

La ciudad y sus demonios. Formas de representación de la violencia en Rubem Fonseca y Paulo Lins

Maria Aparecida FONTES
Università di Padova

Resumen

Este estudio examina las formas de representación de la violencia urbana a través de una lectura analítica de las obras de dos autores brasileños contemporáneos: Rubem Fonseca y Paulo Lins. La ciudad, en particular de Río de Janeiro, es leída por el sesgo de las tramas que engendra, asentadas en las redes tejidas por la marginalidad urbana, el sexo, la violencia bestial, y por un discurso crítico que condena la crisis de los valores de las sociedades post-modernas, depersonalizadoras y masificadas. Mientras que en los relatos de Fonseca la representación de la violencia urbana asume características rizomáticas e indiferenciadas, disolviendo los límites entre los espacios donde circulan los ricos y los pobres, en la novela *Cidade de Deus*, de Paulo Lins, nos enfrentamos con una ‘mirada desde adentro’ de los espacios de la favela, el conjunto habitacional ‘Cidade de Deus’, lo que evidencia una clara división entre los territorios, marcados por una ciudad oficial y una marginal, evidenciando un defecto en la distribución desigual de los derechos entre los ciudadanos y los diferentes espacios de la ciudad.

Palabras clave: violencia, ciudad, representación, Rubem Fonseca, Paulo Lins.

Abstract:

This study examines different forms of representation urban violence through an analytical reading of the works of two contemporary Brazilian authors: Rubem Fonseca and Paulo Lins. The city, particularly Rio de Janeiro, is read through the bias of the plots it engenders, based on urban marginality, sex and bestial violence networks, and a critical discourse that indicates and condemns the crisis of the values of post-modern societies, depersonalizing and massified. While in the accounts of Fonseca the representation of urban violence assumes rhizomatic and undifferentiated characteristics, dissolving the boundaries between the spaces where the rich and the poor circulate, in the novel *City of God* by Paulo Lins, this representation is made from the interior of the entire favela, i.e. the residential complex ‘City of God’, indicating a clear territory division, marked by an official and a marginal city, which points to a defect in the unequal distribution of rights between the population and the spaces of the city.

Keywords: violence, city, representation, Rubem Fonseca, Paulo Lins.

1. INTRODUCCIÓN

A principios del siglo XX, los escritores brasileños ya mostraban su predilección por una ciudad contrapuesta al proyecto de modernización y de orden deseado por las élites de Río de Janeiro y San Pablo. João do Rio (seudónimo de João Paulo Emílio Cristóvão dos Santos Coelho Barreto, 1881-1921), en *A alma encantadora das ruas* (1908), hacía un inventario único de lo que se ve en las calles de la ciudad de Río de Janeiro, a través de los ojos sensibles de un observador capaz de percibir las contradicciones de la modernidad, presentes principalmente en la diversidad de los tipos humanos y en la desigualdad social. El problema señalado por el autor residía en el desprecio por los miserables de las calles por parte del poder público y de los estratos más favorecidos de la sociedad de la época¹. Orestes Barbosa, por ejemplo, en *Bambambã!* (1923), recogió crónicas del Río de Janeiro nocturno, describiendo en sus textos escenas de los suburbios, los morros y la cárcel. Tampoco se puede olvidar el gran escritor Lima Barreto (1881-1922) que agrupó bajo la idea de *Marginália*² un conjunto de textos que referían a temáticas y sujetos populares. Oswald de Andrade (1890-1954) es también un autor que incorporará la fragmentación urbana y la marginalidad en *Serafim Ponte Grande*, escrito en 1929 y publicado en 1933. También podemos agregar a esta tradición autores como José de Alencar, Machado de Assis y Joaquim Manuel de Macedo, cuya novela *Um passeio pela cidade do Rio de Janeiro* (1862-1863) presenta un epígrafe del cuento “A arte de andar pelas ruas do Rio de Janeiro”, de Rubem Fonseca. Esas obras, aunque describían los movimientos de las calles, la violencia y la pobreza, resultaron desestimadas por la crítica y, por lo tanto, puestas al margen de un sistema literario que contaba la historia de las ciudades solamente desde el marco de los cánones oficiales de expresión.

A finales de los ‘50, bajo el signo de la exclusión y la violencia, la escritora afrobrasileña Carolina Maria de Jesus también publicó su libro *Quarto de despejo*, un diario real que describía la vida miserable y sin futuro de los habitantes de la favela Carindé de São Paulo. Siguiendo este camino, pero con una mirada aguda y crítica sobre la realidad, la obra de Rubem Fonseca (Minas Gerais, 1925) incorporará el discurso sobre la fragmentación urbana, la marginalidad y su contexto de violencia, el hedonismo y la corrupción en todas sus formas, lo que convierte el espacio urbano en un lugar peligroso, donde existe la posibilidad de verse envuelto en vastas conspiraciones, o en escándalos que implican tanto a sombríos personajes del hampa

¹ La trama provocativa de *A alma encantadora das ruas* (1908), al describir las calles de Río de Janeiro a principios del siglo XX, revela las nuevas estructuras y relaciones sociales que surgieron con la efervescencia de la ornamentación *Belle époque*.

² El primer uso documentado del término *marginália* remonta a 1819, y se encuentra en la revista *Blackwood's Magazine*. Algunas *marginalias* famosas eran obras escritas en el margen de un texto; por ejemplo, desde 1845 hasta 1849 Edgar Allan Poe nombró algunas de sus reflexiones y material fragmentario como *marginália*. Asimismo, Samuel Coleridge publicó a mediados del siglo XIX volúmenes de *marginália*, y Lima Barreto remite a fragmentos de carácter periodístico o, como el mismo la llama, impresiones de lectura sobre las penas y sueños de un pueblo.

como a miembros de la alta burguesía y la política. Sin embargo, antes de hablar de Fonseca, me parecen necesarias una explicación y una advertencia.

