no capítulo 5, apresenta-se no capítulo 6 o delírio provocado pela bebedeira do protagonista, o velho, indicará o estado psicológico que acompanha a narrativa (Idem, pgs. 23-26). Depois, no capítulo 7, caracteriza-se a mulher do velho, por um monólogo interior – um capítulo marcado por aspas, mais uma vez exibindo a convenção explorada pelo autor (Idem pgs. 27-29). No capítulo seguinte, a rotina desumanizante de operário do velho, que no tempo do romance tinha acabado de se aposentar, é apresentada vertiginosamente por sintagmas entrecortados, separados por travessão:

O velho. 37 anos de casa. Assim:

...descer a rua – esperar – subir no ônibus Mercedes Benz – dormir – acordar – descer do ônibus Mercedes Bens – entrar pela portaria 3 – picar o cartão – subir para o vestiário – número 56 amarelinho (Idem, p.29).

Essa mistura ostensiva da tradição com o legado experimental das vanguardas faz é um dos elementos que configura o prestígio das tendências ‘performáticas’ da literatura no país. Coincidentemente, esses gestos se destacam na produção literária que tem privilegiado o enfoque das classes populares. Penso que, nesse caso, existe a tomada de posição diante do mercado e das autoridades preservadoras do cânone, como os comentaristas especializados e os estudiosos da universidade: a de que é preciso experimentar todas as formas, mas preservar um compromisso de registro ou pesquisa de facetas da realidade alternativas aos discursos midiáticos – sobretudo a investigação sobre essa parcela maior do Brasil esquecido pela literatura durante alguns decênios e muito precariamente focalizada na tradição cultural do país, as classes populares. E, além da aproximação dessa parte da população, essa literatura demonstra a possibilidade da violência se imiscuir no cotidiano dos indivíduos, tornando-os sujeitos de atos extremos, independentemente de sua origem social. Uma premissa inspira o trabalho dos mais destacados escritores surgidos nessa leva: a violência espreita, de modo ostensivo, ou velado a existência de todos nas grandes metrópoles.

Por esse motivo, um romance que não se caracteriza pela exploração do mundo do crime, e sim um espaço proletário, o *Subúrbio*, acaba por revelar o potencial violento de uma forma de exclusão individual, pela perda de laços de solidariedade, ou todo processo de opressão, que começa no mundo do trabalho e se agrava ainda na aposentadoria. O romance vai examinando, num crescendo, a gestação de um monstro, condenável sem dúvida pelos mínimos princípios éticos e referências de qualquer comunidade. Demonstra as etapas percorridas pelo personagem velho até perpetrar um infanticídio acompanhado de estupro, crime considerado tão grave que condena à morte sem remissão entre presidiários. Trata-se, portanto, de uma obra de ficção que se aproxima de um dos modos mais condenáveis socialmente de violência, cuja compreensão fica dificultada por se classificar como um tabu.

Observe-se a coincidência no interesse em abordar o tema espinhoso da sedução infantil da parte de Bonassi, Marcelino Freire e Ruffato. Indica o desafio que a literatura brasileira se impõe de frequentar todos os espaços silenciados pela cultura oficial ou pela tradição literária brasileira. Remete a essa situação ou a essa proposta o fato de os três escritores abordarem-na a partir do ponto de vista daquele que comete o abuso, colocando em cena os impulsos, motivações ou justificativas que mobilizam esses indivíduos, provocando o impacto no leitor e induzindo à reflexão sobre o conjunto das situações que propiciam a concretização desse crime. A perspectiva adotada pelos três escritores na construção da psicologia do agressor é bastante diferente. No caso de Bonassi, a gradativa construção do universo do protagonista do livro *Subúrbio* permite que sejam reconhecidas motivações sentimentais para chegar ao abuso sexual. No conto “Ciranda”, de Luiz Ruffato, a tentativa de molestar sexualmente meninos pelo protagonista Zunga é acompanhada da caracterização de sua irresponsabilidade, dependência da mãe, e finalmente, atribuída a um impulso súbito e inexplicável para o próprio personagem. No texto de Marcelino Freire intitulado “I-no-cen-te” o narrador-personagem, num discurso que mistura o cinismo a uma constatação de desagregação geral dos valores pela “esperteza”, se exime de culpa diante da autoridade policial, pelo abuso cometido com uma criança:

Essa criança sabia muito bem o que estava fazendo.
Com aquele olhar em cima de mim.
E a língua retardada, ora, ora: do lado de fora.
Cuspindo maledicência. Vamos brincar? Vamos correr, tio?
Vamos ali? Subir. Saltar. Sumir.
Um chocolate aqui, outro caramelo acolá.
O senhor acha mesmo que não é esperteza?
Vício? (Freire, 2008, p.87-88).