La crisis –también de la representación– que provocaron las dictaduras militares, el crecimiento de las ciudades, la multiplicación de la miseria humana y la mafia del narcotráfico en las favelas brasileñas llevaron a la búsqueda de nuevos modos de representación literaria para dar sentido a la experiencia traumática de la violencia extrema. Por tanto, con la conclusión de la dictadura en Brasil en 1985 y la abertura del canon, si así se puede decir –un fenómeno que se ha verificado en todo el hemisferio occidental en la segunda mitad del siglo XX–, la heterogeneidad de la cultura brasileña pasó a ser enfatizada y conceptos como los de literatura nacional se revelaron impropios para expresar la realidad híbrida (y violenta) del país. De hecho, se observa en la ficción de este periodo “un esfuerzo multifacético por ampliar la geografía y la espacialidad de manera tal que la narrativa se inserte en el centro de la relación entre la identidad nacional brasileña y la globalización” (Schøllhammer, 2016: 206). Afectado el mito de la originalidad y de urgencia de lo nuevo, los escritores brasileños se han podido entregar al reino de la reescritura y al juego de la ficción dentro de la ficción, al examen más riguroso de la (geo)grafía de la marginalidad y de la violencia, desde aquella violencia revolucionaria cuya pulsión intentaba transformar el orden capitalista y redimir a los condenados de la tierra, hasta el presente sacudido por las violencias en clave neoliberal y aquellas provocadas por las guerras urbanas y de las drogas. Particularmente, se presentó un marcado auge de temas como la marginación de los barrios más pobres, como las favelas, pasando a desarrollarse a partir de un lugar que apunta a una suerte de singularidad intrínseca; son esas singularidades que pasaron a determinar los “puntos de inflexión”³ (Deleuze, 1991). Esas “inflexiones”, bajo un determinado punto de vista⁴, son las que autorizan el discurso literario a marcar las ‘verdades’ de una variación y el territorio literario de los vencidos. Podríamos llamar este tipo de narrativa, practicada por Fonseca y sobre todo por Paulo Lins, “relatos de la brutalidad” (Bosi, 1974) o “literatura *in extremis*”. Uno de sus rasgos característicos ha sido el desarrollar y fijar una literatura fundada por un estilo que Silviano Santiago denominó el “cosmopolitismo del pobre” (Santiago, 2012), con una etiqueta marginal, que corresponde a la representación de las experiencias de una vida reducida a los aspectos más básicos, despojada de cualquier horizonte de expectativas y expuesta a la violencia, a los desarraigos y desplazamientos.

La violencia urbana que se manifiesta en las narrativas de estética realista/naturalista contemporánea se presenta de muy diversas maneras y en diferentes intensidades, por tanto es posible que existan entre ellas más divergencias que puntos de contacto, sobre todo porque las varias tendencias literarias asimilaron prácticas discursivas sustentadas por una singularidad que, a través del régimen estético y de un exceso en la escritura, se ofrece como factor incesante de

³ Conforme argumenta Deleuze (1991), los puntos de inflexión funcionan como condición bajo la cual la verdad de una variación aparece al sujeto.

⁴ El punto de vista, a decir de Deleuze, es una posición, un lugar, un sitio, y representa la variación y la inflexión. Será sujeto (o *super-jecto*) aquello que se instala en el punto de vista (Deleuze, 1991: pp. 36-37).

insubordinación contra las jerarquías dadas, en un campo complejo, mutable y contradictorio de producción cultural. De hecho, lo que se cuestiona, desde las narrativas de Fonseca y Lins, es menos las diferencias de estilo que el lugar discursivo y disciplinario donde estos están insertados. Lo que es importante, de hecho, es el acto de enunciación cultural (*el lugar de emisión*) que está cruzado por la *différance* de la escritura (Bhabha, 2002: 71).

Ahora bien, Rubem Fonseca comenzó a escribir en los años de 1960, desde la periferia de este sistema literario. Cuando empezó a publicar, el escritor tenía cerca de 40 años y Brasil enfrentaba, según Bosi, “uma nova explosão do capitalismo selvagem, tempo de massas, tempo de renovadas opressões” (1974: 18), pero sus relatos no se acomodaban a las expectativas editoriales brasileñas del momento, centradas sobre todo en autores como Jorge Amado, J. J. Veiga, Dalto Trevisan o, en las sagas y relatos, João Guimarães Rosa. En efecto, solo en los años de 1970 Fonseca logró éxito de ventas, circulación y difusión, y algún reconocimiento de la crítica con *O Caso Morel* (1973), *Feliz Ano Novo* (1975) y *O Cobrador* (1979), textos que componen el cuadro del nuevo realismo urbano. Un (neo)realismo que se mantiene hasta el siglo XXI y que mezcla formas literarias y no literarias, como la crónica y la novela-reportaje que se desarrollan con técnicas del periodismo –una de las características de la estructura narrativa de las novelas de Fonseca.

En los años 90 Paulo Lins retomó algunos de los elementos que utiliza Fonseca en sus primeros años y los mezcló con otras técnicas literarias creando la novela *Cidade de Deus*. El resultado es una alegoría –mal enmarcada– de la ciudad de Río de Janeiro que parte del microcosmo de las favelas para establecer una relación entre las condiciones de vida y el lugar donde la violencia llega a niveles extremos. Ambos autores demuestran que quienes más sufren de homicidio y de otras formas de violencia son las poblaciones más pobres, pero mientras que en los relatos de Fonseca la representación de la violencia urbana asume características rizomáticas e indiferenciadas, disolviendo los límites entre los espacios donde circulan los ricos y los pobres, en *Cidade de Deus* se registran una ‘perspectiva de adentro’ y, según algunos críticos, una visión ‘neonaturalista’ y espectacular de la violencia en Río de Janeiro, que parte de las favelas o queda allí encerrada. Se trata de una división entre los espacios, marcada por una ciudad oficial y una marginal, lo que reflejaría un defecto en la distribución desigual de los derechos entre las poblaciones y las áreas de la ciudad.

2. RUBEM FONSECA Y LOS ESPACIOS RIZOMÁTICOS DE LA VIOLENCIA EN LA CIUDAD DE RÍO DE JANEIRO

La contribución de Rubem Fonseca para la ficción brasileña y para la experimentación propia de las narrativas contemporáneas latinoamericanas reside sobre todo en la descentralización del punto de vista y en la caracterización apologética de la violencia, que muestra el lado más atroz de la vida. El autor transita con sus personajes por una urbe aislada de modulaciones múltiples: ‘*homo homini lupus*’, en medio la hipócrita limpieza social de las calles, de la nauseabunda podredumbre de

los caracteres humanos que infectan, inclusive, las altas esferas sociales y políticas (un buen ejemplo es el cuento “Paseo nocturno”), poniendo en jaque todas las certezas que fundamentan las interpretaciones ingenuamente humanitarias o los discursos generosos y nobles de quien tiene derecho a la palabra. Una literatura ácida, autobiográfica, obscena, crítica, metaficcional y brutal que opta por la desconstrucción operada a través de la movilidad de los puntos de vista. De los textos de Rubem Fonseca, destacan, sobre todo, algunos aspectos: el papel decisivo desempeñado por la ciudad efímera, frenética y violenta; el corte realista de las escenas que, metonímicamente, nos reportan a la experiencia deshumanizadora a la que están sometidos los habitantes anónimos de las megalópolis brasileñas. Las narrativas logran atmósferas reales, creíbles, con su estilo directo y humor negro que se contraponen a los relatos totalizantes que intentan imprimir un sentido único a los hechos, como las narrativas del poder y de la cultura de masas. En su ficción, la ciudad surge como un mosaico de voces disonantes, desconcertadas o, si queremos, espacio propicio que alberga los rezagos de la corrupción y la descomposición social. El lenguaje que utiliza el autor, el tono que emplea y la naturalidad e intensidad de su narrativa es lo que caracteriza su producción, distinguiéndola de otras. Tanto la intensidad del lenguaje como la naturaleza de la perspectiva narrativa, junto al uso extenso de la primera persona, permiten en conjunto que la narrativa de Fonseca tenga mayores repercusiones en el impacto del acto de lectura. Eso hace que el lector se acerque a un mundo de violencia y miserias que lejos estaba de tener en las lecturas de textos naturalistas.