A apresentação de comportamentos que agridem os padrões éticos ou da violência extrema que escapam aos recursos de abordagem racional dos indivíduos nela envolvidos se faz com a mimetização de uma perspectiva de compreensão limitada ao universo emocional e cognitivo dos personagens - o que permite aflorarem pontos de vista inusitados e o relato de experiências inconfessáveis de transgressão a valores e a normas de comportamento. Além disso, esse viés do realismo assemelha-se ao fenômeno de “retorno do real” que Hal Foster detecta nas artes plásticas na contemporaneidade (Foster, 2001, 129-172). Baseando-se nessa perspectiva, Karl Erik Schollhammer analisa o efeito provocado no espectador por uma foto de Sebastião Salgado, assim descrita:

No livro do projeto *Êxodos*, tiramos um exemplo entre muitos outros possíveis. Na página 321, a foto de um bairro suburbano, da Cidade do México, Chimaluchacán, mostra as linhas elétricas derrubadas pelo vento e os casebres pobres sobre uma terra seca e infértil. Um garoto passa no primeiro plano e olha diretamente para o fotógrafo, criando um instante de encontro entre o olhar do menino, o foco da câmera e do espectador (Schollhammer/ Olinto: 2002, p. 86).

A descrição de Schollhammer da foto de Sebastião Salgado merece ser citada por servir de referência para discutirmos certas orientações que tomou a produção cultural recente no trato das situações traumáticas no Brasil, em especial a obra de Marcelino Freire. Schollhammer ressalta o efeito de choque na relação do receptor com essa imagem humana, evocando o conceito de “punctum” criado por Roland Barthes em *A Câmera Clara* (1980):

No ponto central da foto, o olhar escuro e enigmático do menino, todo o sentido parece se esvaziar na ferida exposta

deste momento congelado. Abre-se um abismo entre a doxa (Barthes, 1980), isto é, o conteúdo ideológico e comunicativa da foto e o *punctum* (tuché), a força de atrair o olhar do espectador numa armadilha que o leva a um instante de inquietação (idem, p. 88).

Segundo conclui Schollhammer, esse tipo de recepção supõe uma captação do espectador que pode não remeter a uma elaboração da experiência traumática – o que pode redundar na falência do projeto humanitário, de despertar a solidariedade, abraçado por Sebastião Salgado: “No lugar da esperança percebemos o desespero, em vez da resistência, a paciência, em vez da redenção, o desastre” (idem, p. 89).

A análise desse procedimento em Sebastião Salgado enriquece os instrumentos de abordagem para uma literatura contemporânea que também coloca o receptor diante de situações limites da brutalidade e de falta de perspectiva de liberação destas. Assim como em outros âmbitos da cultura, por exemplo, a narrativa cinematográfica, a prosa de ficção que explora esse tipo de efeito pode-se transformar em fórum privilegiado de discussão e elaboração coletiva de determinadas questões ou em um instrumento de “purgação”, de repetição compulsiva das experiências traumáticas da comunidade. Tende, portanto, a privilegiar seja a tentativa de elaboração de traumas coletivos, seja o esvaziamento de seu conteúdo agressivo. Hal Foster observou que a repetida exposição de cenas traumáticas, nas artes visuais, teria funções análogas às detectadas por Freud nos sonhos das neuroses provocadas por horrores da guerra (Freud: 1976, p. 45-50).

Uma polêmica divide os estudiosos sobre a eficácia desse tipo de exposição da experiência traumática na mobilização para a transformação da sociedade. Schollhammer assume uma atitude de desconfiança em relação a esse tipo de proposta de instrumentalização da criação artística:

O efeito estético, que inicialmente pode mobilizar o espectador eticamente, acaba causando insensibilidade diante da realidade representada. No limite, a denúncia da realidade extrema pode acabar corroborando com o efeito indesejado da irrealidade, resultado da exposição rotineira e constante desses fatos pelos meios de comunicação (Schollhammer: 2002, p. 89).