En 1952 Fonseca inició su carrera en la policía, en São Cristóvão, Río de Janeiro: muchas de las experiencias vividas en aquella época parecen estar plasmadas en sus relatos. El autor trabaja, entonces, a partir del registro de la lengua, sin abusar de lo que está en el habla, sino más bien haciendo hincapié en toda acción fuera de norma, siempre describiendo dentro de los límites de tono, ritmo, significancias y significados literarios. Contemporáneo de Dalton Trevisan, el autor de *Cemitério de elefantes* (1964) y *O Vampiro de Curitiba* (1965), Fonseca guarda una estrecha relación con los relatos grotescos, expresionistas y sádicos, reflejo de obsesiones y miserias morales. La ciudad es leída por el sesgo de las tramas que ella engendra, asentadas en las redes tejidas por la marginalidad urbana, el sexo, la violencia lúdica y bestial, el hilo de un discurso crítico que condena la crisis de los valores de las sociedades postmodernas, despersonalizadoras y masificadas. Con esta estrategia discursiva, se torna más clara la noción de diferencia que sustituye al substancialismo identitario, introduciendo una nueva noción de sujeto, violento, desplazado, perverso y frío, desprovisto de sentido o finalidad moral. En el caso de algunos cuentos de Fonseca se trata de una violencia “salvaje” que se regula a través de códigos que Lipovetsky considera estrictamente complementarios, es decir: “el honor y la venganza”⁵ (1998: 174), que se caracterizan por ser códigos de sangre en los que la muerte es

⁵ La fuente principal de Lipovetsky es un conocido ensayo del antropólogo Pierre Castres (1977), que teoriza sus experiencias de investigación en el Chaco paraguayo.

protagonista. La metáfora, claramente, le sirve como medio para concentrar todas las culpas de la violencia en la cultura industrial urbana.

La mirada que el autor dirige sobre la ciudad, al contrario de Paulo Lins, es una mirada diagonal, que se desplaza todo el tiempo, buscando nuevos ángulos de visión y nuevos objetos para contemplar. Lo más importante de su producción “está en el descentramiento del punto de vista, poniendo en jaque todas las certidumbres” (Figueiredo, 2009: 105). Así la primera persona de Fonseca permite la eliminación de la mediación de un narrador. De hecho, lo que determina el impacto de un cuento como “Feliz Ano Novo” (1975), no es el tema abordado, sino más bien el corte adoptado, a partir del ángulo de visión de quien “fotografía” (Figueiredo, 2003) la escena narrada. La violencia del cuento reside en la representación de la escena desde el punto de vista del atracado. Se trata de una lectura en consonancia con un tiempo post-utópico, en que el hombre, todavía no curado de las heridas dejadas por la quiebra de los sueños libertarios de la modernidad, acompaña los cambios acelerados que tienden a borrar sus referencias y, entre nostálgico y ácido, vive en una tensión. Al elegir que sus personajes asesinos, atracadores y prostitutas sean los que narran en primera persona, el autor ofrece la mirada diferente de los excluidos sociales.

Rubem Fonseca desarrolla su cuerpo narrativo estimulando cierta censura al representar a una marginalidad descarada, sin indumentaria de encubrimiento. Forja su estilo en el terreno del cuento, publicando *Los prisioneros* (1963) y *Lúcia McCartney* (1967). Pero *O Caso Morel (El Caso Morel)*, publicada en 1973 y prohibida por la dictadura militar, es la primera novela que logró un éxito de ventas, circulación y difusión. Aquí se exponen violencia sexual, verbal y gestual, actitudes fuera de la norma y las críticas sociopolíticas. Después del polémico *Feliz Ano Novo* (1975), publicó *O Cobrador* (1979) (*El cobrador*, 1998)⁶, cuyo protagonista es un sujeto marginal, un personaje de apariencia insignificante, que un día cualquiera decide rebelarse contra el lugar que le había sido asignado y hacer justicia con sus manos, ‘cobrando’ lo que la sociedad le debe, una deuda social y económica, que los demás personajes, esos “tipos que dan risa”, pagan con su muerte, asesinados con brutalidad en el transcurso de la historia. En *El cobrador*, si el mundo del poder no ofrece alternativas en términos de escape, la única opción para enfrentarlo es la subversión del orden en las prácticas insumisas a su lógica. Para el protagonista es posible vivir en este mundo de otra manera, a través de actividades anómalas y desviadas de la norma que le permiten liberar espacios para otra forma de vida en la red del poder, cuyas pretensiones hegemónicas quedan desvirtuadas. El texto produce una fuerte impresión de realidad, sin concesiones a florituras literarias ni psicológicas, que no se apoya en ninguna similitud objetiva entre el mundo propuesto por *El cobrador* y el mundo ‘real’ de la dictadura.

De hecho, la importancia del texto fonsequiano reside en su manejo del realismo no-maniqueo como técnica, porque para el autor el ser humano es una amalgama

⁶ Uso aquí la traducción del relato realizada por Romeo Tello Garrido, publicada en *Los mejores relatos* (México: Alfaguara).

perfecta conformada por la bondad y la maldad, por eso en la obra de Fonseca incluso lo perverso (y lo absurdo) queda elevado a niveles sublimes. La génesis de la trama va marcada por el pretexto de un órgano masticatorio careado y la presencia de una dentadura perfecta, que señala el inicio de la culminación absurda y poco creíble de la narración. La interrogación del protagonista “¿Cómo puede tener alguien una boca tan bonita?” señala las diferencias de clase social e el odio del protagonista por las elites brasileñas:

Me gustaría mucho coger al tipo que hace el anuncio de güisqui. Está vestidito, bonito, todo sanforizado, abrazado a una rubia reluciente, y echa unos cubitos de hielos en el vaso y sonrío con todos los dientes firmes y verdaderos; me gustaría agarrarlo, y esos dientes tan blancos quedarían todos fuera, con una sonrisa de calavera descarnada. (Fonseca, 1998: 207-208)

La venganza es el móvil inequívoco del protagonista: el mismo apelativo que escoge para sí implica el resarcimiento de lo que la sociedad le debe. Como forma de violencia, la venganza exige, sobre todo dentro del “pensamiento salvaje”, el restablecimiento del orden, del equilibrio que ha sido violado al haberse promovido un exceso o una carencia; la regla del protagonista para conseguir este objetivo es devolver todos los golpes. Así, el hombre, oprimido por la división de clases, actúa primeramente en un plano individual, y termina su recorrido narrativo con un proyecto colectivo definido: acabar con la distinción social.

En la siguiente década Fonseca se consagra como destacado escritor brasileño con la publicación de las tres novelas: *A grande arte* (1983), *Bufo & Spallanzani*⁷ (1986) y *Agosto* (1990)⁸. Especialmente en estas obras, Fonseca reelabora formas provenientes de la literatura ‘popular’: las novelas negras, pero también la novela sociopolítica, existencial y erótica. La estructura del policial le sirve para revelar las tramas ocultas del crimen y la corrupción, sobre todo propiciados por la descomposición de los cuerpos policiacos y un poder judicial cuya corrupción alcanza niveles orgánicos. Si en la novela *Agosto*, un mes clave en la historia contemporánea de Brasil, el autor trata de las circunstancias que precedieron la caída y muerte del Presidente brasileño Getúlio Vargas, descorriendo sobre las relación de hechos y cohechos, nombres y apellidos, fechas y locaciones de este momento trágico de la historia del país, en *A grande arte*, una de sus novelas más importantes, vuelve sobre la violencia vinculada con los enajenados urbanistas contemporáneos y desarrolla una suerte de hermenéutica de la vida entendida como texto. Para el título de la novela, Fonseca se inspiró en un texto del poeta griego Arquíloco de Paros (712 a.C. - 664 a.C.), que destacó formalmente por el uso del metro yámbico para temas satíricos, razón por la cual se le considera uno de los principales renovadores de esta forma. El famoso verso de Arquíloco del poeta: “Tengo un gran arte: odio a muerte aquellos que me hieren”, determina la

⁷ La novela *Bufo & Spallanzani* fue traducida al español como *Pasado negro* (Seix Barral, 1986).

⁸ Otras obras de Rubem Fonseca: *O homem de fevereiro ou março* (1973), *Romance negro e outras histórias* (cuentos, 1992), *O selvagem da ópera* (novela, 1994), *Contos reunidos* (1994), *O Buraco na parede* (cuentos, 1995), *Histórias de Amor* (cuentos, 1997), *Do meio do mundo prostituto só amores guardei ao meu charuto* (novela, 1997), y *A confraria dos Espadas* (cuentos, 1998).

cadena de muerte y venganza en la novela, cuyas características son la pérdida de la centralidad de la intriga y la utilización del género ‘neopolicial’, no como fin último, sino como pretexto para captar una realidad social cada vez más compleja. Aquí se comienza contando una muerte para terminar narrando cómo es la sociedad que la produce.

De hecho, la novela transcurre parcialmente en Río de Janeiro –la ciudad que cobija el hampa, la testigo de los más atroces crímenes, donde reina el imperio de la impunidad: allí establece Mandrake su despacho junto a su socio Wexler. La muerte y la violencia se ejercen de manera difusa, en los espacios privados y públicos, extendiéndose sus redes a través de distintas clases sociales, invadiendo los espacios de una urbe socioeconómica fragmentada, difundiéndose por las favelas, las calles y rincones, las casas de los ricos y de los pobres. El autor incorpora los espacios en que se mueven sus personajes a las coordenadas extraídas del mundo objetivo, que son nombradas por el lenguaje informal que caracteriza ciertos círculos de la ciudad carioca.

Para comprender la modalidad con la que el autor manipula el territorio de la violencia en Río de Janeiro, también es necesario entender la política en relación con los asentamientos espontáneos de los estratos urbanos de escasos recursos en la ciudad de Río de Janeiro⁹, cuya conformación refuerza los espacios de indeterminación de la violencia en las novelas:

Al contrario de lo que ocurre en Europa (Nápoles) y Estados Unidos (Hollywood), donde los grupos adinerados ocupan los sitios altos de mayor valor paisajístico; en Río –y también en Caracas y Valparaíso–, los pobladores sin recursos se instalan espontáneamente en cerros y colinas, alrededor de la ciudad. A su vez, los ricos extienden sus lujosas mansiones a lo largo del litoral marítimo, en el espacio plano de la costa. Pero la particularidad de la capital carioca es que las colinas (*morros*), se infiltran libremente en las diferentes áreas urbanas, diluyéndose los límites entre ricos y pobres, entre la ciudad ‘formal’ y la ciudad ‘informal’, convirtiendo lo dual en plural, el árbol en rizoma. (Segre, 2002: 8)

De hecho, la violencia adquiere en las obras de Fonseca una característica rizomática –anónima, oculta, insignificante y, por eso, amorfa– que, no teniendo un centro fijo, se extiende horizontalmente por toda la ciudad, en la medida en que cualquiera de sus puntos puede ser conectado con cualquier otro, lo cual aumenta la importancia de la primera persona en las narraciones, y los personajes logran colarse por esos espacios urbanos de la misma manera en que estos se “deslizan por diferentes

⁹ Según Segre, a lo largo del siglo XX, el ‘cuerpo’ sano de la ciudad ‘formal’ no asimilaba la existencia de las células cancerígenas ni de guetos sociales: la alta cultura solo aceptaba las irradiaciones de la cultura popular en sus manifestaciones musicales y carnavalescas. Los fallidos intentos de realojar a los habitantes de los morros en los tradicionales bloques de apartamentos ‘modernos’, se contraponían a la lógica diferente de las libres geometrías del habitar, determinadas por la construcción progresiva de la residencia; a las formas de vida de la comunidad. A partir de la década de los años noventa, la política del gobierno municipal cambia radicalmente de rumbo. Finalmente es aceptada la configuración múltiple, compleja y heterogénea de la ciudad, no sólo en sus formas y espacios, sino también en su estructura social. El millón de ‘favelados’, radicados en más de 500 asentamientos espontáneos, constituyen una realidad insoslayable (Segre, 2002: 8-9).