Susan Sontag publicou em 2003, um ano antes de sua morte, o estudo *Diante da Dor dos Outros*, no qual faz uma autocrítica por ter defendido posições análogas às expostas acima quanto ao esvaziamento do sentido das imagens chocantes sobre a realidade pela superexposição midiática, no livro publicado em 1977, *Sobre a Fotografia*. Apesar de reconhecer os limites dessa divulgação do sofrimento, Sontag considera, em sua obra posterior, que esse ato pode exercer uma função política que sua crítica, agora reconhecida como “conservadora” não pôde reconhecer, embalada pelo discurso sobre a morte do referente na contemporaneidade:

Tais imagens não podem ser mais do que um convite a prestar atenção, a refletir, aprender, examinar as racionalizações do sofrimento em massa propostas pelos poderes constituídos. Quem provocou o que a foto mostra? Quem é responsável? É desculpável? É inevitável? Existe algum estado de coisas que aceitamos até agora e que deva ser contestado? Tudo isso com a compreensão de que a indignação moral, assim como a compaixão, não pode determinar um rumo para a ação (Sontag: 2003, p. 97).

Algumas outras considerações da pensadora, divulgadas neste livro do fim de sua vida marcada pela participação nos debates mais acirrados de nossa época, interessam particularmente a esse trabalho. Entre elas, a avaliação sobre o projeto estético de Sebastião Salgado, coincidente com a de Eric Schollhamer quanto aos impasses do projeto estético do fotógrafo brasileiro, mas fundamentando-se em argumentos diferentes. Para Sontag, nesses trabalhos o “problema está no seu foco voltado para os destituídos do poder, reduzidos à impotência”. E indica que esse modo de focalizar os excluídos, as vítimas do arbítrio e a violência se torna ineficaz para a mobilização política:

É significativo que os destituídos de poder não sejam designados nas legendas. (...) assegurar só aos famosos a menção de seus nomes rebaixa os demais a exemplos representativos de suas ocupações, de suas etnias, de suas aflições. Tiradas em 39 países, as fotos de migração de Salgado reúnem, sob esse único título, uma multidão de causas e de modalidades de infortúnio diversas. (...) Com um tema concebido em tal escala, a compaixão pode debater-se

no vazio – e tornar-se abstrata. Mas toda política, como toda história, é concreta (Sontag: 2003, p.68).

No entanto, não devemos descurar do fato de que sua crítica não se exerce contra a transformação do horror em objeto de atenção da fotografia (ou de qualquer outra arte). Seus comentários críticos se voltam contra a banalização desse enfoque por sua generalidade e pela despersonalização das situações que envolvem pessoas humanas concretas. Segundo ela, outra forma de esvaziamento dessas imagens seria seu embelezamento, a estetização do horror, pois há uma função na permanência da sensação do horror na representação:

Deixemos que as imagens atroz nos persigam. Mesmo que sejam apenas símbolos e não possam, de forma alguma, abarcar a maior parte da realidade a que se referem, elas ainda exercem uma função essencial. As imagens dizem: é isto que os seres humanos são capazes de fazer – e ainda por cima voluntariamente, com entusiasmo, fazendo-se passar por virtuosos. Não esqueçam (idem: p. 96).

Na prosa de ficção de Marcelino Freire a proposta de provocar o impacto no ouvinte-leitor não dispensa a provocação à compreensão da atrocidade do mundo social. A vertiginosa alternância de pontos de vista explora a surpresa pelo inusitado, procurando, em breves pinceladas, através da galeria de figuras humanas, mimetizar identidades subjetivas dotadas de uma perspectiva particular da realidade.. Supera, desse modo, a tipificação que pode resultar na perda do impacto emocional e da identificação necessária a captar a atenção e o desejo de elaboração intelectual do receptor. Não há, portanto, a prostituta típica, ou a criança de rua, convencionalmente apresentada pela mídia, mas a subversão desses estereótipos, pelos aspectos singulares que os indivíduos relatam de suas experiências nesses papéis ou nessa figuração de tipos urbanos. Predominam os monólogos que apresentam uma perspectiva singular de um personagem sobre uma situação polêmica – adotando um modo específico de se alinhar com o projeto comum a vários outros escritores brasileiros contemporâneos de fazer um inventário das formas de exclusão e destituição dos indivíduos na sociedade brasileira.

O texto “Da Paz”, publicado por Marcelino Freire no livro *Rasif: mar que arrebenta*, de 2008, surpreende pelo modo com que aborda a luta contra a violência urbana. Num momento em que na mídia e o discurso oficial apregoavam o combate à violência através de campanhas pela paz, envolvendo figuras destacadas da sociedade e atores de televisão, e que precedeu ao lançamento, com grande espalhafato, da política de “pacificação” das favelas do Rio de Janeiro, tendo como principal instrumento a ocupação policial, o texto inicia desse modo:

Eu não sou da paz.
Não sou mesmo não. Não sou. Paz é coisa de rico. Não visto camiseta nenhuma não, senhor. Não solto pomba nenhuma não, senhor. Não venha me pedir para eu chorar mais. Secou. A paz é uma desgraça.
Uma desgraça. (Freire, 2008, p. 25).