textos y géneros” (Figueiredo, 2009: 106). La ciudad es, pues, como un rizoma que no deja de conectar cadenas semióticas, organizaciones de poder, ocurrencias que se refieren a las artes, a las ciencias, a las luchas sociales (Deleuze; Guattari, 2011: 22-23). Lins, al contrario, narra una forma de violencia aislada en un espacio específico que es el de las favelas, fijando siempre un punto de partida, un orden y un principio que distingue la ciudad oficial-blanca y de la marginal-negra¹⁰. La forma de violencia no racional y amorfa, descrita por Fonseca, no carece de razones claras y definidas, tampoco de un espacio específico, porque la ciudad ‘informal’ se infiltra libremente en la ciudad ‘formal’, convirtiendo lo dual en plural. El ‘cobrador’, por ejemplo, movido por su violencia insatisfecha, ubica rápidamente víctimas de reemplazo, sustituyendo de pronto el elemento que excita su ira por criaturas que personifican esa posibilidad secuestrada en cualquier parte de la ciudad. La violencia se interioriza en cada uno de los habitantes de la urbe que muestra las ganas de ajustar las cuentas con la realidad a través de acciones destructivas, así como la resignación ante la carga de hechos injustos e irreparables que la ciudad impone (Monsiváis, 1999: 39). El flujo de sus nuevos habitantes es determinado, en palabras de Silviano Santiago, “por la necesidad de reclutar a los menos privilegiados del mundo que estén dispuestos a hacer los llamados servicios de hogar y limpieza y acepten trasgredir las leyes nacionales establecidas por los servicios de migración. Son predeterminados por la necesidad y por el lucro posmoderno” (2012: 315). De hecho, los personajes de las narrativas brasileñas pos-industrial, son esos desheredados de la tierra, atraídos por la posibilidad de la emigración fácil hacia los grandes centros urbanos, carentes de mano de obra barata. Los pobres son anacrónicos de otra forma, ahora en el contraste con el espectáculo grandilocuente del postmoderno, que los convocó a sus tierras para el trabajo manual y los abraja en barrios lamentables de las metrópolis (Santiago, 2012: 315), expuestos a la violencia y a la pobreza.

Las razones de distribución desigual de la violencia en el espacio urbano son múltiples complejas y vinculadas con factores multicausales. Bajo la mirada de Fonseca no solamente los pobres, sino también los ricos desempeñan el papel de criminales dispersos por la ciudad. En efecto, lo que determina el impacto de un cuento como “Paseo nocturno”¹¹ no es solo la violencia que aborda, sino también el lugar donde acontece y la ‘banalidad’ del mal que involucra las relaciones viciadas y pervertidas de las élites entre el afán de posesión, dentro de ese, y el gusto de la destrucción por placer. Uno de los elementos novedosos de este relato es que está contado de manera cínica por el propio asesino, un hombre sin nombre de clase medio-alta que regresa a

¹⁰ Según Segre, la ciudad industrial estuvo dividida nítidamente en dos partes antagónicas: la ciudad ‘blanca’ de la burguesía y la ‘negra’ de los proletarios. También aparecerían islas en la centralidad, ocupadas por la población de escasos recursos, especialmente en Hispanoamérica y Brasil. La dualidad de la ciudad ‘partida’ –solar y *noir* (cfr. Ventura, 1994: 13)–, se generalizó en la región con la migración masiva de campesinos a las metrópolis en la segunda mitad del siglo XX. No obstante, en las palabras del autor, Río de Janeiro escaparía a esta tipología generalizada, al diluir los límites espaciales entre ricos e pobres.

¹¹ El cuento está incluido en el libro *Feliz Ano Novo* (1975).

su casa después de un día de trabajo agotador. Su mujer comparte con indiferencia la cena, servida a la francesa por una empleada, y, a la hora de los licores y del café, los hijos le piden dinero para los gastos de la noche. Después de la cena, el hombre sale a dar unas vueltas en su automóvil de “motor poderoso”. Como siempre, da vueltas por calles desiertas, en busca de su víctima cotidiana. Al fin, ve una mujer que regresa de hacer compras de la verdulería, y que camina entre árboles. El juego del protagonista es atropellarla y esquivarse los árboles sin rozarlos. Con una maniobra veloz, atropella a la mujer partiéndola en dos, y girando velozmente hacia la izquierda, deja atrás el cuerpo descoyuntado de la víctima, empapado de sangre. El hombre vuelve a su casa, se asegura de que no hayan quedado rastros en el auto, y se despide de la esposa, ante la pantalla de la televisión, que le pregunta: “¿Ya diste tu pascito, ahora estás más tranquilo?”. El hombre responde tranquilamente: “Voy a dormir, buenas noches a todos, mañana voy a tener un día terrible en la oficina”. La violencia va más allá de los límites de la trama y se incorpora al lenguaje que, refleja, sin prejuicios ni valoración, la deshumanización y el predominio del impulso sobre la razón. Este salvajismo y trivialización de la violencia encuentra su representación en una sociedad que es, al mismo tiempo, sofisticada y bárbara” (Bosi, 1974: 18). Si en el cuento “El cobrador”, el hecho de haber conseguido la venganza conlleva una catarsis que va acrecentada por la crueldad con la que esta se aplica, en el relato “Passeio noturno” es el placer gratuito de hacer sufrir lo que causa un gozo inconmensurable.

3. LOS ESPACIOS AISLADOS DE LA VIOLENCIA URBANA: LAS FAVELAS Y SUS DEMONIOS

Paulo Lins se instala en la literatura nacional con la obra *Cidade de Deus*, publicada en 1997; su desplazamiento es desde la investigación antropológica, pasando por la poesía, para configurar su novela en el sistema industrial del cine, donde por cierto logra articular en imágenes y oralidad un tono y ritmo que no había logrado en la escritura, que hoy ocupa un lugar destacado entre las obras que problematizan el tema de la violencia brasileña, sobre todo bajo la mirada de aquellos que sufren directamente las consecuencias de la violencia urbana: los desocupados, los favelados, habitantes de la periferia, y los niños que son seducidos por el crimen, todos en su mayoría negros y pobres. En las palabras irónicas de Silviano Santiago: “Rechazado por los poderosos Estados nacionales, evitado por la burguesía tradicional, hostilizado por el proletariado sindicalizado y codiciado por el empresario transnacional, el campesino migrante es hoy el ‘muy valiente’ pasajero clandestino de la nave de locos de la postmodernidad” (Santiago, 2012: 316). La violencia popular, engendrada en la pobreza, se acerca por momentos a la violencia del Estado, que enmascara una violencia estructural más oculta con sus políticas urbanas excluyentes. De hecho, la relación entre urbanización y violencia ha sido ampliamente estudiada en diversos campos académicos demostrando que, a lo largo del siglo XX, la política del gobierno brasileño desarrollada en relación con los asentamientos espontáneos de los estratos urbanos más pobres fue la de intentar extirpar y expulsar los pobres hacia el suburbio. La ‘remoción’ de las personas que vivían en el centro de la ciudad se hizo de forma

muy violenta, sobre todo durante las décadas de los '60 y '70 cuando se construyeron varios conjuntos habitacionales en Río de Janeiro, con la intención de realojar a los habitantes de los “morros cariocas” en los tradicionales bloques de apartamentos “modernos”, controlar así el crecimiento urbano y extirpar las “células cancerígenas” (Segre, 2002: 8) de los guetos sociales, aislando esta parte de la sociedad que se creía peligrosa, lo que garantizaba la seguridad de las élites sociales. ‘Cidade de Deus’ es uno de estos asentamientos urbanos ubicado a algunos kilómetros de la Zona Sur de Río de Janeiro relativamente cerca de Barra de Tijuca y Jacarepaguá, dos barrios de clase media próspera en la misma ciudad. El conjunto residencial en poco tiempo acabó convertido en una ‘ciudad marginal’, en una favela¹², regida por sus propias leyes e impenetrable. Fonseca como Lins desarrollan en sus textos la intrincada relación entre la vida en la ciudad y la violencia¹³.

En efecto, el texto de Paulo Lins surge a partir de las entrevistas realizadas por el autor en la ‘Cidade de Deus’ para el proyecto etnográfico *Crime e criminalidade nas classes populares*, desarrollado por la antropóloga Alba Zaluar y para una serie de artículos publicados en los periódicos. Presentado como novela, este documento sociológico narra las circunstancias atroces de la vida en la favela de niños y jóvenes drogadictos, traficantes, asesinos y violadores, a lo largo de unos pocos años. La violencia descrita supera lo imaginable; por ejemplo, en lo referente al asesinato de niños y a la brutalidad sexual en la prisión. Dentro de esta panorámica, la policía también corrupta roba a los delincuentes, los asesina; los carceleros liberan a los asesinos por dinero o trafican con droga en la cárcel. Aunque en la nota final se nos dice que “esta novela está basada en hechos reales”, Lins no advierte diferencias sustanciales entre estudio sociológico y novela, salvo el uso del diálogo. Mientras que en los relatos de Fonseca predomina el narrador autodiegético, como técnica para acercarse a los grupos social a los cuales no pertenece, Paulo Lins utiliza un narrador heterodiegético que lo aleja de la materia narrada y de sus orígenes, pero que se pone como un mediador con juicios de valor ambivalente.

Si las favelas de Río de Janeiro son lugar de peligro, espacio de acción policial y delictiva, territorio de ocurrencias anónimas, al mismo tiempo el tema es bien acogido por los ámbitos de la industria cultural (cine, música, y sus afiliaciones con la literatura

¹² La historia urbana de Río de Janeiro del siglo XX se relaciona íntimamente con la formación de las favelas y la exclusión social, y éstas con la representación de la ciudad. El origen social de la favela se puede trazar, en un primer momento, a partir de un asentamiento construido en un cerro para los veteranos de la campaña de Canudos que terminó en 1897 (Zaluar; Alvito, 2004: 8).

¹³ Para determinar si la victimización y el crimen letal agravan la segregación social de las favelas, también es necesario determinar si las áreas de las favelas coinciden con las de concentración de víctimas de la violencia extrema. Según Patricia S. Rivero (2010), en este caso, el aspecto espacial de la violencia está relacionado con la dimensión social, asociada a la falta de universalización de la ciudadanía o, en las palabras de Lautier (1997), a la “ciudadanía escasa”. Por lo tanto, la identificación de los territorios de pobreza y victimización ocurre en paralelo con la demarcación de los lugares de vivencia de las poblaciones cuyos derechos no son reconocidos en la práctica diaria por los miembros de las instituciones estatales que actúan en los márgenes del Estado. Sobre la cuestión véanse Lautier (1997), Machado da Silva (2008), Caldeira (2000), Zaluar; Alvito (1999).

y la poesía). Este hecho ejemplifica la relación perversa que existe hoy entre la realidad favelera y la valorización social de violencia, pobreza, desarraigo y fragilidad como proyección identitaria nacional decadente. Muchos estudiosos de literatura brasileña se preguntan si la novela de Lins no habría desencadenado lo que hoy se llama la ‘estética de la violencia’ –así como fue asignada la ‘estética de la brutalidad’ a Fonseca–, un producto consumido internacionalmente, que de una ‘estética’ se ha convertido en una ‘cosmética del hambre’, en la medida en que también puede apreciarse que de la apropiación de una temática local se ha pasado a una ‘estética internacional’. Ese neonaturalismo en la literatura de los años ‘90 presenta un aspecto performativo de la violencia que de denuncia o transformador del lenguaje y de la expresión artística, privilegiando el efecto sensible y espectacular en detrimento de lo representativo. Si bien narra acciones, hechos y actos que sustentan el esporádico y corto vivir de este grupo de preadolescentes y jóvenes en la popular favela de Río de Janeiro, claramente el modo y el tono de Lins aluden a una ambición literaria, que alimenta, a la vez que sostiene, el guión cinematográfico, el estereotipo no solo representado en los personajes, sino también en la vida marginal, el narcotráfico, y finalmente la violencia que en algunos casos son verosímiles, pero en otros no solo son recreadas, sino que resultan inverosímiles.

Las tres entradas episódicas del relato: “La história de Inferninho”, “La história de Pardalzinho” y “La história de Zé Miúdo”, los tres personajes habitantes del conjunto habitacional ‘Cidade de Deus’, representan las tres décadas en las que se contextualiza la novela 1960, 1970 y 1980. Las historias de estos personajes no dejan de estar cercanas a lo que Antonio Candido (1970) establece como la ambición u objetivo profundo del *malandra*, que desea llegar a ser parte, ser incorporado, tener un grado de pertenencia dentro del polo positivo de la sociedad: Buscapé, más allá de estar varias veces tentado por la dialéctica de la marginalidad y verse involucrado en acciones delictivas y violentas, logra salir del conjunto residencial, decide cruzar e instalarse en el centro del poder, colaborando profesionalmente: como fotógrafo con un medio de comunicación masivo, en cuyas páginas prevalecen las crónicas rojas y amarillas. Buscapé representa la posibilidad de integración dentro de la actuación de lo establecido, del orden, en la medida en que llega a ser sintetizado en un personaje con futuro, logra el blanqueamiento de la marginalidad a través de la esperanza, todo lo cual entra en sinergia con los discursos nucleares de la narrativa latinoamericana. Zé Pequeno alcanza el poder y el respeto mediante el crimen y el tráfico de drogas. Buscapé y ambos niños crecen en el transcurso de la novela.