A continuidade do texto deixa claro que a narradora-personagem não aceita a exploração de sua imagem relacionada a campanhas pela paz. Situa-se a vinculação das campanhas pela paz a um setor da sociedade que não está realmente interessado nas classes populares:

A paz é muito falsa. A paz é uma senhora. Que nunca olhou na minha cara. Sabe a madame?
A paz não mora no meu tanque. A paz é muito branca. A paz é pálida. A paz precisa de sangue.
Já disse. Não quero. Não vou a nenhum passeio. A nenhuma passeata. Não saio. Não movo uma palha. Nem morta. Nem que a paz venha aqui bater na minha porta. (Idem, p.26).

No texto citado, ressaltam alguns recursos que garantem a sua utilização para a leitura em voz alta ou a recitação em público. As frases curtas, com uma construção sintática bastante simples garantem a compreensão imediata do ouvinte. Tal como se dá no uso da rima, as assonâncias, baseadas na semelhança fonética das palavras, colocam em questão as possibilidades de aproximação do sentido: “passeio” e “passeata” são tão semelhantes formalmente, mas indicam atitudes bem diferentes – indicando talvez que as pessoas que vêm aderindo às “passeatas” da paz o fazem com a mesma futilidade com que vão a um “passeio”. As repetições apoiam o foco central na

definição de um tópico ou tema, a partir de uma perspectiva que não encontra lugar nos veículos oficiais.

As rimas presentes (por exemplo, no trecho citado, entre “tanque” e “sangue”; entre “morta” e “porta”) indicam uma das ambiguidades na caracterização de gênero desses textos, seu caráter híbrido, entre o conto e a poesia; mas também servem como apoio à sua apresentação em leituras que exploram sua “teatralidade” potencial.

A criação de um efeito dramático baseia-se, de início, neste texto, na declaração lapidar – “Eu não sou da paz” - surpreendente, diante do contexto atual em que todos afetam ser favoráveis à paz. Essa surpresa vai sendo relativizada pelas considerações quanto à exploração da paz pela mídia e pelo disfarce dos interesses conflitantes e inconciliáveis de uma sociedade que se pretende unida diante da violência. O impacto maior se realiza pela declaração, nos últimos parágrafos, da motivação da personagem-narradora para sua atitude radicalmente crítica:

Quem vai ressuscitar meu filho, o Joaquim?
Eu é que não vou levar a foto do menino para ficar exibindo lá embaixo. Carregando na avenida minha ferida. Marchar não vou, muito menos ao lado da polícia. (Idem, p. 27).

E as palavras finais do texto afirmam essa recusa a reduzir a campanhas ou à exposição midiática um sentimento que ultrapassa toda compreensão racional:

Toda vez que vejo a foto do Joaquim dá um nó. Uma saudade.
Sabe? Uma dor na vista. Um cisco no peito. Sem fim.
Uma dor.
Dor. Dor. Dor.
Dor. (Idem, p.27).

O efeito nitidamente buscado neste texto, como no conjunto da obra de Marcelino Freire, é de fazer repensar definições sobre o comportamento humano e sobre as relações sociais, tornadas consensuais, entre outras fontes, pelo discurso midiático. Procura apresentar vozes de personagens, gerados na explosão de tipos humanos, que Balzac já enxergava como produto do crescimento urbano, mas que, cada vez mais, com a evolução do capitalismo,

foram deixados na obscuridade das periferias urbanas e sem acesso às vantagens do progresso material.