En cuanto al relato ‘visto desde abajo’, la novela *Cidade de Deus* estructuralmente posee un bilingüismo sospechoso, donde el narrador que domina el discurso representa la normalización académica de la lengua portuguesa, de la escritura, mientras que los personajes se expresan en el registro que intenta aproximarse al habla. En este caso, el discurso (normativo) del narrador los convierte en objeto exótico de reflexión. Aquí se identifica un cruce entre oralidad y escritura que precede al fenómeno del bilingüismo. Esa oralidad se contrapone radicalmente al discurso extradiagético y normativo del narrador. Sabemos que, cuando el individuo subyugado

pasa a ser agente de su discurso, deja de ser objeto (el objeto exótico), y se constituye como sujeto, volviéndose el Otro, con letra mayúscula; no obstante, en este caso, en la novela de Lins hay una línea divisoria entre el habla del narrador y de los personajes, más aun, existe un filtro creado por el narrador que desestabiliza la idea de heterogeneidad porque no solo describe, más bien sistematiza – como los sociólogos – , lo que borra la intención de romper con la mediación entre el discurso dominante y de los subalternos. Así, la novela de Paulo Lins legitimaría las posiciones de poder tradicionales, hegemónicas, y no conseguiría configurarse en lo que Mignolo (2003) llama “proyectos”, los cuales se contraponen a lo sistémico, a las historias totalizantes. En este caso lo que cuenta en representación de la violencia en la favela ‘Cidade de Deus’ es menos la mirada crítica que el efecto estético de la lectura y las técnicas para involucrar afectivamente al lector en la realidad de la misma.

Fonseca y Lins rozan, tocan o se identifican con los márgenes, ya sea porque los buscan por la ciudad, porque desean representar los demonios de la ciudad misma, o porque buscan hablar desde ahí, como escenario posible de representación de lo real. Así, este repertorio parcial se instala en un límite periférico que tiene su antecedente en el trabajo de Antonio Candido *Dialética da malandragem* (1973). Pero hay en las hablas de los personajes se aprecia una explícita transición, y por tanto diferenciación, entre la violencia ejercida por los tradicionales *malandros* y la de los bandidos. El *malandro* es un marginal encubierto, no tiene relaciones de confrontación, se mueve en un territorio construido para y por él, sus redes sociales, afectivas y emocionales pasan por un presente, pero este no es absoluto, sino que más bien se define hacia un futuro. Así, tiene sentido el uso y abuso de la metáfora y todo recurso literario necesario para sustentar un agente ficcional. La dialéctica del *malandragem* se soporta en un tránsito, en un movimiento constante por parte del *malandra* para así evadir el compromiso que deviene en conflicto con un sistema y constructo social, al cual, en definitiva, desea pertenecer, participar representativamente. Antonio Candido (1970) articula y da forma a aquel marginal mestizo, aquel individuo habitante del territorio común, y con este gesto intelectual y especulativo lo carga de una representación que se convierte luego en materialidad social, porque es precisamente desde este momento, a mediados de los años setenta, con el levantamiento y fundamentación de la articulación social del *malandra* que se logra construir un agente social en el que confluyen el hombre cordial de Sergio Buarque de Hollanda y Macunaíma de Mario de Andrade, dos articulaciones metafóricas del marginal, y que al mismo tiempo se instala en un espacio protegido, donde no puede desvirtuar ninguna ambición de organicidad social ni política, ningún orden establecido. Sin embargo, contrariamente al análisis de Antonio Candido, donde se presenta un *malandro* poco hostil, con elementos idealizadores, que tiene el rol de romper la norma y oponerse al poder, en las novelas de Fonseca y Lins la delincuencia pierde esta suerte de ‘encanto ideal’ y aparece en toda su dimensión despiadada, con una red organizada que funciona para tutelar los intereses de los más poderosos.

Este ir y venir entre esferas sociales, económicas y culturales opuestas es el fundamento de la *Dialética da malandragem*, que a su vez es presentada como representación de una formación social entendida en términos consensuales,

emulando un supuesto acuerdo, parafraseando a Cezar de Castro Rocha (2004), que evidencia la complejidad social, abordándola como un orden relacional, en el que participan tres espacios: mundo cotidiano, mundo festivo y mundo oficial. Brasil es visto así como un mecanismo social que más que complejo existe en y por estos tres espacios sociales, humanos, culturales, políticos y económicos, que se relacionan, tensionan, y soportan unos con otros, y se sitúan más allá de todo (pre)juicio. Es precisamente la fractura del fundamento donde se encuentra aquel concepto de unidad tan anhelado, algo extraviado y muchas veces no alcanzado; porque en la representación se oculta el interés por perpetuar el orden, y con ello evadir los territorios conflictivos como estratos de exploración social y política.

Oscar López Castaño, en *Las estéticas del desarraigo* (2008), al reflexionar sobre las propuestas narrativas colombianas que articulan los discursos de los núcleos sociales desarraigados y desterrados, desdibuja su fundamento en relación con lo visual. Porque el mundo social festivo y cotidiano, ya sea en la comuna, la favela, la periferia dentro de la urbe o las poblaciones de vivienda básica, desarrolla su batería de anhelos, su posibilidad de relato fundamentándose en la cultura visual del cine, la publicidad, la televisión, que son los instrumentos difusores, de puesta en circulación de los asuntos y problemas que representan las narrativas de Fonseca y Lin con sus respectivas distancias. El tema ahora es que no solo es un asunto de conveniencia entre productos contemporáneos para lograr una gran distribución, sino más bien es una estrategia necesaria para no evadir, en el discurso ficcional, la evidencia de la dialéctica de la marginalidad, pues en el cuerpo audiovisual es donde queda manifiesta la omisión de, así como el compromiso frontal con el conflicto, más aún cuando la narrativa no es lo suficientemente eficiente en la manipulación de sus recursos.

4. NOTAS FINALES

La violencia cambia de traje, de color, de forma y sentido hasta la inversión total de los valores en las últimas décadas, ella reaparece en un lugar de locura donde la vida es como un circo en el cual los hombres “a veces ríen, y matan”, cada uno es una amenaza para el otro y todo puede ser peligroso (Giraldo Bermúdez, 2008: 45). En esa sociedad de aparente normalización de la conciencia y de la violencia es a lo que el intelectual y el artista crítico se oponen casi en guisa de ‘saboteadores’ y de marginalizados. No en vano, Foucault transgrede el pensamiento de Clausewitz cuando expresaba que “la guerra no es más que la continuación de la política” para indicar que “bajo el poder político lo que retumba y funciona es, en esencia y, ante todo, una relación belicosa” (Foucault, 1980: 53 y 30). La separación entre conquistadores y conquistados, vencedores y vencidos, pobres y ricos, metrópoli y periferia fue siempre una de las nociones predominantes de la imaginación del territorio político de los estados-nación en el siglo XIX. En este sentido, señala John Agnew (2005), “la modernidad gestó su propia imaginación geopolítica”, asentada en la violencia de las jerarquías, cuya característica es su acento eurocéntrico y cuya

innovación consistió en la aplicación de la geografía de la exclusión y excepción al pensamiento y a la praxis política.