Essas vozes divergentes e contrastantes não se apresentam acompanhadas de uma discussão crítica explícita, desenvolvida discursivamente. Marcelino Freire as coloca em cena numa atitude provocativa e desafiadora dos valores vigentes, pelo ângulo com que são enfocadas. E o próprio fato de lhes ser permitida a fala constitui-se numa atitude política. Nesse sentido, a intervenção da obra de Marcelino Freire se aproxima daquelas que vêm sendo realizadas nas comunidades periféricas, com saraus e outras iniciativas em torno da leitura e literatura - como as da COOPERIFA na empobrecida Zona Sul de São Paulo (Nascimento, 2009, p. 250-267/ Vaz, 2008). Por isso, essas iniciativas garantiram seu espaço no encerramento das “Baladas Literárias” de São Paulo, em novembro de 2011 – evento que já teve seis edições organizadas por Marcelino Freire em diversos espaços culturais da cidade, com numeroso público (Balada Literária 2011) – e que reúne escritores consagrados a outros recém-revelados em saraus e debates sobre literatura e cultura. Entre diversos participantes desse tipo de evento, corriqueiro na atualidade em várias cidades, a exploração da “teatralidade” dos textos ficcionais ou poéticos se revela por uma assumida proposta de que os textos funcionem tanto para a leitura em livro como para a apresentação pública, explorando a oralidade. Retoma-se, assim, uma tradição colocada em segundo plano na produção literária canônica, sua vinculação à cultura oral ou à corporalidade (Zumthor, 1993, p.21).

Ao explorar essa tradição, renovando-a, a literatura de Marcelino Freire destaca-se, por seu potencial para suplantar o efeito catártico e provocar à elaboração coletiva dos traumas inerentes à expansão desenfreada do capitalismo.

Referências bibliográficas:

AQUINO, Marçal. *O invasor*. São Paulo; Geração Editorial, 2002.

AUERBACH, Erich. *Mímesis – a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.

BALADA Literária 2011. Revista *Vila Cultural*. Edição 91 – ano 7 - São Paulo: novembro 2011. pgs. 14-19.

BALZAC, Honoré de. *O Pai Goriot*. In: _____. *A comédia humana*. Orientação introdução e notas de Paulo Rónai; tradução de Vidal de Oliveira. São Paulo: Globo, 1989. Volume IV: Estudos de costumes. p. 13-235.

BONASSI, Fernando. *Subúrbio*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.

CASTELLS, Manuel. *Fim de milênio*. Tradução de Klauss Brandini Gerhardt e Roneide Venancio Majer. São Paulo: Paz e Terra, 1999. 3º volume: A era da informação: economia, sociedade e cultura.

FERRÉZ. *Capão pecado*. São Paulo: Labortexto Editorial, 2000.

_____. *Manual prático do ódio*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.

_____. (org.). *Literatura marginal: talentos da escrita periférica*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

FOSTER, Hal. *El retorno de lo real – la vanguardia a finales de siglo*. Traducción de Alfredo Broton Muñoz. Madrid: Ediciones Akal, 2001.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento das prisões*. Tradução de Lígai Maria Pondé Vassalo. Petrópolis: Vozes, 1987.

FREIRE, Marcelino. *Contos negreiros*. Rio de Janeiro: Record, 2005.

_____. *Rasif: mar que arrebenta*. Gravuras de Manu Maltez. Rio de Janeiro: Record, 2008.

FREUD, Sigmund. “Além do princípio do prazer”. In: idem. *Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Tradução sob a direção geral de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1976. p. 17-85.

LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

LUKÁCS, Georg. “Narrar ou descrever? Contribuição para uma discussão sobre o naturalismo e o formalismo” *Ensaio sobre literatura*. Coordenação e prefácio de Leandro Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968. pg. 47-99.

NASCIMENTO, Érica Pessanha. *Vozes marginais na literatura*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.

PEREIRA, Victor Hugo Adler. “Cidades fragmentadas e intelectuais partidos”. In: MONTEIRO, Maria da Conceição & LIMA, Tereza Marques de (org.).

Dialogando com culturas: questões de memória e identidade. Niterói: Vício de Leitura, 2003. p. 203-220.

_____. “Dos modos de narrar o ódio presente”. In: CARVALHO FILHO, Sílvio de Almeida et alii. *Deserdados: dimensões da desigualdade social*. Rio de Janeiro: HP Comunicação Associados, 2007.

RUFFATO, Luiz. “Ciranda”. In: OLIVEIRA, Nelson de (org.). *Cenas da favela: as melhores histórias da periferia brasileira*. Rio de Janeiro: Geração Editorial, 2007.

SCHOLLHAMER, Karl Erik. “Á procura de um novo realismo: teses sobre a realidade em texto e imagem hoje”. In: SCHOLLHAMER, K. E. & OLINTO, Heidrun Krieger (org.). *Literatura & mídia*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2002. P.76-90.

SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. *Sobre a fotografia*. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

VAZ, Sérgio. *Cooperifa: antropofagia periférica*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2008.

WACQUANT, Loïc. *Os condenados da cidade: estudos sobre marginalidade avançada*. Tradução de João Roberto Martins Filho et al.. Rio de Janeiro: Revan/FASE, 2001.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz*. Tradução de Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.