El estado de violencia y de guerra en Río de Janeiro es apropiado para la legitimación de la excepcionalidad, instaurándose el proceso de disolución de la norma. Este espacio político de excepción (Agamben, 2004) que se instala en las diversas ciudades latinoamericanas es alimentado por la soberanía, distinguiéndose de la idea liberal relacionada con los derechos del ciudadano, con el contrato social y con su libre albedrío. En este territorio, la violencia soberana ejerce su voluntad cuando incluye con exclusividad la “vida nuda” en el Estado, abriéndose para el proceso de “lupificación del hombre” (Agamben, 2002). Es así como la figura del Estado es solamente reconocida cuando se evoca la palabra ‘delincuencia’ y sus derivados, y como los individuos marginados se acuerdan de la existencia de una ley que se aplica a la excepción *desaplicándose*, retirándose de ella, de tal modo que la excepción es, de hecho, incluida a través de su misma exclusión por ser un acto de *ex-capere*, de tomar por la fuerza. Este territorio baldío es representado como una (geo)grafía de la ‘brutalidad’ tanto por Fonseca cuanto por Lins. Ambos autores articulan un mapa narrativo donde se aprecian síntomas de desarraigo y desigualdad; son relatos distintos y distantes modos de encuadrar un estado de las cosas, en tanto que quedan habilitados por sus fundamentos vivenciales, que usan, manipulan y vinculan discursos que hablan de lo que se entiende por marginalidad y violencia en un Brasil multirracial; a la vez que elaboran un producto que es contenedor de todas las características que han validado el discurso de la violencia, haciendo de la imagen brasileña, sobre todo en Lins, un lugar común, exótico y violento.

Ahora bien, al convertir la violencia cotidiana en fuerza simbólica, y hacerla circular difundiéndola masivamente, se logra habilitar la reacción institucional, surge el peligro, ya que tanto Fonseca como Lins ya no son habitantes vulgares de los márgenes, sino más bien articuladores de lo simbólico. El intento de ficcionalizar la experiencia de la violencia roba a esta su autenticidad, promoviendo, en el caso de Lins, una trivialización de la experiencia. Además, el tema de la violencia en la literatura brasileña está fuertemente ligado a la consolidación de la literatura marginal periférica que cuenta con un público lector mayor que el de la literatura “blanca, urbana y de clase media”. Es decir que lo que está en juego son los territorios donde los discursos se alteran para reconfigurar el poder. Eso se hace evidente cuando los personajes, sobre todo en *Cidade de Deus*, pasan a usar la lógica del mercado liberal para delimitar su territorio de poder, una lógica que desconoce la idea de acción comunitaria o de individuo, el cual desaparece completamente dentro del mercado de la droga, y es consumido por la guerra. El ‘derecho a la ficción’ acaba por ser también el derecho a la construcción del efecto estético de la violencia y al uso de la imaginación.

BIBLIOGRAFÍA

- AGAMBEN, Giorgio (2002): *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua*, Belo Horizonte: UFMG.
- AGAMBEN, Giorgio (2004): *Estado de exceção*, São Paulo: Boi Tempo.
- AGNEW, John (2005): *Geopolítica. Una re-visión de la política mundial*, Madrid: Trama.
- BHABHA, Homi K. (2002): *El lugar de la cultura*, Buenos Aires: Manantial.
- BOSI, Alfredo (1974): *Historia concisa da literatura brasileira*, São Paulo: Cultrix.
- CALDEIRA, Teresa Pires do Rio (2000): *Cidade de muros: Crime, segregação e cidadania em São Paulo*, São Paulo: 34;
- CANDIDO, Antonio (1970): “Dialética da malandragem”, *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros da USP*, 8, pp. 67-89.
- CLASTRES, Pierre (1977): “Malheur du guerrier sauvage”, *Libre*, 2, 1977, pp. 69-109.
- DELEUZE, Gilles (1991): *A dobra: Leibniz e o barroco*, São Paulo: Papirus.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix (2011): *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*, São Paulo: 34.
- FIGUEIREDO, Vera Lucía Follain de (2003): *Os crimes do texto: Rubem Fonseca e a ficção contemporânea*, Belo Horizonte: UFMG.
- FIGUEIREDO, Vera Lucía Follain de (2009): “Rubem Fonseca y la literatura urbana”, *Revista Taller de Letras*, 44, pp. 103-113.
- FONSECA, Rubem (1990): *A grande arte*, São Paulo: Companhia das Letras.
- FONSECA, Rubem (1994): *Contos Reunidos*, São Paulo: Companhia das Letras.
- FONSECA, Rubem (1998): *Los mejores relatos*, México: Alfaguara.
- FOUCAULT, Michel (1980): *Microfísica del poder*, Madrid: La Piqueta.
- LAUTIER, Bruno (1997): “Os amores tumultuados entre o Estado e a economia informal”, *Contemporaneidade e Educação*, vol. 2, 1, pp. 58-92.
- LINS, Paulo (2003): *Cidade de Deus*, São Paulo: Companhia das Letras.
- LIPOVETSKY, Gilles (1998): *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, Barcelona: Anagrama.
- LÓPEZ CASTAÑO, Óscar (2008): *Las estéticas del desarraigo*, Medellín: Universidad Eafit.
- GIRALDO BERMÚDEZ, Luz Mary (2008): *En otro lugar: Migraciones y desplazamientos en la narrativa colombiana contemporánea*, Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- MACHADO DA SILVA, Luiz Antonio (ed.) (2008): *Vida sob o cerco: Violência e rotina nas favelas no Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira/Faperj.
- MIGNOLO, Walter (2003): *Histórias locais/Projetos globais*, Belo Horizonte: UFMG.
- MONSIVÁIS, Carlos (1999): “De no ser por el pavor que tengo, jamás tomaría precauciones: Notas sobre violencia urbana”, *Letras libres*, pp. 34-39, https://www.letraslibres.com/sites/default/files/files6/files/pdfs_articulos/pdf_art_5795_5616.pdf.
- RIVERO, Patrícia S. (2010): “Segregação urbana e distribuição da violência: Homicídios georreferenciados no município do Rio de Janeiro”, *DILEMAS: Revista de Estudos de Conflito e Controle Social*, vol. 3, 9, pp. 117-142.

- ROCHA, João Cezar de Castro (2004): *O exílio do homem cordial; ensaios e revisões*, Rio de Janeiro: Museu da República.
- SANTIAGO, Silviano (2012): “O cosmopolitismo do pobre”, *Cuadernos de Literatura*, 32, julio-diciembre, pp. 309-325.
- SCHØLLHAMMER, Karl Erik (2009): *Ficção brasileira contemporânea*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- SCHØLLHAMMER, Karl Erik (2016): “La literatura brasileña contemporánea y su crítica”, *Cuadernos de literatura*, vol. XX, 40, pp. 204-214.
- SEGRE, Roberto (2002): “Geografía y geometría en América Latina: naturaleza, arquitectura y sociedad”, *Cuaderno Urbano: espacio, cultura, sociedad*, vol. 3, 3, pp. 1-3.
- ZALUAR, Alba; ALVITO, Marcos (eds) (2004): *Um século de Favela*, Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas.