Electronic Thesis and Dissertations
UC Berkeley

Peer Reviewed

Title:
Vozes dos Porões: A literatura periférica do Brasil

Author:
Reyes Arias, Alejandro

Acceptance Date:
2011

Series:
UC Berkeley Electronic Theses and Dissertations

Degree:
Ph.D., SpanishUC Berkeley

Advisor(s):
Rabasa, Jose

Committee:
Brizuela, Natalia, Healey, Mark

Permalink:
http://escholarship.org/uc/item/6tn3622m

Abstract:

Copyright Information:
All rights reserved unless otherwise indicated. Contact the author or original publisher for any necessary permissions. eScholarship is not the copyright owner for deposited works. Learn more at http://www.escholarship.org/help_copyright.html#reuse

eScholarship
University of California

eScholarship provides open access, scholarly publishing services to the University of California and delivers a dynamic research platform to scholars worldwide.

Vozes dos Porões
A literatura periférica do Brasil

By

Alejandro Reyes Arias

A dissertation submitted in partial satisfaction of the

requirements for the degree of

Doctor in Philosophy

in

Hispanic Languages and Literatures

in the

Graduate Division

of the

University of California, Berkeley

Committee in charge:

Professor José Rabasa, Chair
Professor Natalia Brizuela
Professor Mark Healey

Spring 2011

Vozes dos Porões: A Literatura Periférica do Brasil
© 2011 by Alejandro Reyes Arias

Abstract

Voices from the Basements: Peripheral Literature from Brazil

by

Alejandro Reyes Arias

Doctor of Philosophy in Hispanic Languages and Literatures

University of California, Berkeley

Professor Jose Rabasa, Chair

In the last decade, a growing number of works by authors from urban peripheries, *favelas*, prisons, and other marginalized spaces has been produced in Brazil. It is for the most part a literature of self-representation with an important social and political dimension, which focuses on the topics of violence, exclusion, exploitation, poverty, and marginalization. Most importantly, it is a literature written by and about populations who have traditionally been excluded from the written word. With very rare exceptions, these populations have never had a voice to convey their own reality — which has up to now been exclusively studied and written about by a lettered, mostly white, middle-class elite — or to participate actively in the country's intellectual production. The impact of this recent production in the media, the publishing market, and academia is therefore significant and calls for a change of paradigm in understanding cultural production and subaltern speech. In addition, the literary phenomenon is accompanied by a wide range of social, cultural, and political initiatives by the cultural activists themselves, pointing to an emerging movement which offers creative alternatives in the context of growing social violence and inequality.

This dissertation studies this cultural production in both its literary and political dimensions, in order to ascertain whether and how this literature challenges both the literary canon and the social status quo and offers new aesthetic and political alternatives to the social crisis.

Pa mi compita Claudia
Y p'al pichito o pichita

Sumário

Introdução iii

Agradecimentos vii

PARTE 1 – A PERIFERIA SE FAZ PRESENTE 1

Periferia literária 2

As margens na literatura brasileira 23

PARTE 2 – NA CONTRAMÃO 47

O mediador 48

A memória 73

A língua 91

PARTE 3 – DISCURSOS 112

Violência 113

Periferia e alteridade 129

(IN)CONCLUSÃO – A era da periferia 138

Bibliografia 145

Introdução

Durante todo o século XX, a favela — e, por extensão, os setores marginalizados da sociedade — tem sido, em diferentes momentos e de diferentes formas, tema da produção cultural brasileira e o *locus* de discussões sobre a identidade nacional. Entretanto, nas últimas décadas essa produção vem sofrendo mudanças importantes. Por um lado, há um aumento importante na quantidade de obras produzidas e, sobretudo, na atenção que a mídia e os mercados culturais vêm dando a essas produções (filmes, documentários de TV, música, literatura, poesia). Ao mesmo tempo, há também uma mudança complexa nos conteúdos, no contexto da crescente violência, do domínio do tráfico de drogas, do envolvimento de crianças e adolescentes no crime organizado, da desigualdade em aumento e da separação cada vez maior entre as classes sociais. Porém, a mudança mais significativa é a crescente participação dos próprios setores marginalizados na produção cultural.

Na última década, uma profusão inusitada de obras de autores oriundos das periferias urbanas, favelas e prisões se fez presente na produção literária brasileira. Trata-se, em geral, de uma literatura de auto-representação com uma dimensão política e social importante, a enunciação de realidades invisibilizadas por parte de setores sociais que historicamente têm tido um acesso mínimo à palavra escrita, em um contexto no qual a língua, sobretudo escrita, tem servido como mecanismo de dominação desde os tempos coloniais. São obras que se colocam intencionalmente fora do cânone literário: pela temática, pelo lugar de onde se fala dessa temática, pela utilização de uma linguagem híbrida carregada da oralidade popular e inclusive pelos meios de produção e distribuição, que muitas vezes consistem em publicações artesanais e/ou independentes e venda de mão em mão nas ruas, bares e saraus, assim como a veiculação através de blogs e páginas de internet. Cada vez mais, estas produções vêm ultrapassando o âmbito das publicações independentes, conquistando espaços no mercado editorial e suscitando um crescente interesse na mídia e na academia.

Ao mesmo tempo, esta produção literária está estreitamente vinculada a um movimento cultural e político mais amplo. Desde o início da década de 2000, os saraus literários vêm se expandindo em periferias e favelas, primeiro em São Paulo e depois em outras cidades do Brasil. Trata-se de espaços — geralmente bares — transformados em locais de encontro poético e literário onde poetas, escritores e ativistas das periferias compartilham suas obras com um público também periférico, em um ambiente lúdico e combativo; espaços de politização, debate e criação artística, que somam cada vez mais participantes e que servem como pontos aglutinadores para outras iniciativas políticas e culturais periféricas.

Este fenômeno literário, político e cultural surge em um momento de profunda crise social. Por um lado, as mais de três décadas de políticas neoliberais têm

provocado uma crescente desigualdade e um abismo de incompreensão, intolerância e violência entre as classes sociais. Por outro lado, o tradicional mediador cultural — o intelectual de classe média — que, ao longo da história, tem servido como ponte entre os dois extremos sociais na configuração de uma identidade nacional, vem perdendo sua capacidade mediadora. Esta mediação está sendo retomada, agora, pelos produtores culturais periféricos que, a partir do lugar da exclusão, têm uma visão "privilegiada" sobre a doença que afeta a sociedade brasileira.

Pensar esta produção em suas dimensões literária e política é importante por várias razões. Do ponto de vista literário, ela oferece novos desafios no contexto da história literária brasileira: pelo conteúdo, pela forma, pela linguagem e, sobretudo, pelo lugar da enunciação. Do ponto de vista político, ela provoca questionamentos sobre o potencial emancipador de movimentos de baixo, perante a crise global dos Estados-nação, do liberalismo e da democracia representativa.

Nas periferias, a ninguém lhe ocorre se perguntar se o subalterno pode falar. Em vez disso, a pergunta é outra: se o sujeito privilegiado pode escutar (em minha opinião, a pergunta de Gayatri Spivak teria ficado muito mais interessante expressada dessa forma). Em *Microfísica do poder*, Michel Foucault escreve:

> Ora, o que os intelectuais descobriram recentemente é que as massas não necessitam deles para saber; elas sabem perfeitamente, claramente, muito melhor do que eles; e elas o dizem muito bem. Mas existe um sistema de poder que barra, proíbe, invalida esse discurso e esse saber. Poder que não se encontra somente nas instâncias superiores da censura, mas que penetra muito profundamente, muito sutilmente em toda a trama da sociedade. Os próprios intelectuais fazem parte deste sistema de poder, a idéia de que eles são agentes da "consciência" e do discurso também faz parte desse sistema. (41)

Isso me leva a discutir brevemente o lugar a partir do qual este trabalho foi escrito. Mais que as do acadêmico ou intelectual, as inquietações que movem a pesquisa são as do ativista e as do escritor. Trata-se de uma posição ambígua, nem de dentro nem de fora, ou ambas as coisas ao mesmo tempo.

Minha própria literatura se coloca nessa posição ambígua. Tanto o livro de contos *Vidas de rua* quanto o romance *A rainha do Cine Roma* são resultado de anos de experiências acumuladas na convivência com crianças, jovens e adultos moradores das ruas de Salvador, com prostitutas, travestis e outras figuras da noite nas zonas do baixo meretrício da Bahia e com o povo humilde e trabalhador da Avenida Constelação, no bairro de Monte Serrat, onde morei vários anos. Ao mesmo tempo, essa convivência é uma opção, e minha condição de "estrangeiro" é inegável, pela origem de classe tanto quanto pelo fato de não ser, sequer, brasileiro. O desafio de representar realidades "marginais" de dentro-fora tem sido objeto de longas reflexões, questionamentos e experimentações com formas narrativas e com a linguagem — questionamentos estes que são não apenas estéticos, mas também éticos e políticos. As propostas, abordagens, escolhas estéticas e dimensões políticas da literatura periférica, portanto, têm uma conotação muito pessoal.

Ao mesmo tempo, este trabalho não teria sido possível — nem mesmo eticamente justificável — sem a convivência, mesmo que breve, com os escritores

periféricos de São Paulo e de Salvador, não como pesquisador, mas como parceiro, escritor e ativista, trilhando caminhos similares desde lugares distintos.

Conheci Ferréz, Allan da Rosa, Binho, Sérgio Vaz e Serginho Poeta no sarau da Cooperifa em 2007, quando entrevistei alguns deles para Radio Zapatista, coletivo de mídia alternativa do qual faço parte. A visão política e as formas de organização e de luta do Exército Zapatista de Liberação Nacional e do movimento civil da Outra Campanha têm tudo a ver com a experiência da literatura periférica no seu sentido mais amplo, de movimento social autônomo, "de baixo", horizontal e anti-sistêmico. Essa conexão — na forma de indagações e questionamentos — está presente em todo o trabalho, seja explícita ou implicitamente.

A relação com esses e outros escritores se fortaleceu em 2009, com o lançamento do meu romance *A rainha do Cine Roma* no sarau do Binho, da Cooperifa, da Vila Fundão, na livraria Suburbano Convicto e no Centro Cultural Barco (onde realizamos um bate-papo com Ferréz coordenado por Marcelino Freire), e no sarau Bem Black em Salvador, além de palestras e bate-papos sobre autonomia e o movimento zapatista.

Finalmente, acrescenta-se a isso o papel de editor. Durante um tempo participei no coletivo editorial Sur+ Ediciones, no México, onde iniciei a coleção Imarginalia, dedicada a autores "marginais" oriundos de favelas, periferias urbanas e "barrios bravos", inspirado, justamente, no movimento de literatura periférica/marginal brasileira. Assim surgiu o primeiro livro da coleção, *Netamorfosis: cuentos de Tepito y otros barrios imarginados*, uma coletânea de contos de autores da oficina literária El Sótano de los Olvidados. A maioria deles são de Tepito, mas há também escritores de periferias como Nezahualcóyotl e Iztapalapa. Nas longas noites de literatura, pensamento e abundantes garrafas de rum, surgiram muitas e inconclusas discussões sobre o que seria a literatura que, desde há quase duas décadas, vem se produzindo em Tepito, como em outras periferias e bairros "duros" da cidade do México: esboços de uma teorização espontânea movida pela urgência de questionar o próprio fazer literário e o papel dessa criação no contexto mais amplo da crise social mexicana. Essa experiência e esses questionamentos, somados à coincidência de muitas características com a literatura periférica/marginal brasileira, convenceram-me da necessidade de pensar criticamente um tipo de literatura que, aparentemente, apesar de reivindicar o local, é um fenômeno global. Se for assim — e esta é apenas uma hipótese —, é bem provável que seu surgimento responda à crise global do capitalismo neoliberal e, portanto, possa oferecer vislumbres de alternativas para a doença de nossos tempos.

Sendo a produção literária das margens muito ampla, decidi reduzir o corpus deste trabalho à literatura produzida nas periferias urbanas, sobretudo de São Paulo, embora estejam também presentes alguns escritores/ativistas do Rio de Janeiro e de Salvador. Fica, portanto, excluída da análise a literatura carcerária que, embora muito importante como parte do fenômeno de expressão subalterna, tem uma dinâmica própria. Além disso, concentro-me, sobretudo, na produção em prosa, nos gêneros do romance e do conto, em parte como uma escolha própria como escritor — não sou poeta e entendo muito mais de ficção em prosa — e em parte

porque a produção poética periférica tem uma forte relação com a cultura do rap e do hip-hop, uma área que precisaria conhecer muito melhor para me sentir autorizado a falar.

O trabalho é dividido em três partes. A primeira é uma introdução geral ao fenômeno da literatura periférica, incluindo uma contextualização na história da literatura brasileira do século XX. A segunda parte explora três dimensões que distinguem esta produção literária: o papel do escritor periférico como mediador cultural, o papel da memória e o uso da linguagem. Finalmente, a terceira parte explora os discursos veiculados pela literatura periférica, em duas dimensões: a violência e a periferia como fonte de alteridade.

Agradecimentos

Impossível não colocar na frente destes agradecimentos os meus pais, Carlos e Yolanda, exemplo de vida, de fortaleza e de luta, hoje e sempre. Gracias, jefes.

Agradecimento à minha companheira Claudia, que chegou pra iluminar caminhos e presentear alvoradas, e ainda por cima a alegria indescritível da vida nova que brota no encontro das trilhas.

Aos membros do meu comitê doutoral, José, Natalia e Mark, especial gratidão pela força, pelas orientações, por acreditar, pela amizade.

Aos manos das quebradas e perifas, mestres e parceiros de letra e luta, valeu pela fé, pelo exemplo, fortalecendo esperanças. Ao Ferréz, que me presenteou com meus primeiros olhares do Capão Redondo e, sobretudo, com a amizade que só se faz no encontro de rumos. Ao Allan da Rosa, camarada, que surpreende sempre pelo gingado esperto e sincero de coração e intelecto, Axé. Ao Nelson Maca, mano, beleza esses dias e noites baianas de poesia, resistência e amizade, um abraço pra ti e pra garotada. Ao Marcelino Freire, artista da palavra e do encontro, obrigado pelas portas abertas. Ao Binho, Sérgio Vaz, Alessandro Buzo, Fernando Ferrari, Jonathan Constantino, Robson Veio, Fernanda Castelano Rodrigues, Wilson Bezerra e muitos outros poetas, escritores, pensadores, ativistas e sonhadores, obrigado pela oportunidade de caminharmos juntos. Aos queridos Bia e Baltê, parceiros, que tanto têm apoiado de coração aberto, firmeza e um beijo pro molequinho. À Joaninha, minha cara amiga, e ao Spensy, mano bom, obrigado pela hospitalidade, por compartilhar sonhos nas encruzilhadas da vida.

À queridíssima Carol, amigaça, poeta da vida, um agradecimento muito especial com saudades da casinha do Butantã e dos momentos inesquecíveis pelas ruas de Sampa.

Impossível esquecer todas e todos os compas do Sótano de los Olvidados em Tepito — al carismático y carnalísimo Everardo, al inigualable Primo que me regaló el título de "*ñero honoris causa*" (¡qué mejor regalo!), al ilustre hermanísimo Lalo que tanto me ha hecho pensar, al tocayo de lengua afilada y magnífico corazón, a la tan querida Estela, la rebelde con causa, a los buenos carnales hermanos Falfán, a la dulce y chida Antonia, a la soñadora y siempre activa Mary Tony, al muy querido Fernando, al siempre combativo Famoso, a nuestro querido e implacable Juan, que se nos fue antes de tiempo y nos dejó con un hueco en el pecho, al talentoso y solidario Julio, al cuatísimo y multifacético Mario, culpable primero de los encuentros, y a todos los demás, que no nombro porque son tantos, pero que están y estarán. A todos eles e elas, eterna gratidão pelo companheirismo, pela amizade e pelas implacáveis provocações nos porões da cidade monstro.

E, finalmente, às comunidades indígenas em resistência, pela esperança… elas estão nestas páginas.

PARTE 1

A PERIFERIA SE FAZ PRESENTE

Periferia literária

Saraus na perifa

> A periferia, que sempre foi lugar de gente trabalhadora e supostamente ninho da violência, como querem as autoridades nos fazer acreditar, ganhava, às custas de sua própria dor e da sua própria geografia, uma nova poesia, a poesia das ruas.
>
> Uma poesia única, que nasce do mesmo barraco de Carolina de Jesus, que brota da panela vazia, do salário mínimo, do desemprego, das escolas analfabetas, do baculejo na madrugada, da violência que ninguém vê, da corrupção e das casas de alvenaria fincadas nos becos e vielas nas favelas das periferias da Zona Sul de São Paulo.
>
> Uma poesia dura, seca, sem papas na língua, ora sem crase, ora sem vírgula, mas ainda assim poesia, com cheiro de pólvora, com gosto de sangue, com o pus da doença sem remédio, com o pé descalço, com medo, com coragem, com arregaço, com melaço de cana, com o cachimbo maldito, mas que caminha com endereço certo: o coração alheio.
>
> A poesia tinha ganhado as ruas e nunca mais seria a mesma.
>
> A Academia? Que comam brioches! (Vaz, *Cooperifa* 115)

É o Sérgio Vaz falando sobre os primórdios do Sarau da Cooperifa (Cooperativa Cultural da Periferia), fundado em 2001 na Zona Sul de São Paulo, um dos espaços mais importantes da cultura periférica urbana, que na primeira década deste século tem despontado no Brasil como uma das expressões culturais mais inovadoras do país. A Cooperifa foi o primeiro sarau periférico de grande relevância e inspirou muitos mais: espaços, geralmente bares, que em certos dias se transformam em territórios contestatórios de expressão literária, onde poetas da periferia — donas de casa, taxistas, operários, bancários, desempregados, professores, mecânicos, estudantes, aposentados, advogados, capoeiristas, educadores, entre outros — apresentam suas obras, para um público também periférico, que encontra no amor pela palavra fonte de prazer, de dignidade e de luta.

No sarau da Cooperifa, nas quartas-feiras, o Bar do Zé Batidão ferve com duzentas a trezentas pessoas, e a poesia e a literatura correm livres das 21 h às 23 h. Mas ele não é o único. Desde maio de 2004, no bairro do Campo Limpo, o Sarau do Binho agita toda segunda-feira no bar do poeta e ativista cultural Binho. No bairro de Pirituba, periferia noroeste de São Paulo, o Sarau Elo da Corrente acontece no Bar do Santista desde 2007. Em Brasilândia, Zona Norte, acontece o Sarau Poesia na Brasa desde julho de 2008. No Capão Redondo, acontece o Sarau da

Vila Fundão, fundado em novembro de 2009, sob a coordenação de Fernando Ferrari. O Sarau Suburbano Convicto, promovido pelo escritor Alessandro Buzo, acontece na Livraria Suburbano Convicto — livraria dedicada exclusivamente à literatura marginal — no bairro do Bixiga e no espaço Suburbano Convicto no Itaim Paulista, Zona Leste de São Paulo. Isso só em São Paulo. Em muitas outras partes do país, este movimento poético e literário periférico tem inspirado iniciativas similares, porém com suas particularidades e conforme as próprias tradições locais. Por exemplo, em Salvador, Bahia, Nelson Maca e o coletivo *Blackitude: Vozes Negras da Bahia* fundaram, em setembro de 2009, o Sarau Bem Black, com inspiração da Cooperifa, do Binho e de outros saraus paulistas.

Além disso, existem muitos saraus itinerantes ou que se fazem de maneira pontual em diferentes espaços. Por exemplo, Periferia Invisível é um projeto iniciado por moradores da Zona Leste de São Paulo, que, entre outras coisas, organiza saraus periodicamente em distintos pontos dessa região. Há também uma ligação ativa entre os escritores e poetas de distintas cidades, e ações para criar pontes entre as expressões literárias periféricas. Em dezembro de 2010, 46 poetas de São Paulo, membros dos saraus Vila Fundão, Elo da Corrente, Binho, Palmarino, Poesia na Brasa, Suburbano Convicto, da Ademar e Casa Mário de Andrade, viajaram ao Rio de Janeiro para realizar saraus em vários pontos, entre eles o Complexo do Alemão, ainda ocupado pelas tropas do exército, depois do enfrentamento com grupos do tráfico, com gravíssimas conseqüências para os moradores.[1] Sobre este evento, é importante frisar que a realização de um sarau de poesia contestatória nesse espaço não é apenas no intuito de trazer um momento de distração lúdica em um contexto de guerra, mas de provocar uma reflexão crítica em um momento onde o discurso oficial e a aparelhagem mediática tendem a invisibilizar as arbitrariedades e violações de direitos humanos cometidas pelas forças repressivas do Estado contra a população. Em uma crônica sobre o primeiro dia da Caravana da Poesia no Rio de Janeiro, Alessandro Buzo conta:

> No local do evento, só a comunidade, tirando uma hora que o CABELEIRA do ELO declamava a poesia PAZ do Marcelino Freire e entrou o BOPE[2] e ele lá interpretando a poesia, nem via os homi entrando e dizia: - A culpa é da paz, a paz não ta com nada. (<http://buzo10.blogspot.com/2010/12/1a-caravana-da-poesia-primeiro-sarau-no_22.html>)

O poema "Paz" de Marcelino Freire, do livro *Raşīf*, faz uma crítica — repetida em diversas obras da literatura periférica — às marchas e aos discursos pela paz por parte da classe média, afastados da realidade vivida na pele todos os dias na

[1] Vide a matéria escrita ao respeito por várias organizações de direitos humanos: <http://www.midiaindependente.org/pt/blue/2010/12/483265.shtml>

[2] Batalhão de Operações Policiais Especiais da Polícia Militar do Rio de Janeiro, especializada em ações de guerrilha urbana em favelas.

periferia: “Paz é coisa de rico. (...) A paz não resolve nada. A paz marcha. Para onde marcha? A paz fica bonita na televisão” (Freire, *Raşīf* 24).

Os saraus cumprem uma função eminentemente política. “Na periferia não tem teatro, não tem museu, não tem biblioteca e nem cinema”, diz Sérgio Vaz no filme *Curta Saraus*, dirigido por David Alves da Silva. “O único espaço público que o Estado nos deu foi o bar. Você imaginaria que a gente ia se acabar bebendo cachaça… e a gente acabou transformando os bares em centro cultural… Então não tem mais como controlar a gente: o que não falta é bar na periferia.”

Os saraus contagiam. Um amigo, músico e poeta, contou-me que os saraus o transformaram. Ouvir outros “manos” como ele recitando, falando da sua própria realidade e reivindicando essa *outra* cultura, invisibilizada e muitas vezes criminalizada pela cultura dominante, o fez se olhar nesse espelho com dignidade e, a partir daí, se enveredar nos caminhos da música e da poesia. Assim, os saraus vêm se reproduzindo e atraindo novos poetas e escritores, desejosos não apenas de se ver espelhados nessas visões, mas de articular as suas próprias vivências e realidades.

Os saraus funcionam como pontos de politização, onde a palavra não é apenas lúdica, fonte de prazer e de expressão, mas, sobretudo, de articulação e reivindicação. São espaços onde novos sujeitos — individuais e coletivos, políticos e sociais — vão se construindo, através do diálogo, da troca, do conhecimento e, sobretudo, da certeza de ser com dignidade lá onde a dignidade sempre foi negada. Em rodas de amigos — todos ativistas culturais — no Capão Redondo, reproduzem-se, em boca de cada um, as histórias de agressão e humilhação por parte da polícia, pelo simples fato de ser pobre, geralmente negro e vestir como “favelado”: ser detido no caixa do banco como ladrão sem qualquer motivo, ser agredido por suspeita de ser traficante pelo simples fato de estar conversando com amigos na rua, e até intimidações e agressões por usar roupas com o logotipo da 1daSul, grife e movimento cultural autônomo da periferia iniciada pelo escritor Ferréz e outros parceiros de Capão Redondo. O músico e ativista MC Léo, do Bairro da Paz, periferia de Salvador, freqüentemente invadida pelas forças policiais com luxo de violência, argumenta no curta-metragem *Pacificamente Violento*, produzido por Gabriel Teixeira:

> Você ser achatado de cima para baixo, ser forçado a ter de ter o dinheiro, a ter de ter o trampo, e os cara que te força, tá ligado, velho? Até tudo isso te coíbe, te atalha, velho, te machuca, te dando como alternativa os guetos de Varsóvia, te dando os campos de concentração modernos tipo Auschwitz e outros e outros. Quem vê sua mãe com fome, quem vê sua mãe desassistida, sua família ignorada, quem sente na pele a onda do racismo, mano, só Jah pra ter o equilíbrio psicológico, mano. Se nós fizéssemos, invertêssemos os papéis, colocássemos aqui aqueles que se têm como mais claros, a elite, aqueles que se têm como sofisticados, civilizados, passasse fome, mano, fosse rejeitado, fosse excluído, broder, pagasse tudo e não tivesse acessibilidade, ô, broder, a tudo e todas as coisas, como eles seriam? quais seriam os exemplos deles? Hein, broder, os cara tendo tudo, mano, eles cometem crime hediondo com requinte de

> sadismo, imagine se esses caras tivessem, broder, as necessidades, imagina se esses caras vivessem na miséria como nós vivemos, mano.

Os saraus, tanto quanto outros espaços que vêm surgindo nas periferias, são, portanto, locais onde esse racismo, opressão, pobreza e humilhação cotidianas são revertidas em consciência política e ação. Eles são parte de uma ampla rede de iniciativas culturais e políticas autônomas — algumas promovidas pelos próprios saraus, outras não, mas todas de alguma forma vinculadas — que vão se expandindo e que, aos poucos, quebram as barreiras da invisibilidade e ultrapassam as fronteiras da periferia, invadindo, física e metaforicamente, espaços da cultura dominante. Palestras, conferências, livrarias, editoras independentes, escolas e outros espaços educativos, bibliotecas, brinquedotecas, estúdios de gravação, lojas e grifes da favela/periferia ou de trabalhadoras sexuais, centros comunitários, organizações de mulheres, espaços para crianças, iniciativas de economia solidária, ações de resistência a políticas públicas, vinculação com movimentos sociais dentro e fora do país e muitas outras atividades.

A produção literária da periferia, portanto, é indissociável dessas ações e dessa politização, fazendo parte fundamental de um movimento cultural e político de grande abrangência. A grande produção de livros — alguns por iniciativa dos organizadores dos saraus, muitos outros de produção independente, muitos publicados por editoras alternativas e um crescente número por editoras comerciais — tem tudo a ver com esse fenômeno cultural.

Embora muita da produção literária seja poética, há, também, e de maneira crescente, uma importante produção de narrativa — contos, romances e crônicas — estimulada pelos saraus, mas, também, com a sua própria dinâmica.

Literatura marginal

Um dos estímulos mais importantes para essa produção literária periférica foi a iniciativa do escritor Ferréz — nome de luta de Reginaldo Ferreira da Silva, uma homenagem a Virgulino *Ferre*ira (Lampião) e a *Z*umbi. Ferréz nasceu, cresceu e vive até agora no Capão Redondo, periferia sudoeste de São Paulo. Foi balconista, vendedor de vassouras, auxiliar-geral e arquivista, antes de se dedicar inteiramente à literatura e ao ativismo. Em 2001, Ferréz editou, junto com uma equipe editorial formada por membros da 1daSul, o primeiro de três números especiais da revista *Caros Amigos*, intitulados "Literatura Marginal: A cultura da periferia". Em 2002 e 2004, editou os números 2 e 3. No total, os três números reuniram 80 textos de 48 autores, a maioria oriundos de periferias de São Paulo, mas também de outras periferias e de outros setores marginalizados do país, como a população carcerária, e inclusive de outras partes do mundo, ao exemplo do Subcomandante Insurgente Marcos, porta-voz do Exército Zapatista de Liberação Nacional, no México. Como argumenta Érica Peçanha em *Vozes marginais na literatura*, a publicação desses números da revista teve um impacto muito significativo por várias razões:

> As edições especiais de literatura marginal da revista *Caros Amigos* merecem destaque por diferentes aspectos. O primeiro é que a reunião dos autores em edições especiais de literatura é uma ação coletiva sustentada por um projeto intelectual comum, cujo desdobramento é também estético, político e pedagógico. Em segundo lugar, porque é a partir da primeira edição da revista que se amplia o debate (e os discursos) em torno da expressão literatura marginal na produção cultural contemporânea. O terceiro aspecto é que essas revistas são os veículos de entrada de boa parte dos escritores no campo literário. O quarto é que a revista *Caros Amigos* é uma conexão importante para fazer circular nacionalmente a produção desses escritores. E, por fim, porque o conjunto das edições especiais pode ser visto como uma das instâncias de apropriação e legitimação dessa produção marginal. (52-53)

Vários escritores, hoje com livros publicados e reconhecida trajetória, como Sacolinha e Allan Santos da Rosa, iniciaram sua carreira literária nessas edições da revista. A publicação dos três números da revista e a subseqüente publicação em livro da coletânea *Literatura marginal: Talentos da escrita periférica*, pela editora Agir, em 2005, deu visibilidade e legitimou, para além das fronteiras das periferias, a produção literária de muitos escritores e a própria literatura periférica ou marginal. Se, por um lado, os saraus funcionaram e funcionam como espelhos onde a cotidianidade marginalizada da vida periférica adquire visibilidade e é valorizada com suas especificidades, as iniciativas de Ferréz com a revista *Caros Amigos* e o livro *Literatura marginal* levaram estas expressões para espaços de outra forma restritos a uma elite cultural. Isso, também, funcionou como espelho, só que, neste caso, como espelho a partir do olhar de um público geral, não apenas periférico: as expressões dessa cultura marginalizada transpondo as fronteiras do território para chegar à classe média e às elites culturais.

A forma em que se deu a parceria entre a revista *Caros Amigos* e Ferréz é significativa. Primeiro, o fato de envolver uma equipe da 1daSul e a criação do selo Literatura Marginal fizeram do projeto um empreendimento coletivo e não apenas individual. Ao mesmo tempo, o público alvo foi duplo, revelando uma característica da literatura marginal como projeto político. Por um lado, o público característico da revista: um setor da classe média, em sua maioria de esquerda ou progressista. Por outro lado, e preferencialmente, a própria população periférica. No acordo com a Casa Amarela, editora da revista, a ênfase da distribuição seria nas bancas de revista das periferias. Além disso, aproximadamente a metade das tiragens foi distribuída de forma gratuita em escolas da periferia, favelas e presídios, em eventos organizados pelos ativistas culturais. O primeiro número teve uma tiragem de 30 mil exemplares, dos quais a metade foi colocada à venda e o restante distribuído gratuitamente em palestras e eventos. A segunda edição teve uma tiragem de 20 mil exemplares, dos quais nove mil foram vendidos (Peçanha 62).

Assim, a literatura periférica chega a um público amplo que inclui um setor da classe média, mas sem perder de vista o público prioritário: a periferia. Sobretudo, é importante ressaltar que, no "Manifesto de Abertura" do primeiro número da revista, nos saraus, nas conversas e discussões e na própria produção literária, é

muito evidente a ênfase no consumo, apreciação e valorização dessa literatura pela própria população periférica: "Sabe duma coisa, o mais louco é que não precisamos de sua legitimação, porque não batemos na porta para alguém abrir, nós arrombamos a porta e entramos" (Ferréz, *Literatura* 10). Ao mesmo tempo, é evidente que esta afirmação no manifesto — intitulado "Terrorismo Literário" na versão modificada que abre o livro *Literatura marginal* — está escrita em segunda pessoa, dirigida justamente à classe média. Há, portanto, um duplo discurso, que põe a ênfase na construção de um sujeito político na própria população periférica, independentemente das classes privilegiadas, mas que inicia, também, um diálogo com essas classes, às vezes conciliador, às vezes beligerante, e cujo intuito é quebrar, ou pelo menos rachar, os muros que dividem a sociedade. Mas também — fechando o círculo e voltando ao início —, essa interpelação à classe média, ao ser lida pela população periférica, recria um diálogo imaginário que consolida uma posição de dignidade perante a invisibilização e a criminalização cotidiana.

No Capítulo 3, ao examinarmos o papel do escritor periférico como mediador cultural, analisaremos mais profundamente este duplo discurso e as estratégias utilizadas no debate com a cultura dominante e com a própria população periférica.

A novidade da literatura periférica ou marginal não está necessariamente na temática, a qual, de fato, vem tendo uma presença cada vez mais forte no imaginário, nos discursos e nas representações da produção cultural brasileira nas últimas décadas. Mas estas representações quase sempre foram externas, o olhar da cultura dominante e da classe média sobre o "outro" subalterno. A diferença, agora, é que essas representações são feitas pelos próprios protagonistas: uma auto-narrativa dos próprios sujeitos, com a implícita ou, às vezes, explícita pressuposição de que só através dessas vozes é possível transformar esses produtos culturais em fiéis veículos para a compreensão dessa alteridade. "Não somos o retrato", escreve Ferréz, "pelo contrário, mudamos o foco e tiramos nós mesmos a nossa foto" (*Literatura* 9). Este fato tem profundas implicações para as discussões sobre o testemunho, a subalternidade e o papel do intelectual, como discutiremos mais adiante, assim como as propostas para a conformação de um novo sujeito político.

Outro dos efeitos da iniciativa de Ferréz foi a associação — mesmo que contestada — do termo "literatura marginal" à produção literária das periferias, favelas e prisões do Brasil. Para Ferréz, o termo "marginal" é ao mesmo tempo uma afirmação e uma provocação, ao jogar com o duplo significado da palavra: marginal no sentido de estar — ou ter sido colocado — nas margens e no sentido de "criminoso". Assim, o termo "literatura marginal" reivindica o lugar no universo literário daqueles que estão nas margens, identificando-se como tais, ao invés de ignorar a procedência e o lugar a partir do qual se fala. Explicita, por tanto, uma diferença: não é a mesma coisa escrever do ponto de vista do favelado, periférico, marginal, que do ponto de vista da classe média, e essa diferença tem de ser reconhecida e salientada, inclusive porque é essa diferença o que possibilita um olhar aguçado sobre a doença do país e do mundo. Ao mesmo tempo, o termo faz um comentário crítico e irônico sobre o olhar do *mainstream* sobre a periferia como o

território do crime e da violência. Somos *marginais* sim, diriam os escritores periféricos, e representamos um perigo para o *status quo*, mas não pela violência das balas e sim pelo olhar crítico. Em "Voltei e estou armado", Ferréz escreve:

> Estou armado, talvez seja preso por porte ilegal de inteligência, e passe a vida inteira em prisão aberta, pagando uma grande pena e vendo um país ir pro buraco. (…)
>
> Sou candidato a escrever o futuro manual prático para libertação,[3] a solução é criar célula terrorista e estudar o porquê, mesmo depois de tanto tapa na cara, o povo está risonho e otimista.
>
> Não? Sou radical? Então quando ver o jornal com um PM estraçalhando criança na favela, muda de canal e procura algo que fala de ioga e budismo, procura a sua paz espiritual, enquanto o menino continua tentando entender o que fala a professora, não sabendo que no Senado aprovam projeto para que ele seja preso ainda no berço. (*Cronista* 50-51)

E, de forma mais lúdica, fazendo referência aos saraus paulistas, escreve em "Litera-rua":

> Bom, o elo da corrente[4] agora são os poetas, eles tão se unindo agora num novo lugar, depois que a policia federal começou a perseguir o alto tráfico de informação, vários deles foram presos por porte ilegal de conhecimento e agora eles estão numa nova entidade, diz que o sarau lá é pura brasa,[5] chama-se Donde Miras,[6] como os muleque que traficam Cortázar começaram a chamar, pra você entrar tem que trocar idéia com o velho líder, um cara muito criterioso e que decide tudo da organização, o nome dele é Binho. [7] (<http://ferrez.blogspot.com/2010/08/litera-rua-ferrez.html>)

Em "Terrorismo literário", Ferréz enfatiza a opressão, exclusão e marginalização das populações periféricas pelo poder e pelas forças do capitalismo, por um lado, e o direito (tomado, não concedido) de expressão das mesmas:

> Cala a boca, negro e pobre aqui não tem vez! Cala a boca!
>
> Cala a boca uma porra, agora a gente fala, agora a gente canta, e na moral agora a gente escreve. (…)
>
> A própria linguagem margeando e não os da margem, marginalizando e não os marginalizados, rocha na areia do capitalismo. (…)
>
> Sua negação não é novidade, você não entendeu? Não é o quanto vendemos, é o que falamos, não é por onde, nem como publicamos, é que sobrevivemos.

---

[3] Em referência ao seu romance *Manual prático do ódio*.
[4] Referência ao sarau Elo da Corrente.
[5] Referência ao sarau Poesia na Brasa.
[6] Referência ao livro do mesmo título dos poetas Binho e Serginho Poeta.
[7] Coordenador do Sarau do Binho.

> Estamos na rua, loco, estamos na favela, no campo, no bar, nos viadutos, e somos marginais mas antes somos literatura, e isso vocês podem negar, podem fechar os olhos, virar as costas, mas, como já disse, continuaremos aqui, assim como o muro social invisível que divide este país. (9,10)

Desde o início da colonização, no século XVI, a língua e, sobretudo, a palavra escrita têm sido instrumentos de dominação no continente americano, como argumenta Ángel Rama em *La ciudad letrada*, onde analisa a conformação histórica de uma elite letrada, privilegiada social e economicamente, fundamental na consolidação do poder na América Latina.

> La capital razón de su supremacía se debió a la paradoja de que sus miembros fueron los únicos ejercitantes de la letra en un medio desguarnecido de letras, los dueños de la escritura en una sociedad analfabeta y porque coherentemente procedieron a sacralizarla dentro de la tendencia gramatológica constituyente de la cultura europea. (37)

No Capítulo 5 aprofundaremos sobre o papel da língua como instrumento do poder na América Latina e desenvolveremos as idéias de Ivan Illich sobre a "língua vernácula". Em "El trabajo fantasma", Illich analisa a normatização da língua castelhana no final do século XV — no momento do "descobrimento" da América —, por meio da gramática de Elio Antonio de Nebrija, como um instrumento de controle do nascente poder imperial espanhol: "Nebrija preconiza reducir los súbditos de la reina a un tipo de dependencia completamente nueva; le ofrece una nueva arma, la gramática, que será blandida por un nuevo género de mercenario, el *letrado*" (71). Embora Illich esteja a falar da América espanhola, a figura do *letrado* é igualmente importante na América portuguesa e, sobretudo, a análise da diferença entre a língua normatizada — que precisa ser ensinada nas escolas — e o que ele chama a língua vernácula é muito útil ao considerar as expressões lingüísticas e literárias das periferias urbanas contemporâneas perante a língua normativa e o cânone literário.

A herança da cidade letrada continua presente neste início do século XXI e se manifesta em dois eixos complementares. Por um lado, a dificuldade de acesso das populações subalternas à palavra escrita, graças ao desastroso sistema de educação pública, às inoperantes políticas culturais — precariedade e quase total ausência de bibliotecas públicas e centros culturais nas periferias, falta de programas de incentivo à leitura, etc. —, aos preços exorbitantes dos livros e à cultura televisiva. Como veremos mais adiante, esta carência não é apenas resultado da corrupção, falta de recursos e prioridades desencontradas, mas de uma diferenciação sistemática e histórica, que considera as classes subalternas como fonte ao mesmo tempo de perigo e de mão de obra barata, e por tanto as políticas educativas e culturais para essa população têm tido como objetivo, através da história, o controle social e a formação de trabalhadores dóceis, ignorando ou até ativamente combatendo a formação intelectual. Por outro lado, e de forma complementária, a herança da cidade letrada se manifesta na negação do valor — ou na folclorização —

das formas de expressão populares, oriundas de territórios com uma forte influência da oralidade e com uma riqueza lingüística que foge aos padrões da língua normativa.

O manifesto de Ferréz diz respeito, portanto, a essa irrupção das expressões periféricas no âmbito da literatura nacional. Não se trata, no entanto, de um pedido de aceitação, de uma reivindicação de inclusão no âmbito da língua normativa ou da literatura canônica. Trata-se da afirmação da presença iniludível de expressões até recentemente invisíveis e que, nas últimas décadas, se fazem presentes independentemente da aceitação, ou não, por parte da cultura dominante. Evidentemente, isto levanta uma série de perguntas que tentaremos responder ao longo deste trabalho: Até que ponto esta irrupção é verdadeiramente autônoma e é verdadeiramente uma irrupção? Que significa o crescente interesse acadêmico e do mercado editorial nesta produção literária? Até que ponto, no momento em que essa produção começa a ser incorporada ao acervo cultural do país e ao cânone literário, ela perde ou mantém seu potencial crítico e desarticulador de discursos hegemônicos?

O manifesto expressa também uma postura política e ideológica compartilhada pela maioria dos escritores periféricos/marginais: uma postura anti-sistêmica e anti-capitalista:

> O sonho não é seguir o padrão, não é ser o empregado que virou o patrão, não, isso não, aqui ninguém quer humilhar, pagar migalhas nem pensar, nós sabemos a dor por recebê-las. (…)
>
> Um dia a chama capitalista fez mal a nossos avós, agora faz mal a nossos pais e no futuro vai fazer a nossos filhos, o ideal é mudar a fita, quebrar o ciclo da mentira dos "direitos iguais", da farsa dos "todos são livres", a gente sabe que não é assim, vivemos isso nas ruas, sob os olhares dos novos capitães do mato, policiais que são pagos para nos lembrar que somos classificados por três letras classes: C, D, E.
>
> Literatura de rua com sentido, sim, com um princípio, sim, e com um ideal, sim, trazer melhoras para o povo que constrói esse país mas não recebe sua parte.
>
> O jogo é objetivo, compre, ostente, e tenha minutos de felicidade, seja igual ao melhor, use o que ele usa.
>
> Mas nós não precisamos disso, isso traz morte, dor, cadeia, mães sem filhos, lágrimas demais no rio de sangue da periferia. (9,10)

Implícita em boa parte da literatura periférica/marginal é a crítica aos valores capitalistas de consumo como desagregadores sociais e fonte da violência nas periferias e favelas. A sociedade de consumo, resultante de três décadas de políticas neoliberais e de um sistema de valores veiculados agressivamente pela mídia, que relaciona os bens materiais ao *status* e ao valor pessoal, faz com que o envolvimento no crime se torne atrativo para essas populações, em especial jovens, adolescentes e crianças que, de outra forma, não teriam acesso aos símbolos do poder. Usar tênis Nike e roupas de grife se tornou, nos anos noventa, um distintivo das crianças e

adolescentes de classe média, defendido agressivamente como privilégios da elite. Quando as crianças pobres as usavam, a conclusão inevitável era que eram falsas ou roubadas. Hoje, as crianças e jovens do crime usam orgulhosamente seus autênticos tênis Nike e blusas Diesel, um direito que defendem com pistola em mão, forçando, assim, as classes médias a reconhecerem sua existência. Ao mesmo tempo, o termo usado pelos jovens do crime no jargão periférico — muito presente nas obras literárias — para se referir aos trabalhadores é revelador: *otário*. Acordar às quatro da manhã, passar duas horas no transporte público de péssima qualidade, ser humilhado no emprego — sob a ameaça sempre presente de ser demitido e passar da precariedade ao desespero —, receber migalhas como salário, fazer o caminho de volta à periferia e chegar a casa para mal colocar o alimento no prato da família, tudo no intuito de se apegar aos valores do trabalho e da honestidade pregados pela sociedade, é visto como coisa de otário por quem opta pelo caminho, muito mais fácil, do crime, sobretudo quando a corrupção e a violência institucional tornam evidente que os valores do trabalho e da honestidade não aplicam às classes privilegiadas e aos grupos no poder. Romances como *Cidade de Deus* de Paulo Lins, *Manual prático do ódio* de Ferréz, *Graduado em marginalidade* de Sacolinha, entre outros, dão conta desta realidade.

Neste sentido, a iniciativa da 1daSul ("Somos Todos Um pela Dignidade da Zona Sul"), criada em Capão Redondo em abril de 1999 por Ferréz e outros parceiros amigos de infância — de uma forma ou outra relacionados com o mundo do hip-hop — tem como propósito justamente combater os efeitos dos valores da sociedade de consumo, valorizando o estilo de vida na periferia. Concebida como movimento cultural, grife, selo fonográfico, loja e produtora, um dos elementos mais importantes da 1daSul é a grife, que, além de constituir-se em fonte de financiamento para as outras iniciativas, é um exercício de autonomia e autogestão na contramão do consumo de grifes multinacionais e dos valores associados a elas. A produção é feita por trabalhadoras e trabalhadores da periferia em condições justas, e em janeiro de 2009 a empresa foi dividida para os funcionários. Segundo Ferréz, a grife e o símbolo da 1daSul, criado pelo desenhista South, tem tido o efeito de afastar muita gente no Capão Redondo do consumo de marcas como Nike, Forum e Adidas, para usar "algo que realmente tem a ver com a nossa gente, com a nossa cultura" (<http://ferrez.blogspot.com/2005/06/o-que-1dasul.html>). Hoje, a 1daSul tem lojas em Capão Redondo e no Centro. Diz Ferréz:

> A autogestão é o único caminho que a gente acha realmente viável, para primeiro, fazer um boicote aos produtos lá de fora. (…) Para circular aqui, onde tem que circular, na mão de quem faz, de quem planta, de quem colhe também. (Peçanha 277)

O manifesto "Terrorismo literário" propõe uma literatura que rejeita os valores capitalistas e vislumbra alternativas que não sejam apenas a inversão de papéis: "O sonho não é seguir o padrão, não é ser o empregado que virou o patrão". Mas isso implica ir além e questionar os discursos da democracia liberal: "O ideal é mudar a

fita, quebrar o ciclo da mentira dos 'direitos iguais', da farsa dos 'todos são livres'". A periferia é o lugar privilegiado para o questionamento desses discursos, perante a violência das instituições repressivas e a ausência do Estado. Ao mesmo tempo, é o alvo de políticas e operações discursivas que visam o controle social e que resultam, com freqüência, na internalização de valores conservadores. Um dos eixos principais deste trabalho consiste em examinar os discursos veiculados por esta literatura e sua capacidade de desafiar os discursos dominantes e propor alternativas liberadoras.

A dificuldade de nomear

Até agora temos falado de "literatura periférica" e "literatura marginal" de forma acrítica, sem problematizar esses termos ou tentar definir o seu significado. Em realidade, o que existe é uma dificuldade dupla: a de definir um fenômeno cultural com certas especificidades e o de nomear esse fenômeno. Inclusive, pode-se dizer que o próprio ato de nomear limita ou enquadra a definição do fenômeno. Alguns escritores associados com esta literatura, por exemplo, recusam o termo "literatura marginal". Luiz Alberto Mendes, autor de *Memórias de um sobrevivente*, editado pela Companhia das Letras em 2001 — uma narrativa autobiográfica sobre sua vida no crime e no Complexo Penitenciário Carandiru, de importante repercussão na literatura contemporânea —, foi um dos participantes da edição de "Literatura marginal" da revista *Caros Amigos* e da coletânea *Literatura marginal*. Entretanto, ele discorda da aplicação do termo à sua escrita e afirma que participou no projeto apenas como mais um espaço para a divulgação dos seus textos (Peçanha 75). Da mesma forma, Paulo Lins, autor de *Cidade de Deus*, participou no primeiro número da revista, mas diz que não estava ciente da intenção de vincular o projeto ao termo "literatura marginal". Diz Paulo Lins:

> Foi o Ferréz quem começou com essa onda de literatura marginal, eu nunca tinha ouvido falar nisso, do jeito que está sendo apresentado atualmente. O Ferréz me ligou falando do projeto da revista e me perguntou se eu não tinha algum texto inédito; eu mandei o texto para ele e de lá para cá não se parou mais de falar sobre isso. O que eu conhecia de escritores marginais tem a ver com a poesia marginal dos anos setenta e eu me lembro que o Leminski achava ruim esse movimento. Essa poesia foi esquecida pelos críticos por um bom tempo e agora o Roberto Schwarz e a Heloisa Buarque estão resgatando alguns autores. Quando fiz o livro, eu não pensei que eu era marginal; e o livro saiu pela Companhia das Letras, que não tem nada de marginal. O meu livro não tinha nada de marginal, a não ser o tema, se bem que a miséria e o urbano sempre apareceram na literatura — o José Lins do Rego e o Graciliano Ramos já falavam sobre isso; sempre contrastaram o campo com a cidade. Eu penso que quem é engajado vai discutir a pobreza e a criminalidade — pra mim, a temática é que é marginal. O Marçal [Aquino], por exemplo, fez trabalho com matadores; o [Fernando] Bonassi com detentos. Eu não vejo nada de marginal nas nossas

> obras, elas recebem o interesse da crítica, da universidade, da imprensa. (Peçanha 58-59)

Em *Vozes marginais na literatura*, Érika Peçanha faz um excelente trabalho tentando definir e problematizar o termo "literatura marginal" em suas diferentes acepções. Em vez de continuar alimentando a discussão em volta desse ou de qualquer outro termo — como "literatura periférica", "literatura divergente", "literatura das margens", "literatura de baixo" ou "literatura popular" —, concentrar-nos-emos aqui no *fenômeno* que nos interessa, na tentativa de explicitar ou, pelo menos, esboçar alguns traços gerais. Só depois, quando tivermos uma idéia bastante clara do fenômeno — que arriscaríamos a chamar de "movimento" — procuraremos uma forma de nomeá-lo, com o uso de um termo provisório, sem dúvida arbitrário e inevitavelmente problemático.

De início, do que está se falando é de uma literatura feita por escritores oriundos de espaços ou territórios subalternos: marginalizados, oprimidos, explorados ou de diversas formas excluídos. Além disso, trata-se de uma literatura urbana, à diferença do que seria, por exemplo, uma literatura indígena camponesa — oriunda, também, de espaços subalternos. Em particular, no caso do Brasil, é uma literatura produzida por escritores oriundos de favelas, periferias urbanas e prisões.

Ao mesmo tempo, trata-se de uma literatura com forte vinculação a um projeto político que vai além da própria literatura — como os saraus e as muitas iniciativas organizativas autônomas do movimento cultural periférico — ou, pelo menos, com um engajamento comprometido com as condições sociais de marginação e opressão.

A partir daí, derivam-se várias características, aplicáveis em diferentes níveis à maioria das obras desses autores: uma temática com freqüência voltada para a realidade de vida das populações subalternas, marginais ou marginalizadas e para questões como o crime, a violência, a desigualdade, as drogas, o desemprego, a opressão; uma literatura de cunho realista, raras vezes introspectiva; uma linguagem onde a oralidade das periferias urbanas, favelas e prisões se faz presente de diversas formas. Finalmente, pode-se dizer que muita desta literatura tende a apagar — ou embaçar — as fronteiras entre os gêneros literários: romance, memória, autobiografia, crônica, reportagem, testemunho, etnografia.

A esta literatura, escrita por autores oriundos de populações urbanas marginalizadas, com, *grosso modo*, as características assinaladas, passaremos a chamar, daqui em diante, "literatura periférica", por falta de um nome melhor e mesmo que, em alguns casos, esses espaços marginalizados não sejam geográfica ou metaforicamente periféricos.

Entretanto, independentemente do termo que utilizemos para nomear esta literatura, acreditamos que é importante não essencializar, criando categorias que enquadrem e constrinjam. O desafio é entender um fenômeno literário — e social —, sem fechá-lo em fórmulas e linhas fixas. "Não sei se a literatura marginal existe", disse Paulo Lins no programa televisivo *Literatura marginal: discurso*, na SESC-TV

São Paulo.[8] Acreditamos que o fenômeno existe, sim, independentemente da terminologia utilizada, mas acreditamos, também, que é um fenômeno movediço, ambíguo, com fronteiras mutáveis e permeáveis, cuja riqueza reside, justamente, nessa organicidade.

Por um lado, embora muitos dos autores desta literatura tenham vínculos com os saraus e com as muitas outras iniciativas culturais periféricas, embora a produção literária tenha uma forte relação com um projeto político, embora as questões sociais e a cotidianidade da vida das populações marginalizadas seja uma preocupação muito presente, dizer que a temática dessa literatura tem de ser, necessariamente, a marginalidade e a exclusão, seria enquadrar a literatura em fórmulas estreitas e limitar seu potencial. Alguns dos contos de Tico — originário da Zona Sul de São Paulo e autor de *Elas, etc.* —, ao exemplo de "Meu catecumenato na ludocópula e o sonho de titia" ou "A visita", embora se passem na periferia, têm muito mais a ver com questões da natureza humana que com a condição específica periférica: solidão, amor, desejo, morte.

Por outro lado, apesar de tratar-se de um fenômeno literário produzido por populações silenciadas ou invisibilizadas, existem fissuras, rachaduras, intercâmbios, fronteiras movediças e zonas de indefinição que, em vez de serem problemáticas, resultam, de fato, produtivas. Veja-se, por exemplo, o caso de Marcelino Freire, um autor de muita relevância na literatura contemporânea no Brasil. Originário da pequena cidade de Sertânia, interior de Pernambuco, morou em Salvador e Recife antes de se estabelecer em São Paulo, onde reside atualmente. Escritor de classe média, sua biografia pessoal não o colocaria como sujeito "marginal", mas sua literatura tem uma temática fortemente voltada para questões de desigualdade, racismo, discriminação e violência, entre outros; seus personagens são quase sempre marginais ou marginalizados; e a proposta estética da sua obra envolve um uso muito criativo da oralidade, tanto urbana quanto rural, impregnada de gírias e jogos de palavras. Mas, sobretudo, o autor tem um forte vínculo com os movimentos culturais periféricos, freqüenta os saraus, organiza eventos com autores como Sacolinha, Sérgio Vaz e Ferréz, é convidado a participar em projetos comuns, e sua literatura é lida e comentada nas periferias.

Ao mesmo tempo, é interessante notar a importância que tem, entre os escritores periféricos, a literatura de Plínio Marcos e João Antônio, considerados inclusive predecessores da atual literatura periférica ou marginal. No prefácio de *85 letras e um disparo*, de Sacolinha, Ignácio de Loyola Brandão escreve: "toda essa gente da periferia, do subúrbio, do outro lado de uma linha imaginária que separa os que têm e os que não têm, toda essa gente descende — ou é herdeira — em linha direta de Plínio Marcos" (12). Entretanto, Plínio Marcos era originário de uma classe média modesta, embora, sem dúvida, suas escolhas de vida e, sobretudo, sua

[8] Disponível em: <http://www.tal.tv/es/webtv/video.asp?house=P004060&video=LITERATURA-MARGINAL-DISCURSO>.

literatura e produção teatral, tenham estado imersas no mundo daqueles que "não existem, existindo".

Outro caso ilustrativo é o de Hosmany Ramos, reconhecido cirurgião plástico em meados dos anos 70 e condenado a 56 anos de prisão em 1981 por homicídio, roubo de avião, carros e jóias, contrabando e seqüestro. Autor de oito livros, entre eles *Marginália* e *Pavilhão 9: paixão e morte no Carandiru*, sua literatura é referência entre a produção carcerária na literatura contemporânea. Escritor "marginal", no sentido de criminoso, assim como pela vivência íntima com a população carcerária, Hosmany Ramos, no entanto, provém de uma classe privilegiada.

E temos o caso de Luiz Carlos da Trindade, autodenominado "o analfa-poeta", desconhecido dos escritores e poetas da literatura marginal/periférica. Com uma infância dividida entre as ruas e a FEBEM, de adulto envolveu-se em diversos crimes, foi preso no Complexo Penitenciário Carandiru, fugiu, foi morador de rua, dependente de drogas e álcool, até ser acolhido na Igreja da Trindade, em Salvador, Bahia, onde um grupo variado de moradores de rua vive de forma autônoma e autogestiva, sob a iniciativa do Irmão Henrique, o "peregrino da Trindade", uma espécie de beato contemporâneo francês. A poesia de Luiz Carlos da Trindade, em sua maioria, é lírica e religiosa, muito diferente da produzida nas periferias paulistas, embora muito dela fale, também, da dura realidade nas ruas. Luiz Carlos faleceu em 2005, sem ter participado do movimento dos poetas e escritores periféricos nem ser conhecido por eles.

E o quê fazer da parceria de Luiz Eduardo Soares com MV Bill e Celso Athayde em *Cabeça de porco*? MV Bill é um conhecido rapper, escritor e ativista, originário e morador de Cidade de Deus, no Rio de Janeiro, e Celso Athayde — criado na favela do Sapo, morador de várias favelas e, em certo momento, de rua — é produtor cultural, ativista e fundador da Central Única das Favelas (Cufa). Em 2004, depois de quatro anos de pesquisa em favelas de vários estados do país, entrevistando crianças e adolescentes envolvidos no tráfico de drogas, MV Bill e Celso Athayde publicaram *Cabeça de Porco*, em parceria com Luiz Eduardo Soares, como o primeiro produto cultural do projeto *Falcão*. *Cabeça de porco* quebra as fronteiras entre os gêneros e desafia as divisões tradicionais entre cultura alta e baixa, erudita e popular, centro e periferia, misturando análises etnográficas com testemunhos em primeira pessoa, a linguagem acadêmica com a gíria das favelas e perspectivas de "dentro" e de "fora". Entretanto, o antropólogo, professor e cientista político Luiz Eduardo Soares dificilmente pode ser considerado "marginal": foi secretário nacional de Segurança Pública em 2003 e coordenador de Segurança, Justiça e Cidadania do Estado do Rio de Janeiro de 1999 a 2000. Mais complicado ainda resulta enquadrar os romances *Elite da Tropa* e *Elite da Tropa 2*, escritos por Luiz Eduardo Soares junto com o capitão da polícia do Rio de Janeiro e ex-membro do BOPE André Batista e o ex-policial e capitão do BOPE Rodrigo Pimentel. Publicados em 2006 e 2010 respectivamente, os romances constituem um contraponto à literatura periférica, que narra a violência, a brutalidade policial e a corrupção nas periferias e favelas do país a partir do ponto de vista dos moradores e

daqueles envolvidos no crime, ao apresentar a mesma temática a partir do ponto de vista dos policiais. No contexto da crescente presença das temáticas da favela e da violência na mídia e na produção cultural, as versões cinematográficas desses romances têm tido grande repercussão, estando entre os filmes mais populares na história do cinema brasileiro.

Finalmente, meu interesse na questão tem uma dimensão, para mim, muito mais pessoal, no intuito de questionar vínculos, relações, amizades, trocas, projetos estéticos e políticos entre a literatura periférica e minha própria literatura. Meu romance *A rainha do Cine Roma*, que trata a temática da infância nas ruas, violência, abuso sexual, drogas, prostituição, homossexualidade, etc., com uma linguagem híbrida carregada da oralidade das ruas de Salvador, foi lançado em vários saraus de São Paulo e Salvador e em um bate-papo com Ferréz organizado por Marcelino Freire, e está disponível nas lojas da 1daSul e na livraria Suburbano Convicto. A possibilidade de estabelecer diálogos, amizades e parcerias, intercâmbios criativos que atravessam fronteiras de contextos sociais, lingüísticos e até nacionais, diz respeito a um fenômeno cultural e político que, apesar de reivindicar o local, abre-se para o global.

O local e o global

Eduardo Galeano escreve:

> La publicidad manda consumir y la economía lo prohíbe. Las órdenes de consumo, obligatorias para todos pero imposibles para la mayoría, se traducen en invitaciones al delito. Las páginas policiales de los diarios enseñan más sobre las contradicciones de nuestro tiempo que las páginas de información económica.
>
> Este mundo, que ofrece el banquete a todos y cierra la puerta en las narices de tantos es, al mismo tiempo, igualador y desigual: *igualador* en las ideas y en las costumbres que impone, y *desigual* en las oportunidades que brinda. (Galeano 25)

À crescente desigualdade provocada pelo capitalismo neoliberal, acrescenta-se a homogeneização da sociedade de consumo. Nas últimas décadas, o capitalismo globalizado, o poder nivelador da mídia e a indústria do turismo estenderam-se com uma força sem precedentes, invadindo todos os espaços da sociedade, destruindo territórios e formas de vida que fogem do padrão capitalista e limitando as avenidas de expressão das populações subalternas. A literatura periférica posiciona-se na contramão dessa homogeneização, reivindicando as particularidades locais, tanto no conteúdo quanto na forma, visibilizando e valorizando formas de vida ignoradas, folclorizadas ou criminalizadas pelos discursos hegemônicos e pela mídia, assim como a linguagem, com a sua poética urbana e popular.

Entretanto, em geral, essa literatura não fica confinada no local, dialogando com outros autores e alimentando-se de um amplo universo literário. Além disso, há

uma vinculação muito forte entre escritores periféricos de diversos estados e cidades do Brasil, através do uso extensivo das novas tecnologias de comunicação, em particular a internet. A maioria dos escritores mantém um ou mais blogs, que servem não só para compartilhar novas criações, mas, sobretudo, para criar vínculos políticos, sociais e literários, anunciando eventos, denunciando situações de repressão, violência e demais arbitrariedades, convocando a mobilizações, compartilhando conhecimento e, em geral, participando em um esforço coletivo por pensar a contemporaneidade a partir de uma visão crítica e engajada.

Ao mesmo tempo, é interessante notar que o fenômeno que aqui chamamos literatura periférica não é exclusivo do Brasil. No México, por exemplo, embora com mínima representatividade no mercado editorial e escassa atenção acadêmica, existe uma produção muito expressiva de autores de *barrios bravos* e periferias urbanas. Em bairros pobres e periferias da Cidade do México, como Tepito, Ciudad Nezahualcóyotl e Iztapalapa, escritores e poetas organizam oficinas, apresentações, saraus, jornais e revistas locais e uma infinidade de publicações independentes. A maioria destas obras tem características similares às da literatura periférica brasileira: uma temática geralmente baseada na vida dos bairros e periferias, um uso híbrido da linguagem com um jogo criativo entre a gíria popular e a língua erudita, um componente crítico e uma proposta de diversas formas política.

Estas expressões "marginais", populares, periféricas, *barriales* ou como as queiramos chamar, respondem aos dois aspectos aparentemente contraditórios, mas complementares, do capitalismo global: a crescente desigualdade e a homogeneização. A maioria destas obras reivindicam, na temática e na linguagem, o local, invisibilizado pelos discursos hegemônicos. Ao mesmo tempo, sua manifestação, com características similares, em diferentes partes do mundo, aponta à possibilidade de que se trate de um fenômeno global na contramão, justamente, da globalização homogeneizante. Isto é apenas uma hipótese, e para prová-la seria necessária uma pesquisa que está além do propósito deste trabalho. Entretanto, acreditamos que o exemplo mexicano é interessante e pode servir como complemento ilustrativo, para demonstrar o caráter potencialmente global desta expressão literária com forte teor local.

Viajemos, então, por um instante, à Cidade do México.

É um pequeno espaço cheio de tralhas: esculturas, pinturas murais, pedaços de cenários e figurinos, quantidades de livros, velhos cartazes de filmes, uma profusão de esqueletos e caveiras com gestos irônicos e brincalhões, típicos da imaginação mexicana, um *alebrije* gigante — monstro colorido, mistura de cavalo e dragão —, e todo o tipo de objetos imagináveis. Nesse delírio de cores e bugigangas, reúne-se toda sexta-feira, num caótico círculo — com garrafa de rum no centro —, um grupo de escritores e escritoras dos bairros mais duros da Cidade do México. Aqui eles discutem, com apaixonada ironia, as desavenças de um país cada vez mais desbussolado, a luta cotidiana dos mais pobres e a resistência na criação. Everardo Pillado, performático e rebelde, lê um dos contos trazidos nessa noite por algum dos presentes, transformando tinta sobre papel em alegria, dor, risadas, sonhos,

prantos, crueldade, ironia, ternura. Depois, seguem-se as críticas, implacáveis, brutais, perante as quais, milagrosamente, ninguém se ofende. Combate-se a superficialidade, as emoções fáceis, o cliché, a tentação de representar o papel unívoco da vítima e de explorar maniqueísmos de bons e maus, certo e errado. E combate-se, também, o desleixo na forma, o desacato das normas por desconhecimento, em vez de convicção.

Estamos na oficina literária "El Sótano de los Olvidados" (O Porão dos Esquecidos), que desde há quase duas décadas vem se reunindo neste espaço no bairro Ex Hipódromo de Peralvillo, perto do bairro de Tepito. A maioria dos escritores são "tepitenhos", mas há também gente de outros "*barrios bravos*" e periferias e inclusive de outros estados e cidades, como Carlos Ortiz "Tecolutla", originário de Tecolutla, Veracruz. "El Sótano de los Olvidados" é apenas um dos muitos espaços onde escritores dos bairros e periferias mais pobres e marginalizadas da Cidade do México se reúnem regularmente, para discutir e criar o que seria o equivalente da literatura periférica brasileira.

Na imensa periferia de Nezahualcóyotl (também conhecida, bem-humoradamente, como Ciudad Neza, NezaYork, MiNezota, Nezarock, Nezahualodo e muitos outros nomes), uma centena de livros tem sido publicada de forma independente nos últimos tempos, segundo Suriel Martínez, organizador, entre outros livros, de *Verbos carnales*, que narra a trajetória literária de Ciudad Neza em voz de alguns dos seus autores. Com 1,14 milhões de habitantes — segundo as conservadoras cifras oficiais — e 63 km², Nezahualcóyotl é uma das maiores periferias urbanas do mundo. Construída sobre o que em outros tempos foi o lago de Texcoco, ela cresceu com assentamentos irregulares de migrantes de muitas partes do país, muitos deles indígenas. Apesar da pobreza e marginação — ou até por causa dela —, é berço de grande produção cultural, uma tradição que tem tudo a ver com o seu nome: o poeta Nezahualcóyotl, rei da antiga Texcoco, vizinha à capital asteca (hoje a Cidade do México), foi um dos maiores criadores de poesia em língua náhuatl nos tempos pré-colombianos. Em Neza existem numerosos grupos e oficinas literárias e de poesia e várias "peñas", o equivalente mais próximo aos saraus do Brasil. Uma das discussões muito debatidas entre os escritores de Ciudad Neza — e de Tepito e outros bairros — é o dilema entre o local e o global, a necessidade de narrar a própria realidade sem se fechar em uma categoria redutiva, que folcloriza e limita. Emiliano Pérez Cruz, jornalista e escritor, da mesma forma que Paulo Lins, foge das etiquetas que o prendam a um tipo determinado de literatura:

> Pesa mucho el asunto de querer hacer una literatura local o barrial, eso limita mucho, encierra, porque la literatura tendría que ser, si se quiere desarrollar, plural y múltiple, oaxaqueña, tlaxcalteca, norteña; tendría que ser chola, tendría que ser banda, tendría que ser ilustrada también, tendría que ser técnica, tendría que ser muchas cosas, y eso en nada la distingue de la demás literatura, excepto en dos cosas: será buena o mala literatura. (Suriel 26)

Ao mesmo tempo, Pérez Cruz reconhece a importância do local: "ser universal implica reconocerse en lo regional, en lo local, y lo local debe proyectarse hacia lo

universal; yo me siento con la raíz en el barrio y con los brazos tendidos hacia el mundo" (16). Essa contradição faz parte, de fato, da cotidianidade da vida de Neza: ao mesmo tempo em que ser de Neza é algo bem diferente, no sentir dos seus habitantes, que ser da Cidade do México, Neza é feita de migrações, de gente que chega de qualquer parte do país, mas também de gente que sai para os Estados Unidos — daí a brincadeira: NezaYork ou MiNezota —, e isso faz com que o imaginário seja, ao mesmo tempo, local e global, com vínculos muito vivos pelo mundo afora.

Ao mesmo tempo, como no caso do Brasil, há muito trânsito entre bairros e periferias, entre territórios distintos que, no entanto, têm muito em comum. Um exemplo é Primo Mendoza, escritor de "dupla nacionalidade" — "nezayorquino" e "tepitenho" —, autor de belíssimas crônicas de Ciudad Neza (*Nezahualcóyotl de los últimos días*) e de contos (*Territorios* e outros em várias coletâneas) que refletem essa passagem pelos porões de pontos distintos da "cidade monstro" e até dos territórios, físicos e imaginários, da migração ao país vizinho do norte.

Tepito, *barrio bravo*, à diferença de Neza, não é periferia, fica bem no centro da cidade, a um lado do Centro Histórico, e é um dos bairros mais antigos da capital mexicana. A Cidade do México foi construída no início do século XVI sobre as ruínas da antiga Tenochtitlán, a capital dos astecas, destruída pelos espanhóis na guerra de conquista. Durante vários séculos, Tepito ficou relegado à periferia da nova cidade colonial: reduto de índios, muitos deles parte de uma elite cultural vencida e oprimida pelo poder colonial. Só em meados do século XIX, Tepito foi incorporado à cidade como bairro urbano.

Hoje, Tepito evoca imagens contraditórias, algumas folclóricas, a maioria medonhas. No imaginário popular, Tepito é o âmbito da ilegalidade, da malandragem, do contrabando, da pirataria, do tráfico de drogas e de objetos roubados. "Tepitenho" é quase sinônimo de malandro, e um sotaque do bairro é garantia de respeito. Tem até passeios de aventura para a classe média poder ir lá e voltar e falar: "eu fui lá e me saí numa boa". Pode-se dizer que Tepito é, de certa forma, periferia no centro, só que, pelo fato de estar no centro e por sua história, tem suas particularidades. O comércio informal é uma delas: dezenas de ruas cheias de todos os produtos imagináveis, sobretudo, hoje, de pirataria. Antigamente era o contrabando, produtos trazidos dos Estados Unidos; agora isso se chama "livre comércio" e o negócio foi para as grandes empresas.

Mas Tepito é, também, o bairro da criatividade, da inventividade popular, surgida da necessidade de sobreviver, mas também da vitalidade e da esperança. É de lá que saíram os melhores boxeadores do México e os heróis da "luta livre", as maiores expressões musicais urbanas, os dançarinos que, até hoje, preenchem as praças com seus trajes impecáveis de *pachucos*. E também a pintura mural, a escultura, as performances de rua, as artes e ofícios e tantas outras expressões da "malandragem cultural".

Em tempos recentes, Tepito vem sendo alvo de interesses econômicos que afetam gravemente seus habitantes: a destruição das tradicionais *vecindades* — espaços

habitacionais com um pátio no meio, que é o centro da convivência nos bairros pobres — e sua substituição por prédios verticais; as máfias — dominadas por policiais e políticos — que controlam o comércio, o tráfico e a prostituição infantil; a especulação imobiliária.

Perante isso, alguns grupos se defendem com a cultura. Ocupam espaços públicos e os transformam em locais lúdicos e de politização: organizam palestras, oficinas, lançamentos, exposições, peças de teatro, sessões de filmes, recitais. Os escritores e poetas tepitenhos, desde há muito tempo, antes mesmo de criar oficinas literárias, criaram numerosas revistas e jornais artesanais, que com humor cáustico criticam as pilantragens políticas e apresentam obras dos escritores locais. Todas essas iniciativas se financiam com grandes dificuldades. Às vezes, com recursos públicos, num complicado jogo de xadrez por obter fundos sem cair nas armadilhas das trocas escusas e da cooptação. El Sótano de los Olvidados, por exemplo, é um "grupo interdisciplinar" que, além da literatura, trabalha com escultura, teatro, cinema e muito mais. O imenso e maravilhoso "altar de mortos" no Zócalo (a praça central da cidade do México), no 2 de novembro, tem permitido, alguns anos, sobreviver e financiar os muitos outros projetos. Mas, na maioria das vezes, os projetos se mantêm com força de vontade e determinação.

Lá no Sótano, no início de 2010, nós passamos muitas noites discutindo o que é isso que está se produzindo lá. Estávamos ocupados na edição de um novo livro, publicado pela editora independente Sur+, da qual eu fazia parte. *Netamorfosis: cuentos de Tepito y otros barrios imarginados* seria a primeira obra da Coleção Imarginalia (o nome da coleção é inspirado justamente na literatura marginal brasileira, e seu segundo título será uma tradução minha do romance *Manual prático do ódio*, de Ferréz). Em realidade, os escritores do Sótano não gostam muito do termo "marginal", e nem mesmo "periférico": eles se consideram no centro da produção cultural mexicana, mesmo que não reconhecida, da mesma forma que Tepito está geograficamente no centro da capital, mesmo que marginalizado. Lalo Vásquez (Eduardo Vasuribe), o "pobressor" da turma — editor da revista *Tepito Crónico*, dá aulas de língua e literatura e é apaixonado cronista da história e da vida do bairro —, pensa que a literatura que ele chama "popular" (e que finalmente terminamos chamando "de porão") tem certas características que a distinguem da literatura produzida desde o lugar privilegiado da classe média.

Essas particularidades têm muito a ver com o apontado acima sobre a literatura periférica brasileira. Uma delas é a língua. A complexidade entre oralidade e escrita se reflete nas múltiples formas em que a linguagem do bairro se manifesta nos textos. Em muitos, essa linguagem aparece apenas nos diálogos ou no discurso indireto livre. Em outros, como no conto "La última y ahí nos vemos", de Luis Puga, trata-se mesmo da oralidade no papel — alçando o vôo quando ela faz o percurso de volta à oralidade na voz de Everardo Pillado, o orador do grupo, mestre em teatro de rua, ativista que, entre outras coisas, dá oficinas de leitura e criação literária a policiais e bombeiros. Já Estela González, irreverente e erótica, mistura uma linguagem pulcra e comedida com violentas irrupções de palavrões e expressões de

uma sexualidade crua e chocante. Mas é Primo Mendoza quem mais tem explorado essa dinâmica entre oralidade e escrita. Com um amplo domínio da linguagem "erudita", ele a subverte ao incorporá-la à linguagem tepitenha — ou mesmo "*pocha*", essa mistura de espanhol com inglês das regiões fronteiriças, nos seus contos sobre o norte do país —, criando uma nova linguagem híbrida, numa espécie de "antropofagia lingüística" cheia de requebros e duplos sentidos:

> Por el laredo de los volcanes, el sol se ralla suave sobre las azoteas de las casas donde el perro escupe su rabia atrapada, junto con buticachivaches y madera apilada y cuadros de biclas, huacales, antenas chuecas y puntas de varillas cubiertas con cascos de chelas y chescos.
>
> Es un día chiro. Así debió de rolar el dios del salitre por el mundo en la víspera del génesis, después de parlar consigo mismo, y ordenar machín —quién sabe a quién—: ¡hágase la luz! (El sótano 13)

A "literatura de porão" raras vezes é introspectiva. A fome, a carência, a violência, estão presentes demais. Há uma preocupação, uma necessidade, de visibilizar a dor e a indignação. Mas há, também, muita ironia e humor, com essa capacidade, tão freqüente na cultura mexicana, de rir de si próprio, de brincar com a morte e de zombar do horror; e essa ironia transforma-se em afirmação. Como diz Lalo Vásquez, nesta literatura, o anti-herói é o protagonista de outras possibilidades, uma espécie de pícaro contemporâneo com o ponto de vista invertido, narrando a si próprio, ironizando de si próprio e do mundo à sua volta.

A memória é outra preocupação muito presente nesta literatura. A memória como arquivo histórico, como registro de um mundo que está sendo destruído pelo capitalismo global, como forma de salvar das ruínas do progresso as formas de convivência e o sentido de ser desses territórios. Mas, também, como forma de reconstruir o presente e reelaborar o sujeito, tanto individual quanto coletivo. Nos bairros e periferias marginalizadas, a narração — e a (re)invenção — da memória é, portanto, um ato político, gerando identidades individuais e coletivas na contramão dos discursos hegemônicos e das estruturas de poder.

Entretanto, em minha opinião, o que mais distingue essa literatura é a sua dimensão ética. Um tempo atrás, no Sótano, nós discutíamos Albert Camus. "Cada geração se sente, sem dúvida, condenada a reformar o mundo. No entanto, a minha sabe que não o reformará. Mas a sua tarefa é talvez ainda maior. Ela consiste em impedir que o mundo se desfaça", disse o escritor ao receber o Prêmio Nobel em 1957. Para os escritores do Sótano, essa afirmação, hoje, torna-se cada vez mais urgente. Num mundo em que a violência virou a regra e o estado de exceção é a norma, em que os governos se transformam em administradores de interesses empresariais, em que o planeta se destrói a velocidades impensáveis, em que terras e recursos são roubados aos povos para benefício de uns poucos, em que o tráfico de drogas destrói vidas e transforma o mundo em um campo de guerra, em que a impunidade e a injustiça são as únicas características fiáveis do suposto "estado de direito"… neste mundo, escrever é um ato onde a estética é indissociável da ética.

Na contracapa de *Netamorfosis*, Raymundo Falfán escreve:

> No se trata de escarbar en el lamento de los desheredados, de lamer el aullido del lobo del hombre —del victimario—; se trata de hurgar en el rincón oculto bajo la casa, de otear en las grietas, en los pliegues humanos.
>
> ¿Cuál es el punto de vista de estos subterráneos? ¿Qué hilo enredado anima su movimiento? ¿Quién es el titiritero que hace danzar el aquelarre del sótano?
>
> Soterrada, oculta a la mirada del mundo, se mueve esa fauna dramática.

As margens na literatura brasileira

O *boom* da produção literária periférica e a crescente presença na mídia, na academia e no mercado editorial não são indissociáveis da atenção que, nas últimas décadas, vem recebendo a temática da favela, das populações marginais ou marginalizadas e, sobretudo, da violência no Brasil. Se bem que essa temática não é nova e tem importantes precedentes, seu auge nas últimas décadas tem uma relação direta com uma preocupação geral por parte da sociedade com a violência e outros sintomas da desigualdade, assim como as mudanças nas formas de conflitividade social ocasionadas por fatores históricos dessas últimas décadas: ditadura militar, "democratização", neoliberalismo, tráfico de drogas, crime organizado, aprofundamento das divisões sociais, privatização das forças de segurança e construção de muros físicos e simbólicos, assim como o fortalecimento de territórios com dinâmicas independentes do Estado.

Ao mesmo tempo, a literatura periférica contemporânea insere-se na história dos discursos sobre nação e brasilidade. A representação dos espaços e das populações marginais (ou marginalizadas), na história cultural brasileira, esteve quase sempre relacionada a questionamentos sobre a identidade nacional e aos esforços por moldar, criar ou "inventar" essa identidade. Por um lado, esses espaços têm servido como contraponto exemplificador do que não é (ou não deve ser) representativo de uma autêntica brasilidade. O índio selvagem, primitivo, antropófago, nos discursos do século XVI. O negro incivilizado, sujo, perigoso, naturalmente inclinado à violência e à marginalidade, nos discursos do barroco e no pensamento positivista novecentista. O sertanejo fanático e ignorante em pelo menos parte do discurso — mesmo que ambíguo — em *Os Sertões* de Euclides da Cunha durante a guerra de Canudos. Ao mesmo tempo, esses espaços e sujeitos têm servido, através de um movimento muitas vezes idealizador, como forma de conceber uma identidade nacional em contraposição aos discursos eurocêntricos. É o caso, por exemplo, da literatura do Romantismo, onde os espaços e sujeitos idealizados se transformam, com freqüência, em representantes de uma particularidade luso-tropical capaz de gerar referências para uma identidade nacional que se pretende independente da Europa e que, no entanto, continua, na maioria dos casos, reproduzindo o pensamento colonial. E é também o caso do regionalismo, onde o nordeste e outros espaços se tornam, ao mesmo tempo, lugar atávico de remanências indesejáveis e fonte de certa "autenticidade" brasileira. É na segunda fase do modernismo, a partir da década de 1930, que a favela e a cultura afro-brasileira urbana passam a encarnar este discurso duplo — atavismo indesejável e fonte de brasilidade autêntica —, a partir das discussões iniciadas por pensadores como Gilberto Freyre, que, opondo-se ao determinismo racial prevalente

desde o século XIX, sugerem que a riqueza brasileira provém da tripla herança cultural indígena, africana e européia, supostamente harmoniosa.

Em *O mistério do samba*, Hermano Vianna comenta um trecho de *Tempo morto e outros tempos* de Gilberto Freyre, onde o antropólogo descreve uma noitada "de violão e cachaça" no final da década de 1920, que reuniu o próprio Freyre, Sérgio Buarque de Holanda, Pedro Dantas, Villa-Lobos, Luciano Gallet, Donga, Pixinguinha e Patrício (1-2). Encontro mítico, na leitura de Freyre, entre o asfalto e o morro, entre o erudito e o popular; a "essência" supostamente cordial e mestiça do povo brasileiro expressada através da música naquele encontro entre dois grandes mestres da música erudita brasileira e três exímios sambistas, representantes do que havia de melhor da cultura popular. E, presentes ali para registrá-lo, interpretá-lo e traduzi-lo, os dois grandes pensadores que iriam "desvendar" a alma brasileira uns anos depois, através de dois livros de profundo impacto no desenvolvimento da identidade brasileira: *Casa Grande e Senzala* e *Raízes do Brasil*.

Esta é, sem dúvida, uma leitura redutiva e convenientemente arrumada de um processo bem mais complexo e menos harmonioso do que Freyre teria gostado de pensar, e que ignora o papel da longa resistência afro-brasileira e popular à violência, física y epistêmica — conforme a noção de Spivak —, exercida pela elite majoritariamente branca.

O surgimento do samba no início do século XX como a música nacional e a adoção das expressões culturais "marginais" das favelas, de cunho afro-brasileiro, como símbolo da brasilidade não deixam de surpreender, considerando-se o contexto do final do século XIX. Influenciadas pelas teorias cientificistas vindas da Europa, pelo positivismo, pelo higienismo e pelas teorias raciais, as elites deram as costas a tudo o que poderia simbolizar esse cruzamento de culturas e passaram a ver o país como "redimível" somente através do progresso e do *embranquecimento* da raça e da cultura. Daí as violentas intervenções urbanísticas no Rio, no início do século, com abertura da Avenida Central, a demolição dos morros do Castelo e Santo Antônio, a destruição dos cortiços, a resultante elitização do centro da cidade e o nascimento das primeiras favelas. A tradicionalmente heterogênea cidade do Rio de Janeiro, onde conviviam todas as diferentes tonalidades e classes sociais da sociedade brasileira, transformou-se na cidade dividida de hoje: Zona Sul/Zona Norte, asfalto/morro, elite/popular, cidade branca/cidade negra. Esta divisão foi agravada pelo fim da escravatura e o medo que um grande contingente de negros livres provocava no imaginário das elites brancas, assim como a explosão demográfica provocada pela migração do interior às grandes cidades. A passagem da economia escravista a uma de trabalhadores livres foi realizada sem um programa claro que levasse em conta o papel dos ex-escravos na nova sociedade, provocando altas taxas de desemprego e a visível presença, nas cidades, de grandes números de negros e mulatos que, com sua pobreza, sua cor, seus costumes e sua cultura, desafiavam o ideal civilizador da época; desafio que era enfrentado com a repressão desses

costumes e dessa cultura, como a criminalização da capoeira, do candomblé e dos batuques.

É neste contexto que, nos anos trinta, surge o samba como expressão da "essência" do povo brasileiro e a mestiçagem transforma-se no novo ideal representativo da brasilidade. A explicação tradicional deste inusitado fenômeno diz respeito à conjunção de uma série de fatores nessas primeiras décadas do século. Por um lado, as vanguardas do modernismo europeu descobriram o primitivismo, encontrando nessa visão idealizada — e não isenta de racismo — das culturas "primitivas" um antídoto para os males da cultura ocidental. Os modernistas brasileiros transformaram essa visão em um projeto nacional no qual o "primitivo" deixa de ser uma fonte exótica de alteridade renovadora, para se tornar parte fundamental da raça e da cultura brasileiras. A Semana de Arte de 1922 representou um marco na história da cultura brasileira, ao propor não apenas uma visão da mestiçagem como representativa da identidade nacional, mas um ideal estético que se afastava do beletrismo e do eurocentrismo e procurava criar expressões "verdadeiramente" nacionais. A publicação do *Manifesto Antropófago* de Oswald de Andrade em 1928 e o resultante movimento antropofágico — onde, como no romantismo, mas de forma radicalmente distinta, o "outro" que alimenta a construção da brasilidade é o indígena — viria estabelecer uma forma particularmente brasileira de hibridismo não apenas como o ideal estético da arte nacional, mas como a "natureza" do espírito brasileiro.

Com a chegada de Getúlio Vargas e a instituição do Estado Novo, a antropofagia perde força como movimento artístico-cultural de auto-reflexão sobre a condição brasileira. Em seu lugar, surge uma nova narrativa da mestiçagem harmoniosa, desta vez não com o elemento indígena, mas com o africano. Este repentino "descobrimento" das raízes populares e afro-brasileiras da cultura nacional teve muito a ver com o projeto de Vargas da construção de uma "identidade" brasileira capaz de unir o país, com seu imenso território e sua heterogeneidade racial e cultural, em uma nação sólida e indivisível, livre dos perigos do regionalismo autonomista. A queima pública das bandeiras estaduais e o estabelecimento do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) como veiculador da ideologia "nacional" são exemplos desta visão unificadora. Assim sendo, não é difícil olhar com certa ironia para o surgimento do samba como a música nacional como o sucesso de um projeto centralizador do poder estatal, baseado em um hibridismo inventado, e com características marcadamente cariocas, que se tornaria hegemônico num Brasil diverso e pluricultural: a *Aquarela do Brasil* de Ary Barroso, na interpretação "mulata tropical" de Carmen Miranda, representando vivamente (junto com o Zé Carioca de Walt Disney), a tão sonhada democracia racial de Gilberto Freyre.

Mas evidentemente nem tudo é tão simples. A "invenção" do Brasil e da sua cultura mestiça é o resultado de uma complexa relação de conflito e negociação entre as formas de resistência cultural dos setores sociais marginalizados e as formas de dominação da elite. Enquanto, na colônia, se impunham as relações

escravistas com muito mais violência do que Freyre gostava de imaginar, as culturas negras resistiam abertamente — na forma de revoltas, fugas e quilombos — e, sobretudo, clandestinamente. Os "cantos" de trabalho, onde grupos de escravos da mesma etnia se reuniam para oferecer seus serviços, sob a direção de um "rei" nomeado conforme costumes africanos, serviam como pontos de organização e resistência. No sincretismo religioso preservavam-se os cultos aos orixás, nos batuques revivia-se a ligação sagrada entre a música e o Orum, a capoeira transformava influências de diversas origens africanas em prática lúdica e de rebeldia. Mas estas formas de resistência cultural não representavam apenas mecanismos de sobrevivência da cultura e da população negra; envolviam, também, uma transmissão dessa cultura à população branca: um processo de interpenetração mútua, através do estupro, da violência escravista e do catolicismo, por um lado, e do contagio lento, silencioso, de valores, gostos e expressões culturais negras na elite.

Arriscaríamos dizer que a dinâmica da formação cultural brasileira, desde a colônia até hoje, resume-se assim: imposição e violência; resistência pela revolta e pelo contágio; contra-ataque pela repressão e pela cooptação; subversão pela malandragem. Fundamental neste processo tem sido o papel do mediador, daquele que, através da história cultural brasileira, tem andado com um pé nos salões polidos da cultura erudita e o outro nos becos lamacentos da cultura popular. Esse mediador quase sempre foi, com contadas exceções, uma elite intelectual interessada, e muitas vezes comprometida, com as populações subalternas e com a luta pela conformação de uma realidade social mais justa. Como veremos, a crescente distância que separa as classes sociais neste início do século XXI faz com que a atuação desse mediador se torne cada vez mais difícil. Ao mesmo tempo, essa mediação está sendo agora retomada pelos membros do movimento cultural periférico, que cada vez mais se tornam articuladores de vínculos possíveis entre esses dois mundos que, como nunca, parecem irreconciliáveis.

Além da favela e da cultura afro-brasileira urbana, o outro "Outro" que na primeira metade do século XX serviu como elemento da construção de uma cultura nacional foi o nordestino, com a literatura regionalista de Guimarães Rosa, Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Raquel de Queiroz e Jorge Amado. Orientados por ideais socialistas, a maioria destes escritores olhavam para o nordeste não apenas como espaço de denúncia de uma sociedade injusta, mas também como alteridade produtiva da cultura nacional — alteridade que, desde *Os sertões* de Euclides da Cunha, vinha alimentando discussões sobre civilização e barbárie, sobre os ideais de desenvolvimento capitalista e liberal e formas de vida consideradas "primitivas". Mais uma vez, estes escritores, intelectuais de classe média, servem como mediadores entre as culturas e povos subalternos e o resto do país.

Antônio Fraga

Neste período, há um escritor que é importante destacar, pouco conhecido, mas fundamental como uma das primeiras vozes marginais na literatura do século XX. Antônio Fraga (1916–1993) nasceu no Rio de Janeiro, filho de pais pobres, e foi lanterninha de cinema, auxiliar de cozinha, garimpeiro, jornalista, editor, poeta, tradutor e pintor. Autodidata, ele foi expulso de casa desde cedo e morou no Mangue, a zona da prostituição, onde convivia todo tipo de personagens do submundo carioca. Junto com Antônio Olinto e Hélio Rocha fundou a Editora Macunaíma, de curta vida devido à falta de recursos. Em vida publicou apenas dois livros — a novela *Desabrigo* (1942) e o poema dramático *Moinho e* (1957), além de contos, crônicas e ensaios na imprensa oficial e alternativa — e morreu pobre e esquecido. *Desabrigo* — publicado por conta própria na Editora Macunaíma e que ele mesmo vendia em uma banca montada por ele na Cinelândia — é uma novela em três partes, muito experimental, com forte intertextualidade, imersa na vida e na linguagem das ruas do Rio de Janeiro, sobretudo do Mangue, da Lapa e de toda a região do baixo meretrício — um submundo que o próprio autor vivenciou intimamente; foi lá, com as prostitutas, que ele adquiriu o apelido "Cobrinha", nome de um dos personagens principais de *Desabrigo*. José Antônio, outro precursor da atual literatura periférica e grande admirador de Antônio Fraga, disse em uma conferência na UNESP:

> Esse homem é, já que o tema é literatura e marginalidade, talvez a maior expressão, no meu pobre entender, de uma literatura feita com altíssimo nível de elaboração estética, conhecedora de todos os meios que se podia usar naquela época, naquela situação, em que fez uma obra aparentemente popular, mas é sofisticadíssima. (…) A diferença do Fraga para os outros intérpretes do "lúmen proletariado", como se chama nas universidades, ou da ralé ou do merdunchado, como eu prefiro dizer, é que Fraga tem uma visão de dentro para fora e não de fora para dentro. (Verdinasse 25)

Fraga desafia as convenções literárias com uma escrita cheia de gírias, carregada da poética da oralidade popular, eliminando a pontuação:

> Alta madrugada oscar pereira vulgo desabrigo topou na rua benedito hipólito com seu velho desafeto amauri dos santos silva mais conhecido na zona do canal e redondezas por cobrinha Gastando sutilezas do vernáculo cobrinha mandou o outro à ponte que caiu e como o já citado outro solicitasse a gaita da passagem lhe deu um tapa ficando a rua assim de gente pra ver o fregue. (Fraga 24-25)

Como se vê, a linguagem de Fraga não é bem uma transposição da linguagem da rua para o papel, mas uma criação híbrida extremamente criativa. Na própria novela, ele ironiza:

> Evêmero bateu a bota em mil-novecentos-e-quarenta-e-dois Semanas antes de bater ele disse não sei onde nem bem quando

> "…vou escrever ele todo em gíria pra arreliar um porrilhão de gente Os anatoles vão me esculhambar Mas se me der na telha usar a ausência de pontuação ou fazer as preposições ir parar na quirica das donzelinhas cheias de nove-horas ou gastar a sintaxe avacalhada que dá gosto do nosso povo não tenho de modo nenhum que dar satisfações a qualquer sacranocrata não acha?" (28)

Carolina Maria de Jesus

O suicídio de Getúlio Vargas em 1954 e a eleição de Kubitschek em 1956 deram início a um período de democratização e a uma nova fase de nacionalismo fundamentado na idéia do progresso, do desenvolvimento e da modernidade, cujo maior representante foi a construção de Brasília, de 1956 a 1961. O ambicioso projeto tinha como meta, física e simbólica, a articulação modernista de um Brasil diverso e contraditório, com uma riqueza cultural paradoxalmente vinculada a um passado escravocrata, onde a suposta democracia racial se enfrentava com formas violentas de exclusão, onde as forças modernizadoras esbarravam nas profundas desigualdades sociais. A construção de Brasília representou, assim, a construção do Brasil *possível*, um Brasil equitativo e desenvolvido, capaz de exportar não apenas bananas e abacaxis, mas modernidade. Ordenar a desordem do subdesenvolvimento, racionalizar o caos das ruas e da herança popular, canalizar os impulsos atávicos nas linhas retas das avenidas conforme a nova lógica do automóvel e do avião e servir como o eixo articulador do país ao colocar-se no centro geográfico, político e simbólico, irradiando racionalidade e progresso: esse era o sonho utópico da nova "cidade radiante" brasileira e do desenvovlimentismo dos 60s.

É neste contexto que foi publicado, em agosto de 1960, o livro *Quarto de despejo: diário de uma favelada*, de Carolina Maria de Jesus, catadora de papel e ferro velho, moradora da agora extinta favela de Canindé, em São Paulo. *Quarto de despejo* se tornou o maior sucesso editorial brasileiro da história. Dez mil cópias foram vendidas nos primeiros três dias e, nos seguintes seis meses, venderam-se 90 mil cópias só no Brasil (Bueno 259). O livro foi traduzido em pelo menos treze línguas e se tornou "um bestseller internacional em mais de quarenta países" (Levine, *Unedited Diaries* 1).

Dois anos antes, o jornalista alagoano Audálio Dantas, durante uma visita à favela de Canindé para fazer uma matéria, escutou a de Jesus ameaçando a alguns moradores adultos que tinham ocupado os brinquedos das crianças que a prefeitura instalara na favela: "Deixe estar, que eu vou botar vocês todos no meu livro!" (De Jesus 5). Intrigado, falou com ela e teve acesso aos seus escritos, que incluíam não só o diário, mas também poemas, romances, contos, peças teatrais, pensamentos, provérbios e letras de músicas. Dantas editou o diário — de 1955 a 1960 — e publicou alguns trechos no jornal *Folha da Noite* e na revista *O Cruzeiro*, antes da publicação do livro.

Quarto de despejo narra a cotidianidade de miséria na favela, onde a fome e a precariedade são onipresentes, assim como a violência, as brigas, a inveja. Ao mesmo tempo, critica as manipulações e exploração pela classe política, os empresários, o Serviço Social, a Igreja, e faz comentários incisivos não apenas sobre a realidade da vida na favela, mas sobre a sociedade brasileira da época. Assim, o diário constitui um relato inédito das condições de desigualdade e miséria presentes no país, narrado "de dentro para fora", na própria voz de um membro das populações mais marginalizadas.

O sucesso da obra entende-se no contexto histórico em que apareceu: o momento da democratização e dos projetos desenvolvimentistas da era de Kubitschek, assim como o surgimento de uma forte contracultura, que incluía a "jovem guarda" e a bossa nova, e uma esquerda crítica e esperançada, inspirada no exemplo da recém vitoriosa revolução cubana. Enquanto as elites sonhavam com a utopia equitativa prometida pelo desenvolvimento, as políticas econômicas que promoviam a industrialização levavam à concentração da renda, à inflação e à crise salarial. A irrupção deste testemunho da realidade marginal neste contexto oferecia um contraponto chocante e necessário aos discursos da modernidade.

> Carolina Maria de Jesus seria uma prova flagrante das atrocidades que mereceriam vir a público naquele instante, pois a democracia implicava críticas que, àquela altura, eram históricas. Sua experiência de favelada expunha ao coletivo uma chaga feia, atestado das falhas de projetos vigentes, de desenvolvimento econômico e programa social, encetados por governos federais em nome da modernização do país. (Meihy)

Entretanto, o impressionante sucesso de Carolina Maria de Jesus com *Quarto de despejo* foi seguido de um rápido declínio e subseqüente esquecimento. Seus seguintes livros — *Casa de alvenaria* (1961), o romance *Pedaços da fome* (1962), *Provérbios* (1963) e o póstumo *Diário de Bitita* (1982 na França e 1986 no Brasil) — não tiveram grande repercussão. Em "Carolina Maria de Jesus: emblema do silêncio", José Carlos Meihy argumenta que o esquecimento da autora se trata, na verdade, de um "apagamento". Por um lado, depois do golpe militar de 1964, a escrita de de Jesus parecia aos editores perigosa e passível de censura. Ao mesmo tempo, há também um menosprezo por parte da esquerda intelectual, incluindo o movimento feminista e, com contadas exceções, o movimento negro; no caso das feministas, por um preconceito de classe, segundo Meihy, e, no caso do movimento negro, por causa das posições ambivalentes de de Jesus frente aos negros.

No âmbito literário, *Quarto de despejo* foi muito criticado, sobretudo por causa da linguagem que, ao mesmo tempo em que contém "erros" gramaticais e ortográficos — segundo a normatividade "culta" —, tem momentos líricos com uma linguagem sofisticada, nem sempre utilizada conforme a normativa e sem que estas mudanças tenham a intencionalidade que, por exemplo, teria a escrita de Antônio Fraga. Essas e outras aparentes inconsistências levaram muitos críticos a duvidar da autenticidade do diário, e inclusive a atribuir a Dantas a autoria do texto. "Há de existir alguém que lendo o que eu escrevo dirá... isto é mentira! Mas, as miserias são

reais", escreveu Carolina Maria de Jesus no seu diário no 29 de maio de 1958. Parece até que estava adivinhando.

Entretanto, em 1996 a filha de de Jesus entregou a Meihy e a Robert Levine 37 cadernos escritos na década de 60, nos quais, além da continuação do diário e muitas obras mais, havia cópias manuscritas que a autora fizera dos originais que ela entregou a Dantas em 1958; estes cadernos permitiram verificar a autenticidade do texto. Segundo Levine, as edições de Dantas consistiram em cortes extensos, mas não em mudanças ou acréscimos. Porém, esses cortes, segundo Levine, escondem (apagam) uma Carolina de Jesus muito mais complexa que a que aparece em *Quarto de despejo*: mais lúcida, menos resignada e muito mais crítica da corrupção política e da realidade social da época (Levine, *Unedited Diaries* 14-17).

Até hoje, apesar do "redescobrimento" de de Jesus a partir da publicação de *Meu estranho diário* e *The Unedited Diaries of Carolina Maria de Jesus*, editados por Meihy e Levine, críticos como Wilson Martins e Marilene Felinto continuam a argumentar que a escrita de de Jesus não merece estatuto literário. O mais lamentável — além do fato de seus romances, contos e peças de teatro continuarem, até agora, para nós inacessíveis — talvez seja que, de tanto discutir se sua obra merece, ou não, o nobre título de Literatura (com maiúscula), a realidade marginal que ela descreve e seus comentários sobre uma sociedade profundamente injusta continuam a ocupar um segundo plano.

Ditadura

O fim do nacional-populismo de João Goulart e o golpe militar levaram a esquerda a procurar novas alternativas. Surge assim uma retomada dos temas e buscas da década de 30 — de uma justiça social baseada no ideal socialista, de uma procura da "brasilidade" nas suas "raízes", de uma criação artística engajada capaz de servir de vanguarda *conscientizadora* das massas, de uma arte do povo e para o povo. A canção de protesto torna-se o representante musical desta nova utopia, veículo de expressão de uma esquerda otimista não mais pela promessa de modernidade requintada e cordial da bossa nova, mas pela crença na iminência do ideal socialista. Inspirada na *nueva trova* latino-americana (intimamente ligada ao projeto cubano), a canção de protesto, no entanto, procura um reencontro com as "raízes" do Brasil: o sertão, o nordeste, numa tentativa similar à do regionalismo da década de 30 de desvendar a "alma" brasileira através das especificidades do "povo brasileiro".

É neste contexto que surgem os poetas vinculados ao Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE). O impulso do CPC foi a criação de uma arte engajada que pudesse servir como meio de conscientização, fundamentado em uma visão popular nacionalista, onde o homem do campo seria o detentor da

verdadeira cultura nacional.[9] Em 1962 o CPC lança os cadernos de poesia intitulados *Violão de Rua: poemas para a liberdade*, que reunia poetas que denunciavam as condições de vida do nordeste e das favelas, em uma tentativa de criar uma "poesia social" que unisse a estética às reivindicações sociais, embora tenham sido muito criticados por produzir o que muitos críticos acreditavam ser uma poesia panfletária.

O CPC também deu origem ao Cinema Novo, uma tentativa de unir arte e conscientização política, na contramão do cinema de massas produzido por Hollywood, com produções de baixos recursos e propostas políticas de crítica social e resistência ao neocolonialismo. Um dos filmes do Cinema Novo foi *Cinco vezes favela* (1962), uma coleção de cinco curtas-metragens de diferentes cineastas, com um forte teor de denúncia, e que recentemente inspirou o filme *5x favela, agora por nós mesmos*, de cinco cineastas das favelas de Rio de Janeiro, produzido por Cacá Diegues (um dos diretores do filme original de 1962).

Por volta de 1967, começa a questionar-se a possibilidade real de uma ampla aliança de classes capaz de derrubar a ditadura. Há então uma radicalização das esquerdas rumo a uma ação mais direta — ao exemplo de Carlos Marighella que, em agosto de 1967, declara, em Cuba, a opção brasileira pela guerrilha — e um concomitante endurecimento da direita, que levaria, em dezembro de 1968, ao Ato Institucional N.º 5 e à censura violenta das expressões criativas tidas como "subversivas".

É neste contexto que surge o tropicalismo, uma proposta radical que desafia as arbitrariedades da ditadura ao mesmo tempo em que questiona não apenas a "esquerda festiva", mas as crenças em todas as utopias e dogmas. Os debates sobre a "autenticidade" na cultura brasileira, sobre o nacional e o estrangeiro, sobre o erudito e o popular, assim como as questões de modernidade e tradição, desenvolvimento e pobreza, hibridismo cultural e racial e exclusão… enfim, todas as questões que vinham sendo debatidas desde finais do século XIX, são enfrentadas com lucidez pelo tropicalismo, com a retomada das intuições dos modernistas das décadas de 1920 e 30, em particular Oswald de Andrade e a antropofagia. É interessante notar que, nas biografias de alguns dos escritores periféricos de hoje e nas referências culturais na própria literatura periférica, o contato com o tropicalismo e com a MPB — expressões musicais muito pouco presentes nas periferias atuais — são fonte de conscientização e de um "despertar" político, como conta Sérgio Vaz em seu relato autobiográfico *Colecionador de pedras*.

No início da década de 70 surge o movimento conhecido como poesia marginal ou literatura marginal — primeira utilização do termo, sendo uma expressão

---

[9] Em *A hora da estrela*, publicada em 1977, Clarice Lispector dialoga com essas tentativas de procurar uma "essência" da cultura nacional brasileira em visões idealizadas do sertão e do nordeste. Em aparência um romance sobre a condição marginal da nordestina Macabéa, o livro é uma crítica aos esforços, por parte de uma elite urbana, letrada e em sua maioria masculina, de representar o nordestino — sutileza que se perde no filme homônimo de 1985, dirigido por Suzana Amaral.

completamente diferente da atual literatura periférica/marginal. Trata-se de jovens poetas de classe média e média alta — também conhecidos como "geração mimeógrafo" — que, no contexto da censura e da repressão da ditadura militar, produziram uma poesia irreverente e irônica, ferozmente anti-literária e anti-canônica, com forte uso do vernáculo popular, explicitamente desvinculada de qualquer projeto estético ou político unificado e de qualquer enquadramento formal, tendo como única reivindicação "viver poeticamente". Nesse intuito de aproximar vida e arte, os poetas marginais reproduziam seus poemas em mimeógrafo, livros artesanais, cartões postais, varais e outros meios, que vendiam de mão em mão. Aqui o termo "marginal", portanto, diz respeito não à origem dos poetas e nem mesmo, necessariamente, à temática, mas à marginalidade perante o cânone, o mercado editorial e a vida política do país. A resposta da crítica literária na época foi muito negativa, descartando a poesia marginal, na maioria dos casos, como brincadeira efêmera e pouco séria. Entretanto — ironia da História —, muitos desses "poetas marginais" tornaram-se, com o tempo, canônicos. Entre eles, Cacaso, Chacal, Waly Salomão, Ana Cristina César, Francisco Alvim, entre outros.

É também nesta década que Rubem Fonseca escreve dois dos seus livros de contos mais contundentes na temática da violência e da marginalidade: *Feliz ano novo* (1975) e *O cobrador* (1979). Com uma linguagem crua e por vezes brutal, os contos de Fonseca narram uma violência aparentemente gratuita cujas raízes estão no ódio que divide as classes em uma sociedade profundamente desigual:

> A rua cheia de gente. Digo, dentro da minha cabeça, e às vezes para fora, está todo mundo me devendo! Estão me devendo comida, buceta, cobertor, sapato, casa, automóvel, relógio, dentes, estão me devendo. Um cego pede esmolas sacudindo uma cuia de alumínio com moedas. Dou um pontapé na cuia dele, o barulhinho das moedas me irrita. (*Cobrador* 161)

Feliz ano novo, considerado uma apologia à violência pela censura do regime militar, foi recolhido pela polícia e banido do Brasil desde sua publicação em 1975 até 1989.

Outro alvo favorito da censura foi Plínio Marcos, o "autor maldito", dramaturgo, diretor e ator, reconhecido pelos autores periféricos contemporâneos como um precursor da atual literatura periférica. Contrário ao que o próprio Plínio Marcos gostava de dizer, ele nem nasceu em família pobre nem foi analfabeto. Filho de bancário, cresceu livre nas ruas e no cais de Santos, entre prostituas, marinheiros e malandros, desdenhando o ensino formal (Mendes 25). A peça *Dois perdidos numa noite suja*, que tirou o dramaturgo definitivamente do anonimato, apresentada pela primeira vez em 1966, foi censurada várias vezes pelo regime militar e, em 1969, o autor foi preso por desacato à interdição do espetáculo. Depois do AI-5, tudo o que Plínio Marcos fazia era censurado. Suas obras versavam sobre a violência, marginalidade, homossexualidade e prostituição, retratando com crueza os submundos de São Paulo, com uma linguagem dura e cheia de palavrões. "Eu não conhecia palavras, só palavrão", brincou o autor em certa ocasião (Mendes 84).

Outro escritor de grande importância para a literatura da marginalidade, e também referência para os autores periféricos contemporâneos, é João Antônio. No final do manifesto "Terrorismo literário" no livro *Literatura marginal*, Ferréz acrescenta este "recado pro sistema", do livro *Abraçado ao meu rancor* (1986) de João Antônio:

> Evitem certos tipos, certos ambientes. Evitem a fala do povo, que vocês nem sabem onde mora e como. Não reportem povo, que ele fede. Não contem ruas, vidas, paixões violentas. Não se metam com o restolho que vocês não vêem humanidade ali. Que vocês não percebem vida ali. E vocês não sabem escrever essas coisas. Não podem sentir certas emoções, como o ouvido humano não percebe ultra-sons. (14)

João Antônio Ferreira Filho, de pais operários, cresceu no bairro de Presidente Altino, periferia noroeste de São Paulo, em relativa pobreza, e sua principal fonte de educação foi a rua. Na adolescência ele trabalhou como auxiliar de escritório, caixeiro, office-boy, almoxarife e bancário, estudando à noite. Na zona do meretrício das ruas Itaboca e Aimorés, no Bom Retiro, ele conviveu desde cedo com prostitutas, boêmios e malandros, que inspiraram muitos dos seus personagens. Em 1963 estreou na literatura com *Malagueta, Perus e Bacanaço*, hoje um clássico da literatura da marginalidade, e que ganhou dois prêmios Jabuti: melhor livro de contos e revelação de autor.

A literatura de João Antônio é inteiramente voltada para o povo, a rua, os miseráveis e marginais. Para ele, os gostos da classe média e a cultura de massas não tinham nenhum sentido perante a brutalidade e a pobreza que presenciara desde criança, no morro da Geada. Como no caso de Antônio Fraga, um dos aspectos mais marcantes da literatura de João Antônio é o trabalho com a linguagem popular e a poética da oralidade das ruas:

> Andava tudo ruim e ele com a fome. Maré de azar danado, nem quesessem saber. Comer? Surrupiando uma maçã duma prateleira lá do mercado, quase o pilharam com a mão na coisa. Caíra no chão, botara aquela cara de sofrimento, estendera a mão que roubou a maçã, esmolara. Com aquela cara de sofredor, de Jesus Cristo, talvez algum trouxa lhe pingasse uma grana. Mas a onda de crepe era raiada — de olho vivo, andavam guardas lá no mercado, finos como tiras. (*Malagueta* 111)

Como jornalista, João Antônio foi um dos pioneiros no Brasil do Novo Jornalismo, surgido nos Estados Unidos nos 60s e 70s, e que utilizava técnicas literárias para humanizar as reportagens. Essa interpenetração de literatura e jornalismo resultou muito produtiva durante a ditadura. É na década de 70 que surgem os gêneros híbridos "conto-reportagem" e "romance-reportagem", uma resposta, por parte de jornalistas comprometidos com a situação social do país, à violenta censura imposta pelo regime militar depois do AI-5. Num ato de "resistência pela malandragem", esse apagamento das fronteiras entre jornalismo e literatura permitia falar de temas que, de outra forma, seriam censurados. João

Antônio é reconhecido como o criador do conto-repotagem como gênero com a publicação, em 1968, de "Um dia no cais", na revista *Realidade*. Eis um trecho do texto:

> O botequim é xexelento, velho encardido. E teima que teima plantado. Agüenta suas luzes, esperto, junta mulheres da vida que não foram dormir, atura marinheiros, bêbados que perturbam, gringos, algum cachorro sonolento arriado à porta de entrada. Recolhe cantores cabeludos dos cabarés, gente da polícia doqueira, marítima ou a paisana. E mistura viradores, safados, exploradores de mulheres, pedintes, vendedores de gasparinos, ladrões, malandros magros e sonados. (*Malhação* 23)

Resulta interessante destacar a reportagem literária "Testamento de Cidade de Deus", no livro *Casa de Loucos*, uma coleção de 12 contos/crônicas/reportagens publicado em 1976, como um depoimento do espaço da "neofavela" — termo criado por Paulo Lins — que seria o *locus* do livro *Cidade de Deus* (1997) e lugar de origem do rapper MV Bill. Cidade de Deus é um conjunto habitacional na zona oeste do Rio de Janeiro, criado pela ditadura entre os anos de 1962 e 1965, com a remoção de várias favelas da zona sul — hoje o local dos bairros mais ricos do Rio de Janeiro.

João Antônio trabalhou como editor da revista bimestral *Livro de Cabeceira do Homem*, publicada pela Editora Civilização, fundada por Ênio Silveira — editor de esquerda, preso sete vezes durante o regime militar —, como espaço de resistência e debate sobre a realidade brasileira. Entre os colaboradores da revista estava José Louzeiro, um dos pioneiros do gênero romance-reportagem.

Em 1977 Louzeiro publicou *Infância dos mortos*, motivado pelo incidente de Camanducaia, no qual quase 100 crianças foram recolhidas das ruas de São Paulo numa operação de "limpeza social", levadas à periferia da pequena cidade de Camanducaia, em Minas Gerais, torturadas e jogadas num despenhadeiro. A reportagem de Louzeiro para a *Folha de São* Paulo, de oito páginas, foi reduzida a 60 linhas inofensivas pelos censores do jornal. *Infância dos mortos* traz uma versão ficcionalizada desse caso misturada com experiências da sua própria infância em Camboa do Mato, periferia de São Luís do Maranhão (Louzeiro *Pixote, a lei do mais forte*). Pouco depois da publicação de *Infância dos mortos*, o cineasta Hector Babenco adquiriu os direitos do livro e, com Jorge Durán, escreveu o roteiro de *Pixote, a lei do mais fraco* (1980). O filme mostra a vida de uma criança na FEBEM[10] e nas ruas de São Paulo e Rio de Janeiro, e os mecanismos de exclusão social e repressão que reproduzem os padrões de marginalidade e violência. Filmado inteiramente com atores oriundos de favelas e periferias, *Pixote* teve uma grande repercussão no Brasil na década de 80 e foi declarado Melhor Filme Estrangeiro pelo New York Film Critics, tornando-se referência na discussão da infância marginalizada no Brasil.

---

[10] Fundação Estadual do Bem-Estar do Menor.

Democratização e neoliberalismo

A gradual abertura que levou ao fim do regime militar e à subseqüente democratização sinalizou, também, o início do período de políticas neoliberais de privatização e livre comércio, que resultaram no empobrecimento das favelas e periferias urbanas. Ao mesmo tempo, as décadas de 1980 e 1990 viram um aumento da violência urbana provocada pela chegada em cena das máfias colombianas e do tráfico de cocaína, a crescente desigualdade provocada pelas políticas econômicas neoliberais, a corrupção das forças de segurança pública e o vazio deixado pelo fim da repressão da ditadura. O medo, a sensação de insegurança e o que Teresa Caldeira chama "*the talk of crime*" — a cotidianidade das temáticas da violência e do crime nas conversas e no imaginário das populações urbanas —, resultaram em uma crescente intolerância e novas formas de repressão (Caldeira 19-101). Vários estudos têm apontado para a relação aparentemente paradoxal entre o fim da ditadura e o aumento das formas de repressão extrajudicial[11] — incluindo detenção arbitrária, tortura e assassinato por esquadrões da morte, com freqüente participação clandestina de membros das forças de segurança pública —, assim como o apoio que essas formas de repressão recebem por parte de um setor importante da população, com uma forte oposição ao trabalho dos defensores de direitos humanos, por considerar que eles oferecem "proteção e benefícios aos marginais" (339-375).

Na década de 1990, uma verdadeira "cultura do extermínio" desenvolveu-se, com o apoio de uma parte não desprezível da população. Em 1990, Gilberto Dimenstein viajou pelos estados de São Paulo, Rio de Janeiro, Pernambuco, Bahia, Amazonas, Espírito Santo e o Distrito Federal, para pesquisar não só as atividades dos esquadrões da morte, mas também as torturas e maus tratos às crianças e adolescentes nas FEBEMs e nas ruas. O resultado foi o livro *A guerra dos meninos*. Entretanto, apesar da atenção pública dada ao problema, a violência só aumentou. Em julho de 1993, o massacre da Candelária (Rio de Janeiro), no qual policiais atiraram em 50 crianças que dormiam nas escadarias da igreja da Candelára, matando oito deles, provocou uma forte reação de indignação nacional e internacional. Porém, segundo várias enquetes, quase 20 por cento da população brasileira concordou com o massacre (Scheper-Hughes, "Brazilian Apartheid" 352). Um mês depois, 21 inocentes foram assassinados pela polícia na favela de Vigário Geral, em represália pela morte de quatro policiais militares no dia anterior.[12] Estes dois massacres, de grande repercussão na mídia nacional e internacional, deram início a um intenso debate sobre a violência, a insegurança, a desigualdade e os direitos humanos. Mas esses não foram os únicos massacres; embora as forças

---

[11] Scheper-Hughes, Caldeira, Zaluar.

[12] A partir desse massacre, Zuenir Ventura publicou, em 1994, a excelente reportagem literária *Cidade partida*, resultado de dez meses de pesquisa, relatando as ações na favela depois do massacre.

repressivas tenham se cuidado de evitar escândalos como os provocados pelas chacinas da Candelária e de Vigário Geral, um relatório de 1998 da organização britânica Jubilee Campaign demonstrou que toda a década de 90 foi marcada pelos assassinatos de crianças e jovens.[13]

Outro evento muito veiculado na mídia e muito comentado no início dos 90s foi o arrastão de favelados na praia de Ipanema no 12 de outubro de 1991, que contribuiu para aumentar a sensação de insegurança pela classe média, e que teve repercussão na mídia internacional.

É também neste período — iniciado desde a década de 1980 — que as grandes cidades brasileiras experimentam uma crescente divisão entre as classes sociais, pela construção de muros, físicos e simbólicos, provocando uma segregação que é, ao mesmo tempo, resultado e agravante do medo e da intolerância, como demonstra Teresa Caldeira em seu estudo sobre a cidade de São Paulo, *City of Walls*.

Finalmente, a década de 1990 esteve marcada pelos debates sobre o sistema carcerário, a partir do massacre na Casa de Detenção de Carandiru, em São Paulo, ocorrida no 2 de outubro de 1992, quando a Polícia Militar do Estado massacrou a 112 detentos — segundo cifras oficiais, contestadas pelos relatos dos próprios presos — durante uma rebelião. O caso foi, também, um exemplo gritante de impunidade: os inquéritos das polícias civil e militar não apontaram culpáveis, a Comissão Parlamentar de Inquérito (CPI) emitiu um parecer favorável aos oficiais e soldados da PM paulista, e o coronel Ubiratan Guimarães, que liderou a intervenção, foi absolvido e, tempo depois, foi eleito deputado estadual. Em 1999, Dráuzio Varella, médico que, desde 1989, iniciara um trabalho voluntário de prevenção à AIDS na Casa de Detenção, escreveu *Estação Carandiru*, a partir dos relatos dos presos com quem ele tivera contato. Este livro inspirou o filme *Carandiru* (2003), dirigido por Hector Babenco, que teve uma importante repercussão com o público brasileiro.

Este é o contexto em que surge o que pode se considerar a obra inaugural da literatura periférica contemporânea: o romance *Cidade de Deus* de Paulo Lins, publicado em 1997. Paulo Lins cresceu na Cidade de Deus, periferia na zona oeste do Rio de Janeiro. Ele faz parte de uma geração de jovens negros e/ou periféricos que se beneficiaram da expansão do ensino superior na década de 1980. Lins estudou literatura na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e foi professor de ensino médio. Iniciou-se na literatura como poeta, participando do grupo Cooperativa de Poetas, e em 1986 lançou o livro de poemas *Sobre o sol*, publicado pela UFRJ. Entre 1986 e 1993, trabalhou como assistente de pesquisa da professora Alba Zaluar, nos projetos "Crime e criminalidade nas classes populares" e "Justiça e classes populares", como parte da pesquisa para *A máquina e a revolta* (1997), uma etnografia sobre a Cidade de Deus. Conta Paulo Lins:

---

[13] "The Silent War: Killings of Street Children by Organized Groups in Rio de Janeiro and the Baixada Fluminense – A Report by the Jubilee Campaign."

> Então tinha que entrevistar bandido, daí o pessoal: "Chama o Paulo Lins". Universitário que conhece bandido, né? (…) Eu não pensava em escrever um romance, fui mais por amor à pesquisa. Para ajudar a Alba Zaluar a desenvolver um projeto de antropologia sobre a favela, porque eu tinha acesso ao pessoal da malandragem, eram todos meus amigos e da minha idade. E comecei a entrevistar e ela querendo que eu escrevesse antropologia, sociologia, isso eu não escrevo. (…) Fiz um poema, demorei três meses para fazer, e ela mostrou ao Roberto Schwartz, aqui em São Paulo. Ele ligou pra mim, fiquei todo contente, "pô, o Roberto ligou pra mim" (…). E ele perguntou: "Permite publicar o poema na revista do Cebrap? Publicou o poema e deu o aval pra eu escrever um romance. Aí, minha vida complicou. Escrever um romance não é brincadeira, não. (Oliveira 80)

Cidade de Deus dilui as fronteiras entre os gêneros literários, ao trazer, numa obra de ficção, os traços da pesquisa etnográfica e um forte conteúdo memorialístico. Essa combinação de literatura — na qual o próprio autor reconhece influências de Graciliano Ramos, Machado de Assis, Dostoievsky, García Márquez, José Lins do Rego, entre outros —, combinada com a autoridade conferida pelo viés das ciências sociais — em uma versão particular de auto-etnografia ou "etnografia de dentro pra fora" — e o conhecimento íntimo proporcionado por uma vida de experiências, colocaram o autor em uma posição privilegiada para falar de uma temática que adquirira, nesse momento, uma prioridade no imaginário coletivo: o mundo das favelas e periferias urbanas, a violência, o crime e o crescente envolvimento de crianças e adolescentes no tráfico de drogas. Era o olhar interno falando sobre um mundo que, até então, só tinha sido olhado de fora, a partir da visão da classe média. A voz da favela desafiando o pessimismo de Gayatri Spivak: o subalterno fala, sim. Com suas mais de 500 páginas, *Cidade de Deus* mostra as mudanças no crime e no tráfico de drogas, a partir das transformações que esta mudança exerce na Cidade de Deus, entre as décadas de 1960 e 1990.

Em 1999, Fernando Meirelles e Kátia Lund convidaram o roteirista Bráulio Mantovani para adaptar o romance à tela. Preocupados com a "autenticidade" do filme, Meirelles e Lund decidiram formar um elenco de atores composto de crianças e adolescentes de várias favelas do Rio de Janeiro, a partir de um laborioso processo que incluiu entrevistas a dois mil jovens, a seleção de 400 deles para uma oficina de teatro dirigida por Guti Fraga — fundador do grupo Nós do Morro — e a seleção final de 60 atores e 150 figurantes (Naguib 244). *Cidade de Deus* foi um dos grandes sucessos cinematográficos do Brasil: mais de 2.000 pessoas viram o filme nos primeiros dois meses, que ganhou o prêmio Gran Coral, Melhor Filme de Ficção no Festival Internacional do Novo Cinema Latino-Americano da Havana (2002) e o Prêmio BAFTA pela Melhor Edição (2003). O filme acendeu uma polêmica sobre a representação da violência, que incluiu ativistas culturais da própria Cidade de Deus como o rapper MV Bill, que acusaram o filme de uma espetacularização da violência e de estigmatizar a população. O filme tem, de fato, elementos problemáticos, como veremos adiante. Entretanto, o sucesso do filme não só deu a

Paulo Lins uma visibilidade muito maior que o romance, mas, sobretudo, contribuiu para a aceitação de mercado da então incipiente produção literária periférica.

Em 2000, Ferréz — que em 1997 publicara seu primeiro livro, *Fortaleza da desilusão*, uma coleção de poemas concretos — lança o romance *Capão Pecado* pela editora Labortexto, relançado cinco anos depois pela editora Objetiva. Novamente, as fronteiras entre ficção e realidade se diluem: *Capão Pecado* faz um retrato de Capão Redondo baseado em histórias e personagens reais. Capão Redondo tem uma população de 275 mil habitantes[14] e é uma das periferias mais violentas de São Paulo, com um importante número de favelas, infra-estrutura muito precária e um alto índice de criminalidade e tráfico de drogas. Ao mesmo tempo, Capão Redondo é alvo de uma violenta repressão policial. Como em muitas outras periferias e favelas do Brasil, o Estado em Capão Redondo está presente quase exclusivamente na forma das forças repressivas, e os residentes são vítimas cotidianas da agressão, acosso e humilhação exercidas pela polícia, quando não o espancamento, a tortura, a prisão ou a morte.[15] *Capão Pecado* oferece uma olhada a essa realidade vista de dentro, a partir da cotidianidade de seus moradores, em uma linguagem híbrida e uma forte oralidade.

O romance tem também uma relação íntima com o mundo do hip-hop. No início de cada uma das cinco partes do romance, Ferréz — ele mesmo rapper com um forte vínculo com a cultura musical periférica — incluiu textos de músicos ou grupos representantes do movimento do hip-hop no Capão Redondo. Na edição de 2005, eles são: Ratão (o falecido Alex Rodrigues dos Santos), Outraversão, Negredo e Garret. O texto da primeira parte, nesta edição publicado na orelha do livro, é de Mano Brown dos Racionais MCs. Eis um trecho:

> Os turistas não vêm gastar os dólares e os poetas nunca nem sequer ouviram falar, pra citar nos sambas-enredo. Capão Redondo é a pobreza, injustiça, ruas de terra, esgoto a céu aberto, crianças descalças, distritos lotados, veículo do IML subindo e descendo pra lá e pra cá, tensão e cheiro de maconha o tempo todo. (…) Mas, aí! Eu amo essa porra! (…) "A número 1 sem troféu." Capão Redondo, uma escola.

O hip-hop é um dos elementos mais importantes na constituição de uma cultura periférica contestatória e politizada na década de 1990. Momento chave para essa politização do hip-hop foi a criação do MH2O (Movimento Hip-Hop Organizado) por Milton Salles em 1989. Nesses momentos, "o rap se consolidava como autêntica trilha sonora da periferia, sendo definitivamente escolhido pela juventude negra (claro, a maioria da população pobre) como representante de suas idéias", e começa

---

[14] Fundação Seade, Prefeitura de São Paulo, 2010: <http://infocidade.prefeitura.sp.gov.br/htmls/7_populacao_recenseada_projetadataxas_de_c_1950_638.html>

[15] Veja, por exemplo, a notícia "Polícia foi autora de chacina no Capão Redondo, afirmam moradores", no jornal *Brasil de Fato*, do 1 de abril de 2010.

a ser muito influenciado por dois grupos que, nos Estados Unidos, são responsáveis pelo surgimento de um hip-hop altamente político na costa oeste desse país — NWA e Public Enemy —, assim como pelos exemplos de Martin Luther King Jr. e Malcolm X (Pimentel 19). É também nessa época que começam a proliferar as posses, grupos organizados por rappers, DJs, breakers e grafiteiros, com uma proposta claramente política:

> As posses mantêm contatos com entidades dos movimentos negros (do Brasil e do exterior), participam de eventos, simpósios e congressos promovidos por essas entidades, e se propõem a trabalhar com a questão racial, a pobreza, as drogas e a violência da sociedade brasileira; e incentivam e procuram conhecer as biografias de personalidades negras, elaboram panfletos com o resumo destas biografias e as distribuem nos pontos de encontro da juventude negra. (Magro 65)

A experiência de organização comunitária autogestionária derivada do hip-hop tem deixado uma marca duradoura, e está intimamente relacionada às muitas iniciativas organizativas que vem se desenvolvendo nesta última década nas periferias, sobretudo de São Paulo e Rio de Janeiro. E existem muitas interpenetrações entre essa cultura musical e política e a produção literária periférica. A criação do movimento cultural 1daSul ("Somos Todos Um pela Dignidade da Zona Sul") por Ferréz e outros parceiros em abril de 1999 entra justamente nessa lógica da cultura do hip-hop vinculada à literatura.

Como vimos, Ferréz, então colunista da revista *Caros Amigos*, criou em 2001 o projeto de "Literatura marginal" nessa revista, responsável em grande medida pela visibilidade que, a partir de então, teria a literatura periférica (que, para muitos, passaria a chamar-se "marginal"). Em 2003, Ferréz publicou, pela Editora Objetiva, seu segundo romance, *Manual prático do ódio*, muito mais violento e de maior complexidade que *Capão Pecado*, também inspirado em personagens reais. Esse romance teve repercussão internacional, sendo publicado na Itália, Portugal, Espanha e França, e aguarda próxima publicação no México, na Argentina e na Alemanha. Em 2005, Ferréz editou a coletânea *Literatura marginal*; também nesse ano, publicou *Amanhecer Esmeralda*, seu primeiro livro infantil; em 2006, lançou o livro de contos *Ninguém é inocente em São Paulo*; e em 2009, lançou *Cronista de um tempo ruim*, o primeiro livro publicado pelo Selo Povo, nova editora periférica iniciada por Ferréz, que publica escritores periféricos, com distribuição em favelas e periferias do Brasil, a preços acessíveis.

A década de 2000 é a explosão da produção literária periférica. Como vimos, a criação da Cooperifa em 2001 sinaliza o início do fenômeno dos saraus, locais de encontro e estímulo à criação literária, à politização e à organização comunitária. Muitos escritores periféricos começam a publicar, a maioria de forma independente. Alexandro Buzo lança em 2000 *O trem: baseado em fatos reais*, um livro de denúncia sobre as condições do trem onde ele viajava do Itaim Paulista, zona leste de São Paulo, ao centro. Em 2004 publicou *Suburbano convicto, o cotidiano do Itaim Paulista* e, em 2007, a Global Editora publicou o romance *Guerreira*, como parte da

nova coleção Literatura Periférica. Alessandro Buzo, além de escritor, é ativista cultural. Muito vinculado com a cena do hip-hop, é colunista em vários blogs e sites de hip-hop, repórter na revista *Rap Brasil* e fundador, em 2004, do movimento "Favela Toma Conta", projeto de hip-hop na rua. No Itaim Paulista, Buzo criou a loja e livraria Suburbano Convicto, especializada em literatura periférica, e outra no bairro do Bixiga, onde acontecem lançamentos, palestras e saraus. Em 2008, a editora Aeroplano lançou seu relato autobiográfico *Favela toma conta*, um dos títulos da Coleção Tramas Urbanas, coordenada por Heloísa Buarque de Hollanda, da qual falaremos mais adiante. Desde 2007, Buzo vem editando um volume por ano do livro *Pelas periferias do Brasil*, coletânea de contos e poesia de autores periféricos de vários estados do país, publicado de forma independente com o apoio da ONG Ação Educativa.

O poeta Sérgio Vaz, fundador da Cooperifa, publicou seu primeiro livro em 1988, *Subindo a ladeira mora a noite*, poesias já com um forte conteúdo social. Em 1991 lançou *A margem do vento*, poesia mais reflexiva que engajada; em 1994, *Pensamentos vadios*. Em 2004 publicou *A poesia dos deuses inferiores, a biografia poética da periferia*, sobre o qual o autor disse:

> O livro foi uma retomada na minha poesia de protesto. Era muito mais agressiva e alinhada com o rap, com quem, há muito tempo, vivia flertando. Também era um livro de homenagens às pessoas em quem eu sempre acreditei: Lamarca, Zequinha, Dona Ana, Miltinho, Sabotage, Mano Brown, minha mãe etc. (Vaz, *Cooperifa* 138)

O primeiro livro de Sérgio Vaz publicado de forma não independente foi a segunda edição de *Colecionador de pedras* (2007), que inaugurou a Coleção Literatura Periférica da Global Editora — um livro comemorativo com poemas dos seus vinte anos de carreira poética. Em 2004, Sérgio Vaz e os parceiros organizaram a antologia poética do Sarau da Cooperifa, *Rastilho da pólvora*, com 61 poemas de 43 autores. Em 2006, lançaram o *CD da Cooperifa*, com 26 autores. Sérgio Vaz criou o projeto "Poesia Contra a Violência", iniciativa de incentivo à leitura, à criação poética e à conscientização em escolas da periferia. Em 2007, foi um dos organizadores da Semana de Arte Moderna da Periferia, que reuniu artistas periféricos nas áreas de artes plásticas, dança, literatura, cinema, teatro e música durante sete dias, para um público também majoritariamente periférico. O "Manifesto da Antropofagia Periférica" é de sua autoria. Em 2008, a Editora Aeroplano publicou *Cooperifa: antropofagia periférica*, relato autobiográfico de Sérgio Vaz, na Coleção Tramas Urbanas.

Sacolinha — nome artístico e apelido de infância de Ademiro Alves — é originário de Itaquera, zona leste de São Paulo. Publicou seu primeiro conto no Ato III da coleção "Literatura Marginal" na revista *Caros Amigos* em 2004. Recebeu ameaças de morte por seu primeiro romance, *Graduado em marginalidade*, publicado por conta própria em 2005, devido à denúncia da corrupção e violência policial; em 2009 o romance foi publicado em segunda edição pela editora Confraria

do Vento. Em 2006 publicou, também por conta própria, a coletânea de contos *85 letras e um disparo*, com prefácio de Moacyr Scliar; este livro chamou a atenção da Global Editora, que publicou a segunda edição, revisada, ampliada e com prefácio de Inácio de Loyola Brandão (além do texto de Moacyr Scliar, que passou para a orelha), como parte da Coleção Literatura Periférica. Em 2010, a editora Nankin publicou *Peripécias de minha infância*, um romance infanto-juvenil que relata as peripécias de um menino nascido no seu bairro natal de Itaquera. Também nesse ano, a Nankin publicou *Estação Terminal*, uma obra que dilui a fronteira entre ficção e realidade e que tem muito a ver com o romance-reportagem, baseado em sua experiência como cobrador de condução na linha clandestina Cidade Tiradentes – Terminal Itaquera, na zona leste. Sacolinha é também ativista cultural; em 2005, fundou a Associação Cultural Literatura no Brasil, que realiza ações de promoção à leitura e à produção literária nas periferias, incluindo debates, palestras, saraus, eventos de hip-hop, concursos literários, entre outros.

O educador, poeta e capoeirista Allan Santos da Rosa teve também sua primeira publicação na edição especial de "Literatura Marginal" da revista *Caros Amigos*. Foi feirante, office-boy, operário e vendedor, antes de cursar a graduação em História e o mestrado em Cultura e Educação. É o idealizador e um dos organizadores das Edições Toró, selo editorial que, de 2005 a 2009, publicou 16 livros de poesia, contos, fotografia, teatro, artes plásticas e romance, todos de autores de periferias. São livros artesanais com uma estética única, muitos deles feitos à mão, com papel reciclado e materiais como tecidos, búzios, etc. Além disso, a Toró promove conferências, palestras, debates e todo tipo de atividades culturais, com a intenção de promover a cultura periférica. Em 2005, Allan da Rosa publicou o livro de poesia *Vão*, pela Edições Toró. Em 2007, publicou *Zagaia*, romance versado infanto-juvenil, pela Editora DCL. Também em 2007 publicou *Morada*, prosa e poesia com fotografia de Guma, pela Edições Toró. A peça de teatro *Da Cabula*, publicada originalmente pela Edições Toró, ganhou o II Prêmio Nacional de Dramaturgia Negra Ruth de Souza e, em 2008, foi publicada pela Global Editora na Coleção Literatura Periférica. Criou o projeto "Nas ruas da literatura", série radiofônica com programas de meia hora sobre diversos autores, transmitida na Rádio USP em 2006 e disponível no site da Edições Toró. Com Akins Kinte e Mateus Subverso, Allan da Rosa produziu também o documentário *Vaguei os livros, me sujei com a merda toda*:

> O vídeo aborda a presença apodrecida e patética, ou a ausência estratégica de personagens e autores negros, na literatura que a gente apreende e se lambuza nas escolas, que podem carimbar no nosso peito eternamente o desgosto pela leitura. Mas toca também na história das páginas negras do Brasil e do planeta, nos conhecimentos e paisagens acesas da história da África e de sua literatura, no Hip Hop como tição emparceirado dos livros pretos e na literatura das ladeiras de hoje, das quebradas e rodas paulistanas, literatura de escadão. (<www.edicoestoro.net>)

Saindo de São Paulo, um acontecimento literário e cultural que é preciso salientar é o Projeto Falcão, pelo rapper carioca MV Bill e o produtor cultural Celso

Athayde. Durante vários anos, MV Bill e Celso Athayde visitaram inúmeras favelas em vários estados do Brasil, com o intuito de filmar e entrevistar meninos envolvidos no tráfico de drogas. O reconhecimento nas quebradas do MV Bill por sua produção musical, assim como o respeito pela Central Única das Favelas (CUFA), da qual Celso Athayde é fundador, os colocaram em uma posição privilegiada para realizar uma pesquisa que ninguém da classe média poderia ter feito, pelo menos dessa forma, pela dificuldade de acesso à intimidade do crime organizado. O projeto resultou em um número de produtos culturais. Em 2004, em parceria com Luiz Eduardo Soares, publicaram *Cabeça de porco*. No dia 19 de março de 2006, o *Fantástico* da Rede Globo exibiu o documentário *Falcão – Os meninos do tráfico*, resultado de seis anos de pesquisa e noventa horas de filmagens. A exibição do documentário foi muito promovido na mídia e teve um impacto muito importante na sociedade brasileira, com um público de vários milhões de espectadores — no próximo capítulo, examinaremos as operações discursivas tanto dos autores quanto da Rede Globo, e as suas implicações. Um dia depois da exibição do documentário, a Editora Objetiva lançou o livro *Falcão, meninos do tráfico*. No 30 de novembro do mesmo ano, MV Bill lançou o CD *Falcão – O bagulho é doido*, pela Universal Music. Finalmente, em 2007, a Objetiva publicou *Falcão: Mulheres e o Tráfico*.

Na área da produção audiovisual, é importante mencionar o filme *5x favela, agora por nós mesmos*, lançado em 2010, como uma retomada do filme *Cinco Vezes Favela*, lançado em 1962 e composto de cinco curtas-metragens de cineastas do Cinema Novo. Desta vez, trata-se de cineastas oriundos de favelas e periferias cariocas: Manaira Carneiro, Wagner Novais, Rodrigo Felha, Cacau Amaral, Luciano Vidigal, Cadu Barcelos e Luciana Bezerra, com produção de Cacá Diegues (um dos diretores do filme original de 1962) e Renata Almeida Magalhães.

Do ponto de vista do mercado editorial, duas iniciativas recentes são muito significativas: a Coleção Tramas Urbanas da Editora Aeroplano e a Coleção Literatura Periférica da Global Editora. A Coleção Tramas Urbanas é uma iniciativa da Editora Aeroplano com o apóio da Petrobrás. Escreve Heloísa Buarque de Hollanda — curadora da coleção — na abertura dos livros:

> Na virada do século XX para o XXI, a nova cultura da periferia se impõe como um dos movimentos culturais de ponta no país, com feição própria, uma indisfarçável dicção proativa e, claro, projeto de transformação social. Esses são apenas alguns dos traços de inovação nas práticas que atualmente se desdobram no panorama da cultura popular brasileira, uma das vertentes mais fortes de nossa tradição cultural.
>
> Ainda que a produção cultural das periferias comece hoje a ser reconhecida como uma das tendências criativas mais importantes e, mesmo, politicamente inaugural, sua história ainda está para ser contada.
>
> É neste sentido que a coleção Tramas Urbanas tem como seu objetivo maior dar a vez e a voz aos protagonistas deste novo capítulo da memória cultural brasileira.

> Tramas Urbanas é uma resposta editorial, política e afetiva ao direito da periferia de contar sua própria história. (Peçanha 5)

A coleção inclui diversas áreas da cultura periférica: literatura, poesia, música — hip-hop, rap, punk rock, tecnobrega —, artes urbanas, teatro, cinema, moda, iniciativas políticas, culturais e sociais. Os livros são em formato de bolso com um projeto gráfico vinculado a uma estética do hip-hop. Alguns dos autores são artistas, escritores, cineastas, diretores teatrais, acadêmicos e/ou ativistas oriundos de favelas e periferias; outros são jornalistas, ativistas, pesquisadores e/ou intelectuais de classe média. Os livros até agora publicados são:

- Luciana Bezerra, *Meu destino era o Nós do Morro* (2010) – A trajetória do grupo teatral Nós do Morro, contada a partir da história pessoal da autora nas favelas de Maricá, Rocinha e Vidigal, no Rio de Janeiro.
- Hugo Montarroyos, *Devotos 20 anos* – Trajetória do grupo de punk rock Devotos no Alto José do Pinho, Recife.
- Boaventura de Souza Santos, *Rap Global* – Poesia rimada narrada por um jovem rapper do Barreiro, periferia de Lisboa, explorando o mundo do rap como revolta e crítica social.
- Marcus Vinicius Faustini, *Guia afetivo da periferia* (2009) – Uma viagem pelo Rio de Janeiro pelo olhar da periferia.
- Érica Peçanha do Nascimento, *Vozes marginais na literatura* (2009) – Estudo antropológico sobre a literatura marginal/periférica de São Paulo.
- Ronaldo Lemos e Oona Castro, *Tecnobrega, o Pará reinventando o negócio da música* (2008) – História do movimento cultural paraense Tecnobrega.
- Alessandro Buzo, *Favela toma conta* (2010) – Relato autobiográfico de Alessandro Buzo e as iniciativas culturais como Favela Toma Conta e Suburbano Convicto em São Paulo.
- Sérgio Vaz, *Cooperifa, antropofagia periférica* (2008) – Relato autobiográfico de Sérgio Vaz, a Cooperifa e outras iniciativas culturais.
- Maria Paula Araújo e Ecio Salles, *História e memória de Vigário Geral* (2008) – História e memória da favela de Vigário Geral, Rio de Janeiro.
- Flávio Lenz, *Daspu, a moda sem vergonha* (2008) – História da grife de trabalhadoras sexuais fundada por uma ONG no Rio de Janeiro.
- Ericson Pires, *Cidade ocupada* (2007) – A arte urbana como resistência, a partir da experiência do autor em coletivos cariocas.
- Cristiane Ramalho, *Notícias da favela* (2007) – A experiência de Viva Favela no Rio de Janeiro, site jornalístico para as comunidades em contraponto ao jornalismo tradicional.
- Ecio Sales, *Poesia revoltada* (2007) – O rap como quebra do discurso hegemônico, com pesquisa sobre MV Bill (Rio de Janeiro), Racionais MCs (São Paulo) e GOG (Brasília).

- DJ Raffa, *Trajetória de um guerreiro* (2008) – Relato autobiográfico que oferece um panorama da história do rap no Brasil e da juventude brasiliense na década de 80.
- DJ TR, *Acorda Hip Hop!* (2007) – História do hip-hop como ativismo político no Brasil, contado pelo DJ TR, da Cidade de Deus.

Por outra parte, a Global Editora iniciou em 2007 a Coleção Literatura Periférica. No dizer da editora:

> Devemos lembrar que 'periférico' é uma condição geográfica e também um sentimento de pertencimento. Sentimento que além de evidenciar um tipo de produção literária visceral, contundente, engajada e impregnada de ódio às misérias que marcam a tragédia da vida urbana, deixa transparecer o amor, a solidariedade e a esperança na humanidade. ("Literatura Periférica")

Os livros publicados pela coleção são:

- Sérgio Vaz, *Colecionador de pedras* (2007) – poesia.
- Alessandro Buzo, *Guerreira* (2007) – romance.
- Sacolinha, *85 letras e um disparo* (2007) – contos.
- Allan da Rosa, *Da Cabula* (2008) – teatro.
- Dinha, *De passagem mas não a passeio* (2008) – poesia.

Outro tema, que não será examinado neste trabalho, mas que é de fundamental importância na produção literária das margens nesta primeira década do século, é a literatura carcerária. A partir do massacre do Carandiru, surgiu uma profusão de obras de vários gêneros e em várias mídias, incluindo documentários, romances, contos, relatos autobiográficos, peças de teatro, músicas, etc. Como vimos, em 1999 o médico Dráuzio Varela escreveu *Estação Carandiru*, que inspirou o filme *Carandiru* (2003), dirigido por Hector Babenco, com uma audiência no Brasil de uns 4,3 milhões de expectadores nesse ano (Wyllis 13). No ano 2000 Fernando Bonassi montou, no desativado presídio do Hipódromo, em São Paulo, a peça *Apocalipse 1.11*, em referência aos 111 presos assassinados. Em 1993, o artista plástico Nuno Ramos realizou a instalação *111* e, em 2001, Lygia Pape montou a instalação *Carandiru*.

Em 2002, André du Rap, preso no Pavilhão 9 do Carandiru e testemunho do massacre, publicou *Sobrevivente André du Rap* pela editora Labortexto, a convite do jornalista Bruno Zeni: um depoimento em primeira pessoa sobre o massacre, ao qual sobreviveu fingindo estar morto. Hosmany Ramos, que não presenciou o massacre, mas que escutou o testemunho de um dos sobreviventes, publicou o livro de contos *Pavilhão 9, paixão e morte no Carandiru* (2001), além de outros livros sobre a criminalidade e a vida na prisão, como *Marginália* (1987) e o romance policial *Seqüestro sangrento* (2002). Luiz Alberto Mendes publicou em 2001 *Memórias de um sobrevivente*, pela Companhia das Letras: uma narrativa autobiográfica de sua infância e juventude na delinqüência e na prisão, quando esteve recluso no Carandiru. O relato de Mendes saiu à luz pela intermediação de Fernando Bonassi, quem organizou uma oficina e concurso literário na Casa de Detenção, da qual

Mendes foi ganhador com o conto "Cela-forte" — publicado na coletânea *Literatura marginal* organizada por Ferréz. Jocenir (Josenir José Fernandes Prado) publicou em 2001 *Diário de um detento: o livro*, um relato autobiográfico da sua prisão, tortura e vida no Carandiru. O título é também o título do poema "Diário de um detento", musicado anos antes por Mano Brown, dos Racionais MCs, no disco *Sobrevivendo no inferno*, lançado em 1997. Esse disco e essa parceria abriram o caminho para outros grupos de rap saídos das prisões, como Pavilhão 9 e Detentos do Rap. O livro *Vidas do Carandiru: histórias reais* (2002), do jornalista Humberto Rodrigues — preso no Carandiru de 2000 a 2001 —, traz uma narração da sua própria experiência e a dos seus companheiros na Casa de Detenção. Finalmente, a coletânea *Letras de liberdade – Carandiru*, publicado em 2000, contém 15 depoimentos de detentos do Carandiru; para cada texto, há uma análise de alguma personalidade — escritor, músico, jornalista, jurista —, fato que introduz a "necessidade", sem dúvida problemática, de um mediador pertencente à cultura dominante, "culta", "não marginal", para outorgar legitimidade e "traduzir" o texto para um público de classe média.

Finalmente, não podemos deixar de mencionar dois livros e os respectivos filmes que, embora não sejam produções "periféricas", introduzem uma maior complexidade ao debate sobre o "olhar do outro". No contexto das discussões sobre as representações da violência, do crime organizado e da brutalidade policial, assim como os debates sobre a autoridade da enunciação a partir do lugar do enunciador — o escritor periférico como autoridade para falar sobre a periferia, o presidiário como autoridade para falar sobre o crime, a repressão e o sistema carcerário —, resulta interessante examinar os romances *Elite da Tropa* (2006) e *Elite da Tropa 2* (2010), escritos pelo antropólogo Luiz Eduardo Soares — ex secretário nacional de Segurança Pública e ex coordenador de Segurança, Justiça e Cidadania do Rio de Janeiro, e colaborador com MV Bill e Celso Athayde no livro *Cabeça de Porco*, do projeto Falcão — e os policiais André Batista, Rodrigo Pimentel e Cláudio Ferraz — este último apenas no segundo livro. Diz a orelha de *Elite da Tropa 2*:

> …cabe ao leitor descobrir o que é verdade e invenção nesta história a meio do caminho entre a memória, o jornalismo literário e a ficção. Mas a quem lê está reservado outro desafio: distinguir com clareza quem é herói e vilão, quando, mesmo no mundo do crime organizado e da violência extrema, a lealdade faz toda a diferença — muitas vezes por linhas tortas.

Se em romances como *Manual prático do ódio* ou *Cidade de Deus* o mundo do crime é *humanizado*, ao representar os "bichos-soltos" não apenas em sua violência extrema, mas, também, em seu sentir, querer, sonhar e sofrer cotidianos, estes livros fazem um percurso similar, mas do ponto de vista do policial. Em romances como o *Manual* e *Cidade de Deus*, essa humanização tenta evitar o apelo fácil da dicotomia do bem e do mal, da "justificativa" da violência pela vitimização do criminoso. Da mesma forma, *Elite da Tropa* evita leituras essencialistas, diluindo as fronteiras entre o bem e o mal, mostrando a violência policial em toda sua brutalidade, sem demonizar os indivíduos. Como nas obras periféricas, a crítica está

no sistema: na corrupção sistêmica do Estado e de todas as suas instituições, no contexto do capitalismo global. Entretanto, essas obras não deixam de conter elementos problemáticos, sobretudo pela idealização da "ética" cinzelada nos membros das tropas de elite do Batalhão de Operações Policiais Especiais (BOPE) do Rio de Janeiro. Esses livros foram transformados em dois filmes que se encontram entre os maiores sucessos da indústria cinematográfica do Brasil: *Tropa de Elite* (2007) e *Tropa de Elite 2* (2010), com direção de José Padilha. Se o filme *Cidade de Deus* foi criticado pela estetização da violência, esses filmes — e, sobretudo, o aparato mediático construído à sua volta — apresentam aspectos muito mais problemáticos.

Seja como for, a extrema popularidade destes produtos culturais, no contexto da entusiástica produção periférica, que pretende quebrar as fronteiras do preconceito e da intolerância, levanta questões importantes sobre os campos culturais onde se desenvolvem as batalhas pelo controle das interpretações no que poderia se pensar como uma guerra discursiva.

PARTE 2

NA CONTRAMÃO

O mediador

Em agosto de 2010, o poeta e ativista Allan da Rosa participou em um debate sobre o erudito e o popular no Centro Cultural Banco do Brasil, em São Paulo. Visto desde a platéia, a cena era interessante. No centro, os dois debatedores representantes da cultura erudita, com o moderador a um lado; no extremo direito, Allan da Rosa, literalmente na periferia: não sei se por coincidência ou por alguma dessas traquinagens malandras do inconsciente, ele ficou distanciado dos outros debatedores por uma mesa que separava sua poltrona da deles. Negro, de cabelo comprido, vestindo as roupas despojadas da perifa, o contraste fazia o contraponto ilustrativo do estereótipo do popular e do erudito. Os primeiros a falar foram os dois debatedores "eruditos" — reconhecidos pensadores e criadores na cena cultural contemporânea. Uma fala que, em minha opinião, muito pouco disse sobre as complexidades de um tema tão presente no imaginário brasileiro, tão importante na construção das noções de brasilidade e com tão profundas implicações nas relações sociais e na cultura nacional. Particularmente problemática foi a segunda apresentação: uma espécie de história universal dos conceitos erudito-popular, sem qualquer referência geográfica, sem qualquer contextualização de fato histórica, como se no mundo inteiro esses conceitos tivessem o mesmo significado e seguissem o mesmo caminho. Apesar de não se falar de geografia e território, não era muito difícil discernir que aquilo ao qual o palestrante se referia não podia ser o Brasil; talvez a Europa. Como falar da distinção entre "erudito" e "popular" no Brasil sem falar de escravidão, sem falar da dizimação e do apagamento das culturas e dos povos indígenas, sem considerar três séculos de colonialismo, sem problematizar a herança colonialista no próprio pensamento pós-colonial, da qual a própria fala do palestrante era exemplo vivíssimo?

"Salve", disse Allan quando foi a sua vez de se apresentar; agradeceu e pediu permissão aos ancestrais e às forças supremas para falar. Se antes, de forma estritamente visual, sua presença já oferecia um contraste iniludível, sua palestra, pela forma, pela linguagem, pelos gestos e atitudes e, certamente, pelo conteúdo, levou-nos a um universo completamente distinto. Com essa linguagem híbrida tão reconhecível em sua poesia — essa linguagem fincada na periferia, com um vocabulário e uma sintaxe que desafiam os padrões convencionais, carregada de gírias, expressões populares e neologismos da sua própria criação e, no entanto, dotada de uma complexidade poética que revela um amplo conhecimento da língua dita erudita… criação híbrida de um excelente poeta que não é, porém, mera artimanha poética, mas forma e conteúdo do seu falar cotidiano — enveredou-se pelos caminhos que os dois palestrantes anteriores tão cuidadosamente evitaram. Falou da opressão, da escravidão e da violência colonialista, mas também dos fundamentos das expressões ditas populares, profundamente distintos dos da

cultura hegemônica de matriz européia: da relação não linear com o tempo e com o espaço; do envolvimento consubstancial do corpo e do intelecto; do caráter coletivo e comunitário do pensamento e da criação artística; da ligação entre materialidade e abstração; do mito, a herança e a memória entrançados com a corporeidade do presente vivido em planos simultâneos.

Através do seu exemplo, tanto quanto da sua fala — ele próprio, com sua língua, seu sotaque, seu jeito e sua ginga, encarnação e desarticulação das contradições e complexidades da temática —, Allan da Rosa demonstrava as falácias da oposição binária "erudito-popular", "alto-baixo", "morro-asfalto". Isso sem negar que as diferenças existem; ao contrário, salientando as diferenças da exclusão, da exploração, do preconceito, da imposição de valores culturais, estéticos e morais sobre as matrizes afro e indígena e, enfim, de tudo aquilo que Gayatri Spivak chamaria a violência epistêmica exercida pelo colonialismo. Mas, ao mesmo tempo, desafiando a categorização em uma escala vertical de "alto e baixo", "sofisticado e simples", "arte e artesanato", "cultura e folclore", para propor, de forma indireta, porém clara, a coexistência simultânea de uma pluralidade de expressões e formas de entender e viver no mundo, não classificável em uma escala de valores que, afinal de contas, não é mais que a imposição de uma cosmovisão sobre as outras. Entretanto, apesar dessas provocações e do reiterado convite para se adentrar em aspectos fundamentais da temática, durante as discussões e sessão de perguntas, os outros dois debatedores se recusaram a trilhar esses caminhos e, ao invés disso, continuaram a expressar, direta e indiretamente, que a produção popular era deveras diversa, bela e estava muito bem, mas que não deixava de ser simples e rudimentar, e que a cultura erudita se alimentava dela para transformá-la em obras de verdadeira riqueza e sofisticação.

A lembrança desse evento me faz pensar na morte do cacique de Texcoco, Don Carlos Ometochtzin, no México colonial, discutida por José Rabasa em seu ensaio "Historical and Epistemological Limits in Subaltern Studies" (62-73). Ometochtzin foi condenado à morte pelo Santo Ofício, no século XVI, por ter ousado sugerir que, considerando-se que havia uma multiplicidade de perspectivas e formas no catolicismo, poderia se conviver, também, com a multiplicidade de formas e visões pré-colombianas. Hoje, felizmente, não há mais Inquisição, mas a negação da multiplicidade continua, manifestando-se de formas mais sutis, porém não menos perniciosas.

No mesmo ensaio, Rabasa lembra um momento marcante dos diálogos entre o governo mexicano e o Exército Zapatista de Liberação Nacional em 1995. A Comandanta Trinidad, em certo momento, fala aos representantes do governo em sua língua, tojolabal, e depois pergunta se eles entenderam. Com esse ato, a Comandanta vira o mundo de cabeça, desconstruindo os preconceitos da sociedade mexicana que assumem que os indígenas não conseguem se expressar:

> The well-known question of the literary theorist Gayatri Chakravorty Spivak—"Can the subaltern speak?"—assumes an unexpected turn as it is the government who is incapable of speaking: a racist subject, epistemologically

> inept, morally dense, and unable to understand the historical present of a now, of a messianic present, the *jetztzeit* of Walter Benjamin, which has nothing to do with the historical concept of progress. (66)

Rabasa argumenta que as mudanças no pensamento ocidental introduzidas pelo iluminismo levaram as nações latino-americanas, depois da independência, a fechar muitos espaços ainda presentes durante a colônia, que permitiam a coexistência de uma pluralidade de realidades. "O anjo da história, o conceito de progresso, reduziu as línguas e culturas indígenas ao folclore, a formas de vida pré-modernas, condenadas a desaparecer" [16] (70). A partir do uso do conceito de folclore por Antônio Gramsci, segundo o qual as doutrinas filosóficas transformam-se em folclore quando perdem sua força, Rabasa propõe que o gesto da Comandanta Trinidad estaria "reduzindo ao folclore" a doutrina "iluminada" segundo a qual os únicos espaços válidos da história são aqueles que se conformam às diferentes manifestações do conceito de modernidade — e de progresso e linearidade da história. O gesto seria, portanto, uma instância do que ele chama *desiluminismo iluminado*, a desconstrução dos conceitos iluministas pela inversão simbólica dos papéis designados pela escala de valores desses mesmos conceitos.

O gesto de Allan da Rosa é, também, uma instância desse desiluminismo iluminado, ao reduzir ao silêncio os debatedores "eruditos", que não conseguem se engajar em uma discussão séria e profunda sobre as implicações da oposição erudito-popular, perante a desarticulação da escala de valores implícita nessa dicotomia expressada nas palavras e nos gestos de Allan. A sua fala — seu vocabulário e sintaxe subversivos das normas da linguagem "erudita", sua corporalidade, assim como seus conceitos — não é incompreensível da mesma forma que o tojolabal o é para os representantes do governo mexicano; ela é incompreensível pelo fato de se encontrar fora das estruturas do edifício conceitual que orienta a visão de mundo — e dá sentido ao próprio lugar nesse mundo — dos pensadores representantes do "erudito" no universo cultural brasileiro.

"Todos os pressupostos dos sistemas ou ideologias dominantes são, afinal de contas, um engano, uma sorte de *trompe l'oeil* auto-induzido", diz José Rabasa (71). Desarticular o engano, demonstrar a ilusão do *trompe l'oeil* armado no muro que divide a sociedade, para permitir ver além, é o desafio do mediador. O mediador tradicional de classe média — tanto quanto o intelectual dos estudos subalternos — está limitado, como sugere Rabasa, por sua capacidade de "desaprender o privilégio teórico" (67). Essa desaprendizagem não é necessária no caso do mediador subalterno/periférico/marginal, pois ele ou ela nunca teve esse privilégio e transita em sua cotidianidade, como forma de sobrevivência, por uma pluralidade de mundos coexistentes e simultâneos. No seu caso, o limite é outro: sua capacidade de resistir a internalização das categorias e da escala de valores das ideologias dominantes. Hoje, perante a violência e a intolerância, o papel desse mediador torna-se urgente.

---

[16] A tradução é minha.

Como discutimos no capítulo anterior, a sociedade brasileira atravessa, neste início do século, uma crise sem precedentes. Se em 2000, em seu estudo sobre a cidade de São Paulo, Teresa Caldeira já descrevia uma sociedade profundamente dividida por muralhas, tanto físicas quanto simbólicas, em um país que ocupa o segundo lugar no mundo em termos de desigualdade, de lá pra cá, a situação só tem piorado. Durante minha pesquisa de mestrado, no verão de 2005, entrevistei crianças tanto em favelas quanto em escolas particulares de classe média alta, na cidade de Salvador. O isolamento que presenciei foi espantoso. As crianças de classe média, sobretudo, vivem amuralhadas em um mundo composto de *shoppings* e condomínios fechados, onde o único contato com a "realidade" social brasileira acontece através da televisão, da internet, da sala de aula, da janela fechada do carro e das conversas dos adultos. Esse isolamento, esse desconhecimento da realidade da pobreza, da carência, da miséria que, no entanto, não deixa de ser evidente na presença iniludível das favelas e das ruas, provoca reações que vão da compaixão ao medo, à raiva e ao desprezo. Em minhas observações, há uma relação direta entre o nível de isolamento e o medo, medo esse que, com a idade — entrevistei crianças de 9 e 13 anos — tende a transformar-se em raiva e intolerância, quando não indiferença. Uma das crianças de 13 anos, cujo mundo limitava-se à escola, o condomínio fechado, os shoppings e a praia de elite, respondeu assim, quando lhe perguntei o que o governo deveria fazer a respeito da pobreza:

> Eu mandaria construir casas para os pobres, levaria eles pra lá e mandaria destruir as favelas. Tipo assim, construir um galpão, entendeu? Armazenar eles lá e depois jogar uma bomba nas favelas, uma coisa assim. (150)

A maioria das crianças de classe média e alta cresce em um ambiente de medo, indiferença e intolerância, desenvolvendo uma incapacidade cada vez mais impermeável de ver o outro e de entender as formas de vida, lutas, sonhos e esperanças daqueles que estão do outro lado do muro. Mesmo aqueles que, por várias razões, conseguem sair do isolamento e ter um maior contato com o mundo à sua volta, raras vezes se relacionam com o outro e com as questões sociais de forma que não seja paternalista. São essas as crianças que, no futuro, ocuparão as posições de poder, reproduzindo assim as divisões que estão na base de boa parte da problemática social contemporânea.

Daí a urgência de uma mediação capaz de quebrar esse ciclo de isolamento, preconceito e indiferença. Os ativistas culturais das periferias urbanas entendem essa urgência, por pertencerem às populações que mais sofrem os efeitos dessa divisão. Daí as muitas iniciativas que vão além das fronteiras da própria periferia: palestras, conferências, cursos, concertos e, sem dúvida, a produção literária, teatral e audiovisual, que tem um público duplo: a periferia e a classe média. Essa duplicidade do público alvo das produções culturais resulta, em muitos casos, em linguagens e discursos conscientemente escorregadios, que transitam de um universo conceitual para o outro, em um movimento cadencioso de malandragem

discursiva, desenhado para furar os muros da incompreensão. Ao mesmo tempo, conforme esses discursos atravessam as fronteiras da periferia, adentrando-se em territórios do sistema ideológico dominante, defrontam-se com reações que visam desarticular seu potencial subversivo e cooptar os mediadores. Um exemplo tanto da duplicidade escorregadia do discurso quanto das operações defensivas do sistema dominante é o caso do projeto Falcão, de MV Bill e Celso Athayde.

Falcão, os meninos do tráfico

No dia 19 de março de 2006, o *Fantástico* da Rede Globo exibiu o documentário *Falcão – Os meninos do tráfico*, produzido por MV Bill e Celso Athayde, resultado de seis anos de filmagens em favelas de diferentes regiões do Brasil, documentando a vida de crianças e jovens envolvidas no tráfico de drogas. Um espaço no mínimo surpreendente para esse tipo de fala, para esse tipo de voz: a juventude negra (ou "quase branca quase preta de tão pobre", como diria Caetano Veloso) mais marginalizada e temida das favelas contando sua própria história em um dos programas de maior difusão do Brasil, infiltrando-se tanto nos lares confortáveis da classe média quanto nas casas e barracos mais pobres da periferia.

A mídia fez o que faz: *botou pilha no bagulho*. "Foi uma descarga de realidade sem precedentes na televisão brasileira, talvez mundial", escreveu a revista *Carta Maior*, "…um soco no estômago de 50 milhões de brasileiros" (Breve). Essa frase, "soco no estômago", circulou em jornais, revistas, blogs e conversas pelo país, sobretudo nas classes médias, no que parecia ser uma espécie de prazer masoquista, pois afinal era para essas classes que o suposto soco era dirigido; certamente não para aqueles que convivem com essa e tantas outras violências todos os dias.

Entretanto, o documentário e, mais globalmente, o projeto *Falcão* (que inclui o vídeo, três livros e um CD) receberam também fortes críticas por parte de certos setores da esquerda e do movimento negro. As críticas centraram-se, sobretudo, na parceria dos produtores com a Rede Globo. Para esses críticos, a espetacularização do documentário, pelo *Fantástico* e pela mídia em geral, conseguiu despolitizar o projeto e, assim, tirar-lhe o potencial de produzir uma mudança efetiva na sociedade brasileira. "A máquina de moer gente dá um lucro no 'Big Brother' da chacina", escreveu Hamilton Borges Walê, do Movimento Negro Unificado da Bahia. "A classe média branca adora isso: o terror de bandeja em seu quarto, servido frio e sem perigo" (Walê).

O debate traz à tona uma série de questões de extrema relevância que vão além do caso específico de *Falcão*. No contexto da globalização capitalista e do crescente domínio da mídia comercial em todos os âmbitos sociais e políticos, os subalternos se defrontam com dois caminhos muitas vezes contraditórios como formas de se fazerem ouvir. Por um lado, desafiar o aparato midiático de controle do sistema capitalista e do estado fugindo dele, procurando meios alternativos, ações diretas nas comunidades, etc., correndo o risco de que, no processo, suas vozes se tornem

inaudíveis ou incompreensíveis perante o zuzuê avassalador da grande mídia. Por outro lado, utilizar esse mesmo aparato midiático para tentar subvertê-lo de dentro, negociando e aproveitando-se das brechas deixadas pela lógica do mercado, com o perigo da deturpação da mensagem e da cooptação do mensageiro. O primeiro é o caminho escolhido pela maioria dos grupos ativistas culturais periféricos de São Paulo, que acreditam ser essa a única forma de evitar os perigos da cooptação e da apropriação. O segundo é o caminho trilhado por MV Bill e Celso Athayde com o projeto *Falcão*.

A intenção aqui não é resolver a questão. Em vez disso, minha intenção é analisar a tensa e conflituosa dinâmica das mediações presentes nos produtos do projeto *Falcão*, em especial no documentário e no livro homônimo, *Falcão – Meninos do Tráfico*, no intuito de apontar as possibilidades e limites dessa opção. Por um lado, examino as estratégias discursivas utilizadas pelos autores, em seu papel de mediadores, para falar aos diferentes públicos e construir pontes entre realidades sociais abismalmente dispares. Resulta sobretudo interessante examinar onde os autores se posicionam — de que lado do muro — para falar aos diferentes públicos e realizar diferentes objetivos. Esse posicionamento tem uma grande fluidez, não só pelo conteúdo das palavras, mas, sobretudo, pela *forma* da expressão. Ao mesmo tempo, examino as estratégias discursivas adotadas pela mídia — neste caso, a TV Globo — no intuito de "amaciar" o discurso potencialmente subversivo do projeto Falcão, transformando-o em produto inofensivamente consumível pela classe média.

A globalização dos valores capitalistas, a onipresença de uma mídia homogeneizante e a folclorização das particularidades populares limitam mais e mais as avenidas de expressão das populações subalternas. Neste contexto, pareceria que toda expressão popular e toda articulação capaz de desafiar o poder hegemônico são engolidas pela lógica do capital e transformadas em produto de espetáculo ou mercadoria para o turismo, numa espécie de antropofagia ao inverso que tritura o sujeito, cuspe o que não lhe serve e se utiliza do resto para perpetuar o seu próprio enriquecimento. Assim, as populações excluídas e exploradas pela sociedade de consumo lutam hoje com desespero contra uma invisibilidade crescente. Isso fica aparente nas entrevistas e nas filmagens feitas por MV Bill e Celso Athayde. Embora muitos dos meninos apontem para a necessidade econômica como a razão pela qual estão no tráfico, as suas falas revelam que, freqüentemente, outras razões, que tem a ver com a invisibilidade social, são mais importantes. O "salário" que a maioria deles ganha para trabalhar "na firma" (na boca de fumo) varia entre R$250 e R$500. Certamente mais que um salário mínimo, mas não o suficiente para justificar a quase certeza de uma morte prematura. Mais do que isso, ou pelo menos tanto quanto, a revolta contra a invisibilidade parece motivá-los a entrar no tráfico. Veja esta conversa:

> **Falcão:** Com dez anos, eu tomei foi um tapa na cara dum polícia. Isso até hoje eu guardo no peito, no coração. Criou uma mágoa dele mesmo, que até então eu comecei a entrar nessa vida que eu tô agora, a vida do crime, do lado certo na vida errada.

…

Celso: Por que você tá nessa vida, mesmo sabendo que só tem desvantagem?

Falcão: É revolta mesmo. E ódio. Tristeza. Mágoa. Guardo tudo isso no peito. Sofrimento. Várias coisas.

Um menino, quando perguntado por que gosta de andar com bandido, responde:

> Por quê, como? Porque muitas pessoa gosta de esculachá os menor, tá ligado? Mas quando a gente começa a andar com os bandido, começa na vida do crime, eles vão tudo afrouxar pra cima dos menor.

Outra criança, que no início afirma estar no tráfico por necessidade, confessa depois que, na verdade, é porque gosta. Celso pergunta: "O que é o crime pra você?" O menino responde: "Dinheiro no bolso e mulher".

Diz um jovem no documentário, enquanto caminha por uma ruela, carregando uma AK-47:

> Tipo, nós não vive na sociedade, que nós mora no morro, tá entendendo? Tipo nós não é nada.

Na sociedade de consumo, uma arma na mão e um tênis Nike no pé têm a capacidade de quebrar essa invisibilidade e transformar esse nada em algo, embora por pouco tempo. A morte prematura que quase inevitavelmente acompanha essa visibilidade — 15 das 16 crianças entrevistadas morreram durante a produção do documentário — é um preço que essas crianças parecem estar mais que dispostas a pagar. Por isso, quebrar os muros que mantêm esses jovens invisíveis é uma questão de vida ou morte. O projeto *Falcão* foi uma tentativa nesse sentido.

Eu, tu, ele, nós, vocês…

A introdução do livro *Falcão – Meninos do Tráfico*, assinada por MV Bill e Celso Athayde, traz à tona várias questões sobre a função tanto do livro quanto do documentário, assim como o público alvo e o papel dos autores.

> *Falcão – Meninos do Tráfico* é o relato dos bastidores da produção de um documentário sobre o universo dos meninos que trabalham no tráfico de drogas em diversas partes do país. […] Nosso principal objetivo foi mostrar, sem cortes ou edições espetaculares, o lado humano destes jovens. […] Não pretendemos formar sua opinião sobre o tema. Este livro surge para ajudar você a refletir sobre a juventude que vive em situação de risco. Ele deve ser interpretado da maneira que você puder, da forma que cada um conseguir" (9).

A escrita no plural da primeira pessoa dirigida à segunda pessoa imediatamente pede uma resposta às perguntas: Quem é "você"? E quem é "nós"? De maneira imediata, "você" é o leitor e "nós" os autores do livro. Entretanto, sabemos que se trata de um projeto cujo intuito explícito é criar pontes sobre os abismos que separam uma sociedade profundamente dividida. No final da introdução, a questão fica mais evidente:

> Sabemos de que lado estamos, e sabemos exatamente o peso do martelo que se encontra do lado de lá, pois por ele também já fomos martelados. Mas não importa o tempo que precisaremos para sermos compreendidos, para sermos ouvidos. A única coisa que nos importa é que a luta tem que continuar. (10-11)

Desta forma os autores deixam claro que o "nós" vai muito além deles próprios como indivíduos. Trata-se de um "nós" coletivo que se posiciona de um lado do muro: do lado dos falcões, do lado da favela, do lado do "povo". E deixam claro, também, que o propósito do livro é levar a voz "de cá pra lá", da favela ao asfalto, do povo (excluído, marginalizado, criminalizado) às classes privilegiadas. Por outra parte, "você" é também uma entidade coletiva que abrange as classes média e alta, aqueles que não entendem o mundo das favelas, que o temem e o desprezam.

Entretanto, quando os autores escrevem "A razão deste trabalho é a vida desses jovens e, sem dúvida, as nossas vidas", temos a impressão de ter havido aqui um deslocamento no posicionamento (9). Ao escrever "esses jovens", os autores parecem estar agora olhando de fora, mas não necessariamente do lado da elite. "Nossas vidas" parece referir-se aqui a um "nós" muito mais amplo; os autores subiram a algum lugar para além dos dois lados e do próprio muro e pensam agora em um "nós" que corresponde a um "povo" num sentido mais abrangente: o "povo brasileiro", a sociedade como um todo.

Em geral, a produção cultural de MV Bill reconhece a situação nas favelas como um sintoma de um problema muito mais amplo que envolve toda a sociedade, uma doença que atinge o Brasil como um todo, e cuja solução, se houver solução, envolve necessariamente todos os setores sociais. Não se trata, portanto, apenas de um apelo às elites para obter sua compreensão e viabilizar, assim, a visibilidade do subalterno, o que representaria um projeto assaz limitado. Trata-se de estabelecer um diálogo, de romper as barreiras do ódio e do medo para começar, assim, a procurar soluções para a doença da desigualdade e da injustiça social. Nesse processo, ele e Celso Athayde reconhecem-se como mediadores capazes de ter um pé cá e outro lá e de se deslocar de um lado a outro.

A intenção de MV Bill[17] de servir como mediador fica evidente, também, na sua obra musical, mesmo anterior a *Falcão*. A primeira pista que introduz o CD *Traficando Informação*, titulada "Introdução", é uma montagem que começa e termina com breves trechos de atabaques e, no meio, a voz de MV Bill justaposta a barulhos da favela: balas na distância, bombas, correrias de carros, um helicóptero sobrevoando, latidos de cão, sirenes de polícia, gritos de mulher e balas, mais gritos apagados, latidos... Enquanto isso, diz o rapper:

> MV Bill está em casa. Pode acreditar. Vamos fazer uma longa viagem. Não para o inferno. Tampouco o paraíso. Mas uma viagem na vida dura, na vida simples, na vida triste de muitas pessoas que como nós vivem às margens da sociedade. Vivem sem voz, acuadas e oprimidas. Vamos fazer uma longa viagem numa

[17] MV significa "mensageiro da verdade".

> cidade que segue sofrendo, que sofre vivendo, que chora sorrindo e que sangra sem choro. Que tenta mudar o destino traçado para os filhos seus. Uma viagem de ida e volta a uma cidade chamada de Deus.

Este *tour* — esta viagem "de ida e volta" — é dirigido evidentemente para a classe média. MV Bill está em casa, tem autoridade para falar. A segunda pista, chamada justamente "Traficando informação",[18] é o início do tour:

> Seja bem-vindo ao meu mundo sinistro, saiba como entrar
> Droga, polícia, revólver não pode, saiba como evitar
> Se não acredita no que eu falo
> Então vem aqui pra ver a morte de pertinho para conferir
> Vai ver que a justiça aqui é feita à bala
> A sua vida na favela não vale nada

Violência, brutalidade policial, discriminação, racismo, falta de opções para a juventude, falta de escolas, drogas, gravidez infantil, tiroteios, morte: etnografia hip-hop da realidade da favela. Mas a etnografia vira, também, autobiografia: "Encontrei minha salvação na cultura hip-hop". As histórias pessoais — o "malandro" que engravidou sua irmã e depois a abandonou, o bêbado que batia na mulher e nos filhos — aproximam a realidade da favela para o "visitante" nesta viagem musical. Entretanto, pela metade da música o posicionamento da fala se desloca e as letras parecem estar dirigidas não apenas a quem vem de fora, mas, sobretudo, aos próprios moradores da favela.

> Morreu por causa de pó, vê se pode
> Estava bebendo uma cerva, dentro do pagode
> Isso acontece porque aqui ninguém ajuda ninguém
> Um preto não quer ver o outro preto bem
> Isso é verdade, não é caô, acredite
> Você tem que tomar cuidado com os convites
> Convite para cheirar, convite para fumar, convite para roubar
> Aqui ninguém te convida para trabalhar
> Meu raciocínio é raro pra quem é carente
> MV Bill, sobrevivente
> Da guerra interna, dentro da favela
> Só morre preto e branco pobre, que faz parte dela
> O sistema faz o povo lutar contra o povo
> Mas na verdade o nosso inimigo é outro
> O inimigo usa terno e gravata
> Mas ao contrário a gente aqui é que se mata
> Através do álcool, através da droga
> Destruição na boca de fumo, destruição na birosca

---

[18] O título me faz pensar nas palavras de um colega, ativista chicano, que diz que os ativistas imigrantes e chicanos nos Estados Unidos somos "*coyotes epistémicos*" (*coyote*: traficante de migrantes).

> Fazendo justamente o que o sistema quer, saindo para roubar
> Para botar um Nike no pé!
> Armadilha pra pegar negão, se liga na fita
> MV Bill traficando informação

Dois públicos para a música do MV Bill, dois objetivos. Furar o muro, traficar informação, levar a classe média a um tour da realidade da favela. Mas também traficar informação para dentro da quebrada, no sentido inverso, apontar os problemas estruturais, identificar o inimigo, procurar alternativas, dar um aviso: *se liga na fita!* Entre os "turistas" nesta viagem à Cidade de Deus encontram-se, também, os próprios moradores das favelas e das periferias, sobretudo a juventude.

Na introdução do livro *Falcão – Meninos do tráfico*, MV Bill e Celso Athayde escrevem:

> Esses jovens têm sua própria linguagem, têm suas próprias leis. Se realmente quer entendê-los, terá que fazer um esforço, tanto para compreender suas expressões gramaticais, quanto suas atitudes, e, para isso, cada um de nós tem que se despir de todo ódio que nutrimos e de todo medo que desenvolvemos a partir dele. Temos que renunciar ao que nos foi ensinado sobre o Bem e sobre o Mal. Esse provavelmente é o bilhete mais seguro para viajar na boléia desta compreensão, mais próxima de uma realidade que muitas vezes até a própria favela desconhece. (10)

A referência à linguagem não é casual. Nas escolas públicas, as crianças das favelas e periferias aprendem desde cedo que aquilo que elas falam em casa — o que *todos* falam no seu mundo — está errado, mesmo que aquilo que está "certo" seja completamente inútil no seu meio. Ao mesmo tempo, a linguagem do povo, devido à violência e ao medo nas grandes cidades, evoca desprezo ou receio nas classes médias. Daí a chamada a deixar de lado as idéias aprendidas sobre o bem e o mal, o preconceito, o ódio e o medo. Mas o raciocínio vai além. Se formos entender a realidade da favela, temos de entender sua linguagem, não apenas seu conteúdo, mas sua forma, pois ela reflete não apenas uma maneira de se expressar, mas uma forma de compreender o mundo. Construir pontes sobre os muros requer uma compreensão lingüística mútua.

> Nossa linguagem é a sua linguagem.
> Nossa fé é a sua fé.
> Nosso sonho é o seu sonho.
> Nossa luta é a sua luta. (10)

A ambigüidade destas linhas é intraduzível a outras línguas. "Sua" e "seu", aqui, podem significar "dele(s)", "tua" ou "de vocês". ("Nossa linguagem é a linguagem deles" ou "Nossa linguagem é a linguagem de vocês".) Devido às posições escorregadias do "nós", estas quatro simples linhas têm uma multiplicidade de significados. Podem significar apenas que os autores se identificam com os jovens ("nossa luta é a luta deles"). Mas também podem significar "Nós, os excluídos do Brasil, compartilhamos uma mesma língua, fé, sonhos, lutas com vocês, a classe

média, apesar das nossas diferenças". Neste caso, tratar-se-ia de um convite a transpor os muros da incompreensão. Um outro significado seria: "Nós, o Povo Brasileiro, compartilhamos uma língua/fé/sonhos/luta com os excluídos das favelas". Ou seja, uma denúncia da marginalização do povo que faz parte do Povo Brasileiro e, no entanto, é violentamente excluído.

Esta ambigüidade é intencional e serve como mecanismo de mediação, apesar das afirmações que pareceriam fixar os autores de um lado ou outro do muro ("Sabemos de que lado estamos"). Estas afirmações são parte de uma estratégia discursiva desenhada para legitimar os autores como membros das favelas e, portanto, capazes de falar em nome dessa população, por um lado, e como conhecedores da linguagem e dos conceitos das classes privilegiadas, por outro, e portanto aptos para estabelecer esse diálogo.

Por exemplo, na introdução os autores utilizam o termo "juventude que vive em situação de risco" para referir-se aos "meninos do tráfico". O termo é o mais recente desenvolvimento de uma longa trajetória de designações para indicar crianças e adolescentes pobres, marginalizados, quase sempre negros ou mulatos, de diversas formas excluídos dos direitos considerados universais das crianças. Moleques, pivetes, menores, meninos de rua … cada um desses termos reflete preconceitos e ideologias de diferentes épocas e todos, sem exceção, resultaram em formas de estigmatização e, freqüentemente, de criminalização das crianças pobres. O termo "em situação de risco" provém do campo da sociologia e da antropologia e é mais uma tentativa de neutralizar a estigmatização contida na linguagem. Mesmo assim, não deixa de ser problemático e estigmatizante: considerando as condições de vida nas periferias e favelas, toda criança pobre pode considerar-se uma "criança em situação de risco". O importante aqui, porém, é a utilização por MV Bill e Celso Athayde de um termo que não é oriundo do mundo da favela — que de fato não faz nenhum sentido para quem mora nesse mundo —, mas que reflete não apenas um conhecimento da linguagem etnográfica e sociológica, mas, sobretudo, um diálogo com os discursos acadêmicos e, em especial, com o mundo das ONGs.

A linguagem utilizada nas narrações também é reveladora. Há uma grande fluidez entre a gíria das favelas e uma linguagem mais formal, um jogo escorregadio onde os narradores se colocam ora do lado de lá, ora do lado de cá. O contraste com os diálogos é claro (e com as letras das músicas de MV Bill), ficando evidente que a linguagem híbrida que lemos aqui é um mecanismo de comunicação que permite transpor barreiras e conectar ambos mundos.

> É o seguinte, irmão. Eu tô aqui pra tudo. Pro que der e vier. Pode vir alemão, pode vir o que for, nós vai cair pra dentro. Nós tem que proteger os moradô, nosso morro. Tipo assim, o que nós pode fazer nós faz pro moradô aí também. Ajuda num gás…

No livro, os diálogos são apresentados da mesma forma em que são falados. Abreviações (tô em vez de estou), termos próprios do tráfico ("alemão", que denota os

membros de grupos inimigos), frases inteiras difíceis de entender pela classe média ("nós vai cair pra dentro"), falta de concordância de singular/plural, etc.

Algumas frases são difíceis de entender mesmo no contexto para quem não é da periferia: "Véio, faz o teu, se liga nisso não, cai prali ó!" Neste caso, Celso Athayde, que escreve a cena, intervém para explicar com sutileza: "Era sua prima insensível me falando pra me afastar da briga". Uma briga acabara de acontecer, e um adolescente, que não pagara uma dívida de drogas, fora assassinado a pauladas na frente do autor. A linguagem casual, irônica e condescendente da prima faz esta cena ainda mais brutal.

O documentário, editado pela TV Globo, contém legendas para as falas das crianças e jovens do tráfico. Embora isto facilite a compreensão, é duvidoso que seja realmente necessário. Afinal, o público brasileiro, mesmo aqueles que nunca tiveram contato com as favelas, tem alguma familiaridade com a linguagem através da mídia e de filmes como *Cidade de Deus*. O propósito das legendas tem mais a ver com a intenção de acentuar o caráter exótico dessas vozes. Além disso, em vez de tratar a linguagem com naturalidade, os "tradutores" da Globo se sentiram obrigados a colocar as expressões "incorretas" entre aspas e explicações em parênteses. O trecho acima, por exemplo, foi traduzido assim nas legendas:

> É o seguinte, irmão. Eu "tô" aqui pra tudo. Pro que der e vier. Pode vir alemão (inimigo), pode vir o que for, nós "vai" cair pra dentro. Nós "tem" que proteger os "moradô", nosso morro. Tipo assim, o que nós "pode" fazer nós "faz" pro "moradô" aí também. Ajuda num gás…

Esta sutil intervenção é um dos mecanismos que, como veremos adiante, a TV Globo utilizou para distanciar o público das cenas, para exotizá-las, para transformá-las em *espetáculo*. As aspas servem como sinais de contextualização gráfica que fixam o público de classe média no seu próprio contexto, enquadrando as enunciações como pertencentes a um "outro" exótico.

No livro, os autores tentam fazer exatamente o contrário: atrair, familiarizando o desconhecido. Embora as vozes dos jovens sejam fiéis à gíria da favela e do tráfico, as vozes dos narradores escorregam de um lado ao outro.

"Eu tava no boteco trocando idéia com meus manos", começa a crônica de MV Bill do dia em que foi preso ao filmar o tráfico em uma favela de Brasília (103). Poderia ter escrito: "Eu estava no boteco conversando com meus amigos", mas certamente trocar idéia não é a mesma coisa que conversar, e muito menos mano é a mesma coisa que amigo. As palavras denotam a multiplicidade de sentidos da convivência na quebrada, e a frase insere o leitor na poética do vernáculo popular, com o requinte da sua própria estética, fazendo a cena palpável, estimulando a continuar a leitura e outorgando legitimidade ao narrador como membro da comunidade. Uma vez estabelecido isso tudo, entretanto, MV Bill passa a uma linguagem híbrida mais convencional, mantendo as regras básicas da gramática, pouco observadas na oralidade, e usando gírias ocasionais que, em vez de parecer artificiais, ressoam com seu raciocínio nesse contexto. Porém, o autor termina a

história com um português muito "correto". O último parágrafo descreve seus sentimentos ao estar trancado no camburão e narra como, ao voltar ao Rio, libertou seu passarinho da gaiola. "Pude sentir na pele o valor da liberdade e o terror de uma prisão", explica. Esta reflexão é, sem dúvida, uma tentativa de aproximar a realidade da prisão a uma classe média que com freqüência exige leis mais severas e sentenças mais longas para infratores menores. Para ter efeito, MV Bill o faz numa linguagem com a qual a classe média pode se identificar.

Um tema presente em todos os materiais do projeto *Falcão* e no tratamento da mídia dos mesmos, assim como nas opiniões e reações do público expressadas em blogs e conversas, é a dicotomia entre o *real* e o *artificial*. Como veremos na seguinte seção, o programa *Fantástico, O Show da Vida*, um dos mais populares na televisão brasileira, espetacularia o que supostamente são "notícias" do mundo "real" e as apresenta de uma forma "fantástica" e sensacionalista. É através deste veículo que a sociedade brasileira recebera a suposta "descarga de realidade sem precedentes". A contradição é mais que evidente, e este jogo entre espetáculo e realidade, entre o real e o artifício, se manifesta uma e outra vez de formas complexas.

"Nosso principal objetivo foi mostrar, *sem cortes ou edições espetaculares*, o lado humano destes jovens",[19] diz a introdução do livro *Falcão – Meninos do tráfico* (9). A segunda pista do CD *Falcão*, intitulada "O bagulho é doido",[20] começa assim:

> Sem cortes
> Liga a filmadora e desliga o olofote
> Se quer me ouvir, permaneça no lugar
> Verdades e mentiras, tenho muitas pra contar

Depois desta introdução, a música passa a uma descrição lacerante da vida como falcão. Mas esta introdução planta a semente da ambigüidade. "Sem cortes"… e, no entanto, não é segredo que mais de 90 horas de filmagens foram transformadas em 50 minutos nos estúdios da TV Globo… presumivelmente depois de alguns cortes. Assim, o discurso de MV Bill reproduz o da TV Globo e da mídia em geral sobre a *realidade* das cenas. Entretanto, no CD ele deixa ver que as coisas não são tão simples assim, e que o entendimento do outro é apenas uma aproximação. Para entender estas crianças e jovens, teríamos de ouvi-los "sem cortes", o que, evidentemente, é impossível. E mesmo se o fizéssemos, eles teriam muitas "verdades e mentiras pra contar". Sutilmente, MV Bill nos diz que fato e ficção, realidade e espetáculo, não são categorias fixas e facilmente identificáveis.

Ao mesmo tempo, os autores criticaram espetacularização do documentário e, em geral, o mundo virtual desprovido de valores criado pela Rede Globo no Brasil.

---

[19] A ênfase é minha.

[20] "Bagulho" significa maconha, mas, metaforicamente, pode se referir a conceitos mais amplos: o tráfico ou mesmo a vida. A frase vem da fala de uma das crianças entrevistadas no documentário, quando ela fala da facilidade com que se morre no tráfico. Duas semanas depois, foi assassinada.

No livro, Celso Athayde começa assim a sua narrativa de uma das entrevistas em uma boca de fumo:

> Eram quatro peças de cocaína na balança, 11,885 quilos de bagulho. O maluco pesando as peças e, ao fundo, rolando a chamada de estréia daquela novela *Esperança*. E aquele maluco lá da Globo, com aquele vozeirão, mandava: "Nesta segunda, estréia… 'viiida, miiiiiaaa, esperanza'…". Enquanto isso, aqui na *realidade nua e crua da favela*, quando olhei de novo pro chão, já eram sete peças.[21] (65)

Em entrevistas e depoimentos com a mídia, os autores do livro e do documentário deixaram claro que eles consideravam a parceria apenas como uma oportunidade estratégica, sem iludir-se sobre a natureza da empresa. Em entrevista à *Carta Maior*, Athayde explicou:

> A Globo tem os interesses dela e nós temos os nossos. Não estamos usando esse espaço por ser ingênuos. Não tem favor. Tem interesse. Para mim é um espaço que será usado em uma lógica que me atende. O documentário poderá ser visto por 135 milhões de telespectadores. (Breve, "Minha história")

Entretanto, os autores têm, também, a consciência do caráter cenográfico da obra e do seu impacto como tal. E não podia ser diferente, afinal, MV Bill é um artista no palco e Celso Athayde o seu produtor, e ambos têm plena consciência da efetividade do ato performático.

"*Falcão* […] é o relato dos bastidores da produção de um documentário…", diz a introdução do livro (9). A referência ao mundo do espetáculo não pode passar desapercebida, ainda mais que o livro não é, em realidade, um relato dos bastidores. É uma obra híbrida muito mais complexa — e mais interessante que simplesmente um "relato dos bastidores" —, contendo narrativas autobiográficas que nada têm a ver com a produção do documentário, comentários sociais e culturais, entrevistas inteiras, assim como narrações sobre o processo da filmagem. Chamar o livro de "relato dos bastidores", portanto, entra na lógica do mercado e da espetacularização. De fato, é assim que os livros do projeto Falcão foram promovidos pela mídia, com evidente sucesso mercadológico.

O show da vida

> The simulacrum is never that which conceals the truth— it is the truth which conceals that there is none.
> The simulacrum is true.
>
> *Eclesiastes*[22] (Baudrillard 1)

[21] A ênfase é minha.

[22] A epígrafe citada por Baudrillard é apócrifa e não aparece em Eclesiastes.

Escrevendo em meados da década de 1990, Jean Baudrillard descreve, em "The Precession of Simulacra", um mundo no qual a *realidade* é substituída — ou, de fato, precedida — pelo *simulacro*. A análise de Baudrillard inverte os termos da discussão sobre a representação. Não se trata mais de determinar até que ponto a representação reflete a realidade, mas de reconhecer que a representação *precede* a realidade; isto é, que a representação constrói a realidade. "The territory no longer precedes the map, nor survives it. Henceforth, it is the map that precedes the territory. It is the map that engenders the territory…" (1).

É interessante notar que o documentário *Falcão*, essa "descarga de realidade sem precedentes", esse "soco no estômago da sociedade brasileira", essa "panorâmica do Brasil real, do Brasil que não passa na novela das oito",[23] tenha sido transmitido justamente pelo programa *Fantástico, O Show da Vida*. Despreocupado com disfarçar as contradições da Rede Globo e da cultura midiática brasileira, o *Fantástico* tem formato de revista e dá cobertura a "notícias" da "vida real" de forma espetacular. Veicular a "realidade" em um programa que se chama *Fantástico, O Show da Vida* é, no mínimo, uma extraordinária ironia. Segundo o Dicionário Aurélio, "fantástico" significa: só existente na fantasia ou imaginação; caprichoso, extravagante; incrível, extraordinário, prodigioso; falso, simulado, inventado, fictício.

A espetacularização da realidade tem sido, desde sempre, um aspecto fundamental da Rede Globo. As Organizações Globo surgiram justamente no início da ditadura militar, nos anos sessenta, e ao longo da sua história, a Rede Globo influenciou de forma decisiva a política do país. Portanto, esta espetacularização não é casual, havendo nela um componente muito nítido de *despolitização* intencional. Caio Navarro de Toledo, professor de Ciência Política da UNICAMP, escreve:

> Roberto Marinho construiu seu império de comunicação durante o regime militar. A partir de um acordo com o grupo norte-americano Time-Life – que, em 1965, injetou milhões de dólares nas Organizações Globo –, suas empresas prosperaram e se consolidaram; durante mais de duas décadas, a Rede Globo foi o maior e mais eficiente sustentáculo político e ideológico da ditadura militar instaurada com a derrubada do governo constitucional de João Goulart. (Toledo)

Assim, é possível pensar na Rede Globo como fundamental na construção do *simulacro*, na concepção de Baudrillard. O programa *Fantástico*, em particular, é um espaço despolitizante por excelência. A sua programação, que como falamos acima, pretende ser uma representação da realidade brasileira, assume não apenas uma postura supostamente neutra politicamente, mas, de fato, demonstra um *esvaziamento* da dimensão política. E essa despolitização passa, justamente, pela espetacularização: a vida é um *show*.

---

[23] Guti Fraga, diretor e fundador do grupo Nós do Morro (na contracapa do livro *Falcão – Meninos do Tráfico*).

É através desse meio que, paradoxalmente, MV Bill e Celso Athayde decidem levar aos brasileiros de todas as classes as imagens e as vozes dos excluídos e marginalizados, os meninos do tráfico. E não é de forma ingênua que o fazem. No próprio livro, MV Bill relata um histórico de relações prévias com a Rede Globo assaz problemáticas:

> É possível que, enquanto você lê isto, eu esteja escondido da polícia, como em 2000, quando apresentei na Cidade de Deus o clipe *Soldado do Morro*. Na boa? Foi a maior sacanagem do repórter da Globo, um branco alto, engomadinho. Recebemos o cara com a maior humildade e respeito. Era uma festa na noite de Natal. Tinha lá no mínimo 20 mil pessoas, todas se divertindo, recebendo presentes e assistindo ao show histórico para a favela. Naquela noite, tocaram Dudu Nobre, Caetano Veloso, Cidade Negra e Djavan. No final, apresentei o vídeo *Soldado do Morro*, que continha imagens captadas nas nossas viagens pelo Brasil.
>
> O rapaz da Globo filmou covardemente, ou até profissionalmente, o telão, e na manhã seguinte eu era o cara mais procurado do país. As únicas imagens que foram para o ar foram as das armas. Cortaram o sorriso das crianças, não deram uma nota sequer da festa, da importância política do projeto.
>
> A polícia, por sua vez, fez o seu papel. Se limitou a tentar prender o rapaz que a Globo disse que não prestava. Se não disse, induziu e insistiu durante a programação. Ali, pude ver a força da mídia, o quanto ela me sufocava. A lei não pune pela convicção, mas se guia pelo calor da mídia. Ela é quem dita as regras de quem deverá ser preso. (207-208)

A mídia dita as regras e a lei obedece. O mapa precede o território. O simulacro precede a realidade. MV Bill e Celso Athayde deixaram claro, na época, que eles não acreditavam que a Globo tinha mudado. "A Globo tem os interesses dela e nós temos os nossos." Alcançar 135 milhões de telespectadores… esse foi o objetivo da parceria. Subverter o sistema desde dentro.

Falcão foi apresentado no *Fantástico* com uma breve introdução na qual a apresentadora troca algumas palavras com MV Bill. Depois, seguiu-se a metade do documentário, seguido de comerciais e outra breve conversa. No final da segunda metade, um segundo apresentador introduziu o seguinte segmento, no qual um número de "expertos" interpretaram o que foi visto. Esta estrutura e estas intervenções serviram para despolitizar o documentário, criando marcos interpretativos, diminuindo seu potencial subversivo e promovendo um discurso completamente distinto do de MV Bill.

Já no início da transmissão a problemática ficou evidente. A apresentadora escolhida pela TV Globo foi Glória Maria. Mulher negra, ela é símbolo vivo do mito da "democracia racial" de que tanto se fala no Brasil. Entretanto, o cabelo alisado, as roupas elegantes, o salto alto, a maquiagem, a forma de agir e de falar são marcas evidentes da *integração* da negritude ao padrão hegemônico. Glória Maria, mesmo negra ("quase negra quase branca de tão Globo", diria Caetano Veloso?), é a antítese da favela e da própria negritude. Na tela, o contraste com MV Bill não pode

ser mais chocante. Com a entonação sensacionalista típica do *Fantástico*, a apresentadora abre o *show*:

> Durante seis anos o cantor de rap MV Bill e o produtor Celso Athayde percorreram comunidades pobres em todo o país, e registraram, em noventa horas de fita, a rotina *dia e noite* desses jovens *sem futuro*.

Sem futuro. Uma declaração sem qualquer ambigüidade, definitiva. O documentário mostra sem dúvida as poucas expectativas de vida dos jovens envolvidos no tráfico — 15 das 16 crianças entrevistadas morreram durante a produção, e a outra estava presa no momento da transmissão —, mas mostra muito mais. As múltiplas dimensões desenvolvidas no vídeo, nos livros e nas músicas de MV Bill desaparecem na unidimensionalidade do discurso homogeneizante da apresentadora. Não são apenas as palavras as que limitam o discurso (de fato, foi o próprio MV Bill quem plantou a possibilidade dessa leitura utilizando a frase "sem futuro" no livro e na música "Falcão"). É, sobretudo, a *forma* da expressão. A ênfase em *dia e noite* ressoa com o programa mais popular da TV brasileira: o *Big Brother Brasil*, um *reality show* onde um grupo de pessoas é filmado *dia e noite* em uma casa, onde permanecem até três meses. De novo esta curiosa obsessão com a realidade em um mundo virtual. O cenário altamente artificial do *Big Brother* supostamente apresenta a *realidade*, trazendo à nossa sala de estar a intimidade "nua e crua" de outras pessoas — uma manifestação assaz patológica de voyeurismo contemporâneo. A referência ao *Big Brother*, um programa que a grande maioria dos telespectadores do *Fantástico* sem dúvida conhece, enquadra as cenas que estão por vir no contexto de um *reality show*: espetacular e inofensivo. Ao mesmo tempo, a ênfase em *sem futuro*, com um olhar de profunda — e visivelmente artificial — preocupação, desperta os mesmos sentimentos paternalistas com os quais o Estado e a sociedade tratam os problemas da pobreza, marginalização e delinqüência. Ambas referências afastam o olhar das classes privilegiadas de si próprias como co-responsáveis da problemática social. Ou seja, reforçam o *trompe l'oeil* do auto-engano.

O contraste entre essa fala e a do próprio MV Bill é chocante, e demonstra a tensão entre as abordagens e os objetivos: dois mediadores disputando o espaço da interpretação através de discursos desencontrados. Fala MV Bill:

> Eu vivo perto dessa realidade, vivo no meio dela. E eu sempre vi essa realidade sendo analisada por antropólogos, sociólogos, especialistas na área de segurança, que não vivem essa realidade. A idéia é permitir que o país faça uma grande reflexão sobre um novo ponto de vista, um novo olhar, que é a visão dos jovens que sempre são colocados como os grandes culpados de toda essa tragédia.

E, novamente, a fala de Glória Maria:

> Bem, então, está na hora! Vamos ver as imagens e os depoimentos produzidos pela Central Única das Favelas e editadas pela equipe do *Fantástico*, a partir de *todo* o material gravado por MV Bill e Celso Athayde. Está começando… *Falcão – Meninos do Tráfico*!

Não sabemos quanto da edição foi decidida por MV Bill e Celso Athayde e quanto pelo *Fantástico*, nem como foi o processo, e certamente não conhecemos o material que ficou de fora. Sabemos, pelo menos, que as cenas mais violentas — traficantes matando um delator, quebrando suas pernas e queimando-o — não foram ao ar, embora a razão disso possivelmente tenha a ver com as implicações judiciais, sobretudo considerando-se o histórico prévio de criminalização do trabalho de MV Bill. É importante destacar, no entanto, o número muito limitado de cenas que apontam para as próprias classes médias como participantes e co-responsáveis do problema. Como vimos, essa temática é muito presente na produção musical de MV Bill, e a sua ausência no vídeo não deixa de surpreender. Com exceção de alguns comentários do próprio MV Bill e de algumas das falas dos meninos, fica ausente da narrativa a violência da discriminação, da imposição de valores de consumo pela mídia em um contexto de tão profunda desigualdade, da criminalização de toda a população das favelas e da periferia, mesmo daqueles que nada têm a ver com o tráfico, das leis e da deturpada aplicação das mesmas, da imposição de um sistema de valores de trabalho e responsabilidade, quando nem há empregos dignos nem os donos do poder agem conforme esses mesmos valores. Todas essas formas de violência, que só minimamente estão presentes no documentário, teriam a capacidade, elas sim, de constituir-se em um "soco no estômago" da sociedade.

Diz MV Bill: "Eu não gostaria que esse material se tornasse […] simplesmente um grande espetáculo". No entanto, a mediação do *Fantástico* trabalha no sentido de despolitizar a obra por meio, justamente, da espetacularização. Mais ainda que as intervenções dos apresentadores, as entrevistas no final do documentário encaixam a interpretação das cenas em uma visão extremamente limitada. "E então… como mudar essa realidade? Daqui a pouco, o *Fantástico* abre o debate com a opinião de quem ficou *chocado* com *Falcão, Meninos do Tráfico*", anuncia Glória Maria, e Zeca Camargo retoma: "Nós exibimos o documentário para algumas pessoas acostumadas a ter um olhar *aguçado* sobre a realidade brasileira. Qual foi o impacto que o documentário provocou nelas?" Os apresentadores do *Fantástico* deixam claro, assim, que o que foi visto não é capaz de falar por si só e que, para ser entendido, é preciso a interpretação de personalidades da classe média, branca e "ilustrada". MV Bill e Celso Athayde apresentam um *problema*; os *experts* apresentam a *solução*. MV Bill repete uma e outra vez, tanto no estúdio com Glória Maria quanto em comentários nas favelas e no documentário, que ele não tem a solução, que ninguém tem a solução, que a solução implica uma "profunda reflexão" por parte de todos os setores da sociedade brasileira para repensar o sistema inteiro de valores que tem moldado a nação, sobretudo nas últimas décadas de capitalismo brutal. Com esta intervenção, os apresentadores da TV Globo jogam isso tudo fora e propõem soluções simples por um punhado de "especialistas". Retiram-lhe a fala ao subalterno e entregam-na aos *experts*, aos mediadores da elite com um olhar *aguçado*, capazes de desvendar o significado oculto nessas falas incompreensíveis. E as pessoas "com olhar aguçado", neste caso, são dois escritores de telenovelas da TV

Globo, uma atriz, também da TV Globo, o escritor Luís Fernando Veríssimo e o cineasta Cacá Diegues. Diz Manuel Carlos, autor de telenovelas:

> Eu vi algumas das cenas mais chocantes que eu tinha visto na minha vida! Uma realidade extremamente cruel, sem retoque nenhum, da qual eu não sabia…

Duas observações saltam à vista imediatamente. "Sem retoque nenhum", diz Manuel Carlos, frisando o caráter *real* do documentário e negando, assim, a sua espetacularização, sem se dar conta da contradição de que, se se tratasse de uma realidade para ele desconhecida, como ele mesmo afirma, ele não teria como saber se a representação corresponde à realidade. Ao mesmo tempo, é difícil acreditar que se trate, realmente, de uma realidade da qual ele "não sabia", sobretudo tratando-se, como diz Zeca Camargo, de alguém "acostumado a ter um olhar aguçado sobre a realidade brasileira". É como se a extraordinária atenção que o problema das favelas vem recebendo na mídia, no cinema, na literatura e nos discursos oficiais na última década tivesse passado inteiramente desapercebida, revelando-se somente agora, na descoberta sem precedentes feita pelo *Fantástico*. Espetacularização e negação do espetáculo, em menos de quinze segundos.

"A importância de se ver esse documentário é de resgatar a humanidade que há dentro de nós, mesmo que seja pelo *choque*, mesmo que seja com um *soco no estômago*", diz a atriz Camila Pitanga, com ar aflito.

Mas o discurso mais insidioso, o que mais limita a interpretação e o que mais tempo recebe — em contraste, as falas do escritor Fernando Veríssimo e do diretor Cacá Diegues se reduzem a umas poucas frases —, é o da escritora de telenovelas Glória Perez.

> O que fica muito sublinhado é o *absoluto* abandono em que vive essa população. É um gueto, uma *terra de ninguém*.

A complexa problemática que, no final do documentário, MV Bill faz questão de deixar em aberto, frisando que não é possível apontar para uma única fonte do problema, mas que é preciso iniciar uma profunda reflexão, fica reduzida, na fala de Glória Perez, à questão do *abandono*. O discurso do abandono não é novo. Ele tem suas origens no século XIX, em particular na escola italiana de criminologia de Ferri e Lombroso, que muito influenciou as políticas referentes às crianças e adolescentes no Brasil (Rizzini, "The Child-Saving Movement" 171). Segundo as teorias de determinismo social e racial da época, as classes baixas, os negros e os índios têm uma tendência *natural* ao crime. O papel do Estado, portanto, é realizar as ações necessárias para manter essas tendências sob controle, com uma mistura de repressão e programas como reformatórios para crianças e jovens delinqüentes, abandonados e *moralmente abandonados*. Sendo o "abandono moral" uma noção tão arbitrariamente definível, ela abriu as portas, no século XIX e boa parte do XX, a medidas repressivas e "corretivas" de forma igualmente arbitrária contra as populações pobres em geral. Quando Glória Perez fala das favelas como "terra de ninguém", parece concluir que só podem se transformar em "terra de alguém" pela ação civilizadora do Estado. O que ela não diz é que o Estado está, sim, presente,

como demonstrado no documentário, na forma do exercício brutalmente repressivo das forças policiais corruptas, que não só não combatem a violência e o tráfico, como geram violência e alimentam o tráfico. A multiplicidade de questões levantadas pelo documentário, que aponta a uma doença sistêmica, é reduzida ao abandono pelo Estado. Ela continua:

> É muito difícil para uma família criar um filho dizendo que o crime não compensa, quando o Estado mostra todo dia, através da benevolência das leis, através de coisas desse gênero, que o crime compensa sim.

A solução ao abandono pelo Estado? Leis mais duras. Porrada e cadeia pros marginais! E a classe média concorda sorridente, lava as mãos e vai ver a telenovela das oito… *Explode Coração!*

Poderíamos concluir que o documentário fracassou no intuito de furar os muros que dividem a sociedade? Que o intento de mediação, ao ser por sua vez mediado e transformado em espetáculo pela TV Globo, deixou-o mais longe ainda da consciência das classes médias? Parcialmente, talvez. Mas é também possível dizer que essa mediação, e sobretudo a intervenção das elites da Rede Globo entrevistadas no final do programa, permitiram, a observadores cuidadosos, uma compreensão que o próprio documentário não conseguiria fazer. Se, como mencionei acima, o documentário não fez questão de mostrar os outros tipos de violência que as populações das favelas sofrem no Brasil, a fala dos entrevistados conseguiu trazê-las à tona com extraordinária eloqüência. Por mais que o MV Bill e o Celso Athayde tenham evitado apontar "culpados" nessa guerra social vivida no Brasil, pelo menos explicitamente, os próprios *experts* da TV Globo conseguiram apontar a si mesmos, e aos valores que eles representam, como co-responsáveis fundamentais na problemática da exclusão e da violência social.

O bagulho é doido

Em um artigo sobre o lançamento do livro e a projeção do documentário na boutique "hiper-chic" paulistana *Daslu*, DJ Roger conta:

> O questionamento sobre o caráter e a abordagem do vídeo fez Bill responder: "Tenho convicção de que esse vídeo é necessário para impor um debate". E Aliado: "O documentário não tem a pretensão de mostrar solução, se não não é documentário. Quer saber o que o Bill pensa a respeito? Isso não esta no vídeo, mas você encontra nas músicas do Bill. Se o documentário fosse igual a um rap, seria um romance; e se o rap for apenas documental perderá sua função". (DJ Roger)

Se tanto por uma questão estética quanto, supomos, pelo fato de ter tido de lidar com o enquadramento feito pela TV Globo, MV Bill não pôde ou não quis falar diretamente a sua opinião sobre a questão, o CD *Falcão* faz, de fato, o que tanto se falou sobre o documentário: dar um soco no estômago da classe média. Na segunda pista do CD, "O bagulho é doido", ele fala, "sem cortes", aos que considera responsáveis pela violência e pelo desespero da favela. Para acentuar a crítica, ele

insere na trilha uma mixagem criativa, violenta, dolorosa, da fala dos *falcões*, tirada das filmagens.

> Sem cortes
> Liga a filmadora e desliga o olofote
> Se quer me ouvir, permaneça no lugar
> Verdades e mentiras, tenho muitas pra contar
> Doideira
> Fogueira à cada noite pra aquecer
> O escuro da madruga que envolve o meu viver

Já era o tom conciliador, o amável convite a fazer um *tour*. Quer ver como é isto aqui? Então segure a barra, que o bagulho não é mole não.

> Não sou você…
> Também não sei se gostaria ser
> Ficar trepado no muro
> Se escondendo do furo
> Não me falta orgulho

Nem somos os coitados, nem precisamos o seu olhar caritativo e nem mesmo gostaríamos de ser como você, que consome a droga, que faz funcionar a terrível maquinaria do tráfico, que vive na hipocrisia de alimentar o sistema e condenar o favelado.

> A feira tá montada, pode vir comprar
> Eu vendo uma tragédia
> Cobro dos comédias
>
> Veja que ironia
> Que contradição
> O rico me odeia e financia minha munição
> Que faz faculdade
> Trabalha no escritório
> Me olha como se eu fosse um rato de laboratório
>
> Imagine vocês
> Se eu fizesse as leis
> O jogo era invertido
> Você que era o bandido
> Seria o viciado, aliciador de menor
> Meu sonho se desfaz igual o vento leva o pó
>
> Seu vicio é que me mata
> Seu vicio me sustenta
> Antes de abrir a boca pra falar demais
> Não esqueça
> Meu mundo você é quem faz

Nenhuma ambigüidade aqui sobre os responsáveis do problema. MV Bill descreve, de forma visceral, a violência não só física, mas sistêmica, que sofrem os jovens no tráfico:

> Quem sou eu
> Eu não sei
> Já morri
> Já matei
> Várias vezes eu rodei
> Tive chance e escapei
> E o que vem?
> Eu não sei
> Talvez, ninguém saiba
> Eu penso no amanhã e sinto muita raiva
> RELAXA...
>
> *É muito esculacho nessa vida...*
> *Ah, sonhar! Nessa vida não dá pra sonhar não...*
> [diz a voz de uma criança, tirada das gravações]
>
> *Amanhã não sei nem se eu vou tá aí* [diz outra criança em outro momento]
> Já vou ficar no lucro se passar de 18
> Depois que escurece o bagulho é doido
>
> *Tenho uma irmã de 5 anos… de 6 anos… fico pensando, se eu morrer assim, mané… minha irmãzinha vai ficar como… triste!*

O dedo acusador de MV Bill dirige-se, também, à polícia e ao sistema judicial, à mídia — incluindo a própria TV Globo — e até aos ativistas de classe média e as suas passeatas pela paz:

> Se os homi chegasse
> E nós dois rodasse
> Somente o dinheiro iria fazer com que eu não assinasse
> Pra você?
> Tá tranqüilo
> Nem preocupa
> Sabe que vai recair
> Sobre mim a culpa
> Me levam pra cadeia
> Me transformam em detento
> Você vai para uma clínica tomar medicamento
>
> E sou destaque no outdoor que anuncia a revista *Veja!*
> Big Brother
> Da vida de ilusão
>
> Teu pai te dá dinheiro
> Você vem e investe
> No futuro da nação
> Compra pó na minha mão

Depois me xinga na televisão
Na seqüencia vai pra passeata levantar cartaz
Chorando e com as mãos sinalizando o símbolo da paz

Mas a hipocrisia da classe média tem um custo:

Sou detrito
Que tira o sono do doutor

Se eu morrer, nasce outro que nem eu ou pior, ou melhor…
Se eu morrer, vou descansar [diz a voz de uma criança]

E a música termina:

O mesmo dinheiro que salva também mata
Jovem com ódio na cara
Terror que fica na esquina
Esperando você

É importante notar que, embora a fala seja dirigida diretamente à classe média, ela funciona também como mecanismo de identificação para as populações das próprias favelas e periferias. Ao falar em primeira pessoa à segunda pessoa (classe média), essas populações podem assumir-se parte dessa primeira pessoa e, assim, identificar os problemas das suas próprias vidas não como algo isolado, mas como resultado de um sistema global. Como diz DJ Roger, "O maior problema da favela não está na favela. O maior problema da favela é a elite" (DJ Roger).

O hip-hop, apesar da sua crescente comercialização, continua a funcionar como mecanismo para desvendar realidades subalternas, uma mediação musical centrada na palavra, acentuada na sonoridade e no ritmo e enriquecida pelas infinitas possibilidades da mixagem. A sua origem nos bairros negros e porto-riquenhos de The Bronx, as suas raízes na cultura comunitária, a sua larga história como veículo de resistência e seu extraordinário potencial para o hibridismo fazem desta forma musical uma ferramenta contundente na luta, por parte das populações subalternas e marginalizadas do Brasil, contra a invisibilidade e pela dignidade.

Postscriptum

De lá pra cá a aproximação de MV Bill com a TV Globo tem aprofundado, adquirindo quase o caráter de uma parceria. No ano passado, MV Bill assinou contrato para integrar o elenco da novela Malhação, que ele tanto criticou em outros tempos. Em entrevista na *Megazine*, "revista jovem da Globo", ele justifica:

> Sempre fui muito crítico a novelas e sempre questionei a presença dos favelados e dos pretos. Na própria novela em que vou participar, também nunca consegui me ver. Mas há uma mudança no comportamento da direção do programa, entendendo a importância de ter uma novela condizente com a diversidade e os conflitos do povo brasileiro. Seria uma contradição minha não participar, já que propus mudanças em vários setores. E penso que, quando jovens de favela me assistirem participar, pensarão que esses lugares também podem ser ocupados

> por eles. (<http://oglobo.globo.com/megazine/mat/2010/08/19/mv-bill-explica-porque-aceitou-entrar-em-malhacao-ha-uma-mudanca-no-comportamento-da-direcao-do-programa-917435877.asp>)

Na novela, MV Bill faz o papel de um professor de periferia em uma escola particular. Os conflitos sociais são estereotipados e "amaciados", e sua participação com freqüência vem acompanhada de uma música melosa, desenhada para enternecer, enquanto aqueles que ainda teimam em se segurar aos preconceitos raciais e de classe "de outrora" são representados como remanescentes de uma época ultrapassada, longe da realidade pluricultural do Brasil atual: uma volta à temática da democracia racial e do "homem cordial" no momento em que as forças repressivas irrompem nas favelas com brutalidade exemplar e a intolerância aprofunda distâncias aparentemente intransponíveis. Não se trata aqui de questionar as intenções de MV Bill, mas sim a coerência: seria, realmente, uma contradição não aceitar o convite da Globo? Este tipo de discurso conduz à possibilidade de uma verdadeira transformação, ou ele apenas legitima e perpetua a ação despolitizante da mídia?

No mesmo ano, MV Bill fez uma parceria com a empresa de telecomunicações Nextel, com a campanha "O bem não tem limites" (referência aos programas de ligações de celular ilimitadas). A campanha consistia em propagandas curtas televisivas que terminam com o logo da Nextel e a frase: "Bem-vindo ao clube de quem não tem limites", e um site de internet (hoje desativado), chamado "Não foi para o ar" — com a implicação de que o material ali contido seria impactante demais para as sensibilidades próprias da mídia televisiva —, onde MV Bill contava, em vídeos mais longos, como ele conseguiu ultrapassar todas as barreiras limitantes da vida na favela e se tornar "uma pessoa sem limites". Em um dos vídeos, ele diz:

> Eu acho que quando há possibilidade pro diálogo, através dele você pode construir pontes, e através dessas pontes, a gente pode começar a passar solidariedade, esperança, transformação…
> (<http://www.youtube.com/watch?v=jUGYnWI4SQo&feature=channel>

Novamente, as contradições entre o discurso e o veículo são mais que evidentes. Nos depoimentos ele toca assuntos importantes e sem dúvida nunca vividos pela classe média, como a violência policial, a humilhação do preconceito, a falta de oportunidades, a atração do crime. Entretanto, é importante se perguntar até que ponto, na medida em que a campanha legitima a empresa de celulares e, por extensão, o sistema capitalista, esses discursos são capazes de desafiar o caráter sistêmico da exploração, da exclusão e da violência, em cujo âmago está, justamente, esse sistema capitalista. Até que ponto esse discurso, ao se apresentar nesse meio, representa uma irrupção de realidades contra-hegemônicas na superfície do simulacro, ou até que ponto ela se torna uma forma de legitimação do *trompe l'oeil*, do discurso confortável da coexistência harmoniosa de uma pluralidade de discursos dissonantes na liberdade outorgada pelo capitalismo e pela democracia liberal.

Entretanto, muito mais problemática foi a aparição em 2009 de MV Bill no programa *Domingão do Faustão* — um dos espaços mais exemplares da espetacularização, da despolitização e da transformação em mercadoria das expressões culturais na TV Globo —, para dar seu depoimento sobre as supostas bondades realizadas pelas tropas do exército brasileiro no Haiti, integrantes das forças de ocupação das Nações Unidas nesse país. O apresentador Fausto Corrêa da Silva apresenta MV Bill como "parte da história do Falcão" e diz: "… um cara que está em contato com a realidade mais *nua, dura, crua* do que ele, é impossível… e ele conseguiu se surpreender, conseguiu se *chocar* com o que ele viu fora do Brasil…" Vestindo uma camisa vermelha de aparência militar, com a palavra "Combat" escrita no bolso e com um grupo de mulheres fantasiadas à Barbie como pano de fundo, MV Bill conta a sua experiência como "repórter do Falcão" em "missão de paz" ao Haiti. Trata-se de um depoimento completamente desprovido de contextualização histórica, completamente despolitizado, onde se fala de uma miséria que existe por si só, sem qualquer relação a causas estruturais; um depoimento cheio de imagens "comovedoras" de crianças, da irrestrita gratidão do povo haitiano pelo trabalho humanitário do exército brasileiro e de jovens haitianos "sem nenhuma estrutura, sem nenhuma perspectiva de vida, e ainda assim com o sonho de vir pro Brasil, onde eles tem condições de ascensão muito maiores do que no Haiti…".

Essa aparição recebeu menos críticas, pelo menos públicas, do que poderia ter se esperado. Entre as reações de protesto, um comunicado coletivo intitulado "Hip Hop do bem manifesta solidariedade ao povo do Haiti", assinado por Resistência Cangaço Urbano (CE), Coletivo de Hip Hop LUTARMADA (RJ), Movimento Hip Hop Organizado do Maranhão Quilombo Urbano (MA), Cartel do RAP (PR), Liberdade e Revolução (SP), Ministério das Favelas (MA) e Atividade Interna (PI). O texto faz um breve relato da história recente do Haiti e uma forte crítica tanto à presença das tropas da ONU no país quanto à participação do Brasil e ao papel de MV Bill. Eis um trecho:

> No momento em que uma delegação haitiana viaja ao Brasil, estado por estado, para denunciar as atrocidades cometidas pelas forças de ocupação da ONU, lideradas pelos militares brasileiros, o rapper MV Bill apareceu no Domingão do Faustão propagando as "benesses" da invasão militar naquele país. A aparição super-anunciada de MV Bill no Faustão, no dia 12/07, foi simplesmente desastrosa. MV Bill defende a ocupação militar do Haiti! Para ele as criancinhas do Haiti ficam alegres quando vêem as tropas de ocupação! Sabemos que MV Bill não é tolo, não é desinformado, talvez mal intencionado, pois para a Globo ele é hoje um grande líder político. Aliás, ele muito bem sabe quem é a Globo, aquela emissora que "mostra os pretos chibatados pelas costas", conforme expressa uma de suas antigas músicas. Mas os pretos do Haiti também são pretos, são pobres, são favelados e são chibatados pelas costas. (<http://passapalavra.info/?p=9264>)

A memória

Mal dava pra acreditar que ali tinham morado 800 famílias durante mais de dois anos, em barracos de tábua em condições miseráveis, mas mesmo assim lares, contendo os magros pertences de uma vida de penúrias, as lembranças, os sonhos, o pouco que muito vale para quem quase nada tem. Agora era um espaço vazio, 34 mil metros quadrados de terra e pedras e escombros circundados por favelas na periferia sul de São Paulo, região de Capão Redondo. Ao lado, a um canto da rua empoeirada, estava a maioria daqueles que lá tinham vivido, amontoados em espaços mínimos construídos com qualquer coisa que tivesse sobrado da destruição, pedaços de taboas, um beliche, algumas caixas, com um pedaço de plástico como teto, famílias inteiras amontoadas nesses cubículos improvisados de dois metros quadrados. Era o progresso que tinha chegado, a mal-chamada justiça e as forças da ordem que ordenam o caos que ameaça o inviolável direito da propriedade privada. O que uns dias antes fora o acampamento Olga Benário estava em terras pertencentes à companhia Viação Campo Limpo, desocupadas há 20 anos e com dívidas públicas de mais de sete milhões de reais. A proprietária quis as terras de volta, a lei concedeu, os moradores não tinham aonde ir, pediram um prazo, a "justiça" não deu, os tratores chegaram às 6 da manha do dia 24 de agosto de 2009 e transformaram seu mundo nesse grande vazio. O que os tratores não destruíram, o fogo levou.

Mas dizer "vazio" é errado. Aquilo não estava vazio. Aquilo estava cheio de lembranças que gemiam, choravam, gritavam, soterradas. Caminhamos pelos escombros, e o que parecia ser apenas terra e pedras doía de tanta memória pisoteada. Foi o Ferréz quem me mostrou: "olha". Era um pedaço de papelão, um fragmento de uma página de um álbum de fotografias, chamuscado, o plástico protetor derretido; a única fotografia que mais ou menos sobreviveu, dificilmente visível. Peguei, não sei por quê. Senti vergonha, como se estivesse profanando a intimidade alheia, algo sagrado, a lembrança que nos faz ser o que somos, um objeto que é vaso comunicante do tempo que leva àquele instante que não é meu, que não me pertence, ao qual eu não tenho direito. E, no entanto, senti que aquela lembrança não podia ficar ali, esquecida na terra. Levei-a, não a podia deixar. Está aqui comigo enquanto escrevo, espedaçada. É uma criança pequena rindo, com uma camisa branca e uma bermuda listrada, cabelo encaracolado, lhe falta um dentinho. Quem é a criança, quem tirou a foto, onde é que estão — dá pra ver que é uma casa simples, humilde, mas provavelmente não o barraco que foi destruído —, por que a criança ri tanto, que pedaço da vida está ali contido? "Toda imagem", diz John Berger, "encarna uma forma de ver" (*Ways* 10). Ou, de fato, muitas. Esta imagem dessa criança encarna a forma de ver de quem tirou a foto — imagino que a mãe, mas é impossível saber —, mas ela encarna, também, muitos outros olhares: o olhar

dessa mãe quando volta a ver essa foto, o olhar dessa criança quando não é mais criança e se olha no espelho do tempo, o olhar dos parentes, os olhares no tempo… o olhar interior da lembrança da imagem dessa foto que aponta ao passado e da certeza de saber que ela está ali, guardada, para transportar, a quem olha, a um pedaço de ontem que é uma parte do hoje. Ela e as demais fotos daquele álbum não mais existem para essa família. Hoje, essa foto encarna também o meu olhar, que vê nela, com dor, a brutalidade do desprezo que destrói não apenas as vivendas e os bens materiais dessas pessoas que o poder considera descartáveis, mas também sua memória.

As pessoas que moravam em Olga Benário vinham de muitos lados, todas com longas histórias de pobreza e luta pela moradia… longas histórias de perdas, de exílio. Muitas delas eram migrantes do nordeste que deixaram tudo — quantas vezes? — para ir a São Paulo à procura de uma vida melhor. Lutando pela sobrevivência e contra o esquecimento. Nesses dias, Ferréz e muitos parceiros da periferia — rappers, grafiteiros, poetas, gente sensível, indignada, solidária e comprometida — se movimentaram para reunir alimentos, remédios, lonas, fraldas, roupas, madeira para melhorar os abrigos, enquanto o governo nada fazia, o choque ameaçava destruir os novos abrigos e os postos de saúde vizinhos se negavam a atender os moradores. Na época Ferréz escreveu várias crônicas duras, comovedoras e comovidas, publicadas em seu blog. Em uma delas, ele disse:

> Eu não ia escrever sobre o que estamos passando, mas chegou uma moradora da favela e disse se eu não escrever ninguém ia lembrar deles…
> (<http://ferrez.blogspot.com/2009_08_01_archive.html>)

Na mesma época, eu estava trabalhando na seleção e revisão dos contos do livro *Netamorfosis: cuentos de Tepito y otros barrios imarginados*. Um deles, "Territorio inteligente", de Estela González, tinha uma ressonância surpreendente com o que os moradores da favela Olga Benário estavam vivendo. Estela mora em Pantitlán, periferia leste da Cidade do México, não muito longe do antigo lixão de Bordo de Xochiaca, transformado há pouco tempo em um imenso conjunto de espaços públicos, financiado pelo bilionário Carlos Slim, entre eles um grande centro comercial de luxo, colado a Ciudad Neza; transformação que significou a destruição de incontáveis barracos de pessoas que viviam no lixão e sobreviviam dele. No conto, uma família esfarrapada de indígenas caminha pelo *shopping*, olhando com dor, indignação e lágrimas nos olhos o lugar que antigamente foi seu lar. Ernesto, o pai, lembra as imagens das máquinas destruindo as casas enquanto a comunidade tentava inutilmente resistir com paus e facões. Enquanto isso, Isaura, a mãe, lembra a chegada deles à cidade anos atrás, quando migraram empurrados pela pobreza: a miséria, o racismo, a procura infrutífera de emprego. As filhas tentam reconhecer o seu mundo naquele lugar.

> —¡Nuestra casa está ahí! —le dice Marta emocionada a su mamá— Mira, guíate por el tianguis que todavía dejan poner en la avenida. De ahí a la casa eran

> algunos metros, entonces vivíamos donde está el Suburbia. ¡Ah!, y mira, el vals de mis quince años fue en ese Sanborns (…)
>
> —¡Carajo! La gente anda como Juan por su casa y no se vale —dice Ernesto—. ¡Es mi casa! Que ahora la cubran estas putas tiendas, no cambia que el pedazo de tierra podrida que hay debajo sea mío, mío porque me lo gané trabajando como bestia. Aquí tuve a mi familia, amigos, un techo.
>
> "¡Griten conmigo! Que toda esta gente que sólo viene a ver y que no compra, porque está igual de jodida que nosotros, sepa que pisan nuestra casa.
>
> "¡No se callen! ¡No, por favor! Si lo hacen, este pinche silencio va a cicatrizarnos el coraje." (58)

Este passeio doloroso, esta viagem pela memória, tem múltiplas dimensões. Trata-se de recuperar os momentos vividos, constitutivos do ser individual e coletivo, apagados não apenas pela destruição física, mas, sobretudo, pela *desterritorialização* forçada. Reviver os momentos de vida, reconstruindo na memória a territorialidade espoliada, em uma tentativa de reconstituição do ser. Mas é também um clamor contra a invisibilidade pelo esquecimento. Podem ter destruído nosso lar, mas não podem nos esquecer. E, no entanto, a família de Ernesto não ouve o seu clamor. Sabem que o grito não conseguirá rachar os muros da indiferença. No caminho cego e surdo do progresso e do consumo, eles, índios esfarrapados, são invisíveis e inaudíveis.

> Las mujeres no hablan, están yéndose derrotadas y tristes por su cobardía, caminan por un pasillo lleno de ropa donde antes estuvo una cama vieja que guardó sueños. Entonces Teresita, la menor, la terrible, sabe que es el momento de descubrirse; ni modo, ahora su familia va a decidir si la alejan o se unen. (58)

Teresita, a mais nova, a rebelde, pega uma blusa e a enfia sob a saia, para espanto de todos.

> La madre duda sólo un instante, su mente da una vuelta que inicia en la honestidad que les ha enseñado y termina con ellas ahí pobrísimas y hambrientas; después, resuelta, la imita. (59)

A mãe, a irmã, fazem o mesmo, e o pai concorda. "Sabe que es justo porque el territorio al que el gobernador llamó inteligente sólo se convirtió en un hueco que tragó sus vidas." Iniciam, assim, o processo de reapropriação daquilo que lhes foi roubado:

> Seguras inician su visita a cada una de las tiendas rebautizadas, ya no son Sears, Zara, Palacio y otras… ahora es la casa de Renata, de Pilar, del Chundo, de Rafaelita, de todos los demás. Así que entran y recuperan lo suyo. (59)

A reapropriação material vem de mãos dadas com a resignificação pela memória e pelo ato de nomear: as lojas não são mais Sears, Zara, Palacio, agora são a casa de Renata, de Pilar, do Chundo.

Se o Estado, como propõem Gilles Deleuze e Felix Guattari em *O Anti-Édipo*, exerce um grande movimento de desterritorialização ao impor uma divisão da terra conforme a organização administrativa, fundiária e residencial, a globalização neoliberal o faz mais ainda, pela privatização de todos os espaços e recursos naturais e a sua transformação em mercadoria. Nesse processo, se destroem não apenas os espaços físicos, mas, sobretudo, as formas de convivência, as redes de solidariedade, as formas de expressão coletiva e o sentido de ser das comunidades que não se encaixam nos padrões capitalistas.

Isso explica a preocupação tão presente nas obras da literatura periférica com a memória como eixo temático. Em "A bela que abala libido e o almocreve", do livro *Elas etc.* de Tico, o narrador, recém saído da cadeia, sonha num quarto de hotel:

> … depois de ter ganhado na loteria, eu disse que resgataria a minha infância. Que compraria o retorno do tempo. Então, feito um arrojado empreendedor — do passado —, comprei a vila onde eu nascera. Inteira. Demoli e implodi. Replantei e desasfaltei. Contratei arquitetos, paisagistas, antropólogos, engenheiros, historiadores, e mandei que, com base numa fotografia tirada nos meus tempos de moleque, se reconstruísse o bairro tal qual era naquela época. Escola. Campinho. Igreja. Sapataria. Venda. Casa mal-assombrada. Barbearia. Chácara para se roubar goiaba. Costureira, benzedeira, verdureira, parteira. Como consegui essa gente, não sei. Afinal, era sonho. Que virara um pesadelo. Muito triste. Estava tudo lá. Porém, e o menino? Morrera. O menino não existia mais. (81)

A memória como arquivo, como registro, como testemunho de tudo aquilo que está sendo destruído pela máquina demolidora da globalização homogeneizadora. Mas não só. A memória também, e sobretudo, como reconstituição de um presente e mecanismo para a reelaboração de um sujeito individual e coletivo. A narração — e a (re)invenção — da memória torna-se, assim, um ato político, um ato de resistência perante a invisibilização provocada tanto pela destruição física de espaços e formas de convivência quanto pelos discursos hegemônicos veiculados, sobretudo, pela mídia comercial, que limita a representação dessas populações (majoritárias) a um exotismo sensacionalista e a estereótipos que, muitas vezes, as criminalizam. Conta Ferréz, na crônica do dia em que ele e vários parceiros distribuíam alimentos e remédios à população da favela Olga Benário:

> Colou um carro de reportagem da rede Globo, o Eduardo isqueirou e eu fui junto, barramos, falamos pra voltar, vieram entrevistar a mãe do menino sequestrado, cambada de urubú, dar uma força nem pensar, só o crime interessa. (<http://ferrez.blogspot.com/2009_08_01_archive.html>)

Mas a narração da memória é também um ato de constituição do sujeito individual e gerador de identidades coletivas, na contramão desses discursos, constituindo-se em desafio às estruturas de poder hegemônicas. "Si a comienzos del siglo XXI algún fantasma capaz de atemorizar a las élites está recorriendo América Latina", escreve Raúl Zibechi, "es seguro que se hospeda en las periferias de las grandes ciudades" (*Autonomías* 199). O caráter político-literário dos discursos

elaborados por estas obras pode, talvez, apontar alguns elementos constitutivos desses "contra-poderes de baixo".

Um exemplo das múltiplas funções da memória na literatura periférica é o romance *Estação terminal*, de Sacolinha.

Estação Terminal

Como vimos no Capítulo 2, Sacolinha (Ademiro Alves), originário do bairro de Itaquera, periferia leste de São Paulo, iniciou sua trajetória literária em 2004 com a publicação de um conto na coleção "Literatura marginal" editada por Ferréz na revista *Caros Amigos*. Desde então, ele publicou o romance *Graduado em marginalidade*, a coletânea de contos *85 letras e um disparo*, o romance infanto-juvenil *Peripécias de minha infância* e o romance *Estação terminal*.

Desde a idade de oito anos, durante doze anos, Sacolinha trabalhou como cobrador de lotação na linha clandestina Cidade Tiradentes–Terminal Itaquera, na Zona Leste de São Paulo. O romance é uma narração ficcionalizada das histórias e personagens com os quais o autor teve contato em seus percursos na lotação e na Terminal Itaquera durante todos esses anos. O breve prefácio, "Quem sabe menos das coisas, sabe muito mais que eu!", do próprio autor, é revelador de questões centrais na literatura periférica: quem fala, desde onde, a quem e para quê. "O tema central do livro foi vivido por mim durante doze anos", explica, estabelecendo assim essa perspectiva limite que dilui as fronteiras entre diversos gêneros literários: romance, autobiografia, crônica, testemunho, etnografia (9). A intenção é deixar um testemunho de uma realidade que, depois entenderemos, deixou de existir com a modernização do terminal em meados da década de 2000. Uma obra que resgate do esquecimento histórias e vidas apagadas pela voragem do progresso, mas também, e sobretudo, que constitua um arquivo do passado gerador de reflexão e produtor de uma mudança num presente e no futuro.

> O romance é permeado pela vida de sete protagonistas: Pixote, Gago, Mastrocolo, Maria José, Cadeirinha, Arilson e Helton Lima. Todos com seus conflitos e crises que farão do livro *um instrumento da verdade humana para o leitor desatento entender que precisa ser chocado pra acordar para a realidade que o cerca*.[24] (9)

Verdade e realidade. Dois eixos onipresentes na literatura periférica, neste caso explicitados como o objetivo mesmo da escrita. Mas, como narrar essa realidade, como desvendar essa verdade? A *realidade* não é feita apenas de dados, a *verdade* não se revela com um relato minucioso e objetivo de acontecimentos. A verdade — parece dizer o autor — reside além dos fatos e, também, das idéias, das ideologias e da própria ética, naquilo que subjaz o acontecer cotidiano, nas pulsões e

[24] A ênfase é minha.

sentimentos que estão na base da experiência humana. No caso das populações marginalizadas e invisibilizadas pelos discursos veiculados na mídia, nas escolas, nos aparelhos mercadológicos do capital e no imaginário coletivo sobre a "brasilidade", cinzelado através da história, narrar essa experiência humana e desvendar sua "verdade" resulta duplamente difícil e, ao mesmo tempo, duplamente urgente, como mecanismo para se aproximar a uma sociedade menos violenta.

Para Sacolinha, essa narração só pode ser feita através da ficção: "É que é necessário recontar literariamente para dar espaço e voz aos vencidos" (10). Se a verdade não está na superfície dos fatos, mas em uma "essência" mais profunda e elusiva que só o *sentir* da experiência seria capaz de desvendar, então a ficção é o único mecanismo para revelá-la.

Para imprimir esta "veracidade" à obra, Sacolinha se utiliza da pesquisa histórica, das suas próprias lembranças e das suas anotações. Mas, sobretudo, se utiliza, como o narrador de *Pelo caminho de Swann* de Marcel Proust, da memória involuntária, escutando músicas que ouvia nos seus anos de trabalho como cobrador, para extrair delas o aroma de uma *madeleine* auditiva capaz de suscitar em seu interior as sensações que iriam compor essa "essência" da experiência vivida.

> Por isso ouvi muita música, músicas que ouvia nas viagens de lotação que fazia como cobrador da linha Cidade Tiradentes–Terminal Itaquera, ida e volta, músicas que meus companheiros de trabalho da época ouviam no último volume.
>
> (…)
>
> Portanto, estou (re)ouvindo diversas músicas para *voltar de verdade* a esta época[25] (…)
>
> Postei abaixo quatro títulos de musicas que me remetem à época. Creio que somente eu, ao ouvir essas músicas, por ter vivido doze anos nesse lugar e agora relembrando momento a momento através de minhas anotações e de lembranças, sofro com tudo, por tudo e por todos. Nenhum de vocês sabe o tamanho dessa dor, muito menos a quantidade de lágrimas que derramei nessas madrugadas de criação desse romance. (10)

O autor faz uma lista das músicas que escutou durante a escrita e, imediatamente depois, reconhece que é um exercício inútil, pois só nele, com sua vivência única e individual, essas músicas se transformam em detonador da memória, feita de sentimentos e emoções. Eis a dificuldade de narrar. Como pintar, com a imperfeição das palavras, um quadro capaz de suscitar um vislumbre do inenarrável? Como compartilhar com o leitor essa angústia e essa dor, como transformar a vivência individual em indício de entendimento coletivo? "Quem sabe, ao ler este livro vocês também sintam essa angústia. Se isso acontecer, o romance cumprirá sua missão" (11).

---

[25] A ênfase é minha.

Angústia e dor. São esses os elementos capazes de irromper na superfície do simulacro, de rachar os muros da incompreensão. "Para tentar entender a experiência do outro é necessário desmantelar o mundo tal como o vemos desde o lugar que ocupamos nele e rearmá-lo tal como o vê o outro desde seu lugar",[26] diz John Berger (*Un séptimo* 107). A dor por e com o outro, a angústia compartilhada, ajudam a desmantelar nosso mundo e nos urgem a construí-lo desde outro lugar.

O romance é feito de histórias de vida que se entrecruzam sem estarem unidas por uma trama geral que sirva como fio condutor, desenhando uma paisagem impressionista, tecendo uma colcha de retalhos que compõe a história do terminal desde seu nascimento até sua modernização. Na primeira parte (o livro divide-se em cinco partes), apesar de duras e com freqüência violentas, as pinceladas ou retalhos de vidas contêm esperança e uma certa dose de lirismo. Tem a perseverança do Gago, que bem poderia representar a história da migração bem-sucedida, [27] da conquista de certo bem-estar material através do esforço, do trabalho, da honestidade e da perseverança, depois de ter passado por sofrimento e miséria e ter padecido inumeráveis revezes que, ao exemplo de Jó, não conseguem derrotá-lo. Tem a história de Pixote, de sua transformação de "menino de rua" a fiscal de linha querido por todos, que à primeira vista pareceria nos remeter ao estereótipo do bom malandro. Tem a história de Maria José, quem, apesar da trágica morde de seu filho e a pobreza, encontra na loucura certa poesia de viver. Até na história de Mastrocolo, destruído pela corrupção e a brutalidade policial, a tortura e o terror do mundo carcerário, entrevemos a possibilidade de uma redenção (evidentemente duvidosa) através da vingança: a esperança de que, afinal, persevere uma forma de justiça.

Impossível não perceber a referência ao filme *Pixote: a lei do mais fraco* (1980), de Hector Babenco, e à própria história da criança que fez o papel de Pixote, Fernando Ramos da Silva. O filme, fundamental na história dos discursos sobre a problemática da infância marginalizada no Brasil, mostra a vida de um "menino de rua" na FEBEM e nas ruas de São Paulo e Rio de Janeiro. A trágica história do pequeno ator Fernando Ramos da Silva, que seis anos depois de sua muito aclamada estréia no mundo cinematográfico foi assassinado por três policiais militares em uma favela em Diadema, periferia de São Paulo, é reveladora das contradições da violência contra crianças e jovens pobres no Brasil. Depois de seu sucesso como protagonista principal de um filme cujo objetivo era sensibilizar a população brasileira com a situação de milhares de crianças nas ruas das grandes cidades, Fernando Ramos da Silva não pôde continuar sua carreira de ator, envolveu-se em pequenos crimes e terminou assassinado, como tantas outras

---

[26] A tradução é minha.

[27] A história e a cotidianidade nas periferias de São Paulo estão intimamente vinculadas à migração do interior, sobretudo do nordeste, à cidade. Esta temática — a vida dos migrantes, sua gradual adaptação à metrópole, a influência dos seus costumes na conformação da vida das periferias — é elemento muito presente na literatura periférica.

crianças e jovens no Brasil. Mais surpreendente ainda foi a reação de uma parte da sociedade, que celebrou sua morte como a feliz vitória da ordem e da lei contra a marginalidade.

O Pixote de *Estação terminal*¸ cujo nome de pia é justamente Fernando, parece, nesta primeira parte do romance, uma versão muito menos sombria do Pixote de Hector Babenco: um Pixote que, por sua inteligência, sua perseverança, sua visão crítica do mundo à sua volta e sua honestidade de bom malandro, consegue sair das ruas e obter o respeito, carinho e admiração de todos os que convivem com ele. Mas logo na segunda parte esta ilusão desaparece. Inesperadamente, a personagem, que em pouco tempo consegue provocar tanta simpatia, é assassinado com espantosa brutalidade: seus assassinos, que o confundem com um estuprador, o seqüestram, o torturam, lhe cortam a mão e o pênis antes de assassiná-lo. Se, no filme, a fronteira entre realidade e ficção (Fernando Ramos da Silva e Pixote) se confundem, em *Estação terminal* a relação nunca especificada entre Pixote/Fernando e a(s) personagem(s) reais que o inspiraram, e entre eles e os milhares de casos cotidianos de morte e violência contra crianças e jovens pobres, dilui, também, essa fronteira. Ao mesmo tempo, há aqui uma ambigüidade que não permite o conforto de apontar facilmente os culpáveis: uma ambigüidade na qual, como diria Ferréz, "ninguém é inocente". [28] Não sabemos se os sicários são policiais, não sabemos quem é o estuprador, quem é a vítima, que dor vive quem mandou matar Pixote por erro. Não sabemos nada e, afinal, parece que não tem importância. O que sabemos é que vivemos em um mundo onde os mecanismos jurídicos não funcionam, onde a justiça (e Agambem adverte sobre o perigo de confundir lei e justiça[29]) não existe. Enfim, um mundo transformado nessa zona cinza da qual fala Primo Levi ao referir-se aos campos de concentração e extermínio nazistas, essa zona onde se esvai a distinção entre vítima e carrasco, onde:

> … the "long chain of conjunction between victim and executioner" comes loose, where the oppressed becomes oppressor and the executioner in turn appears as victim. A gray, incessant alchemy in which good and evil and, along with them, all the metals of traditional ethics reach their point of fusion. (…)
>
> This infamous zone of irresponsibility is our First Circle, from which no confession of responsibility will remove us and in which what is spelled out, minute by minute, is the lesson of the "terrifying, unsayable and unimaginable banality of evil." (Agamben, *Remnants* 21)

Não é por acaso que, em *Ninguém é inocente em São Paulo*, Ferréz também explora a desumanização, a zona cinza e Auschwitz como metáfora com relação ao transporte público, realidade vivida na pele todo dia por quem vive na periferia e trabalha nas áreas nobres da cidade: "O esquema tá mil grau, meia noite pego o ônibus, mó viagem de rolê prá voltar, o trampo nem cansa muito, o que mais

---

[28] Título do seu livro de contos, *Ninguém é inocente em São Paulo*.

[29] *O que resta de Auschwitz* (*Remnants of Auschwitz*).

condena o trabalhador é o transporte coletivo" (16). No conto "Terminal (nazista)", como num pesadelo, terminal de ônibus e campo de concentração se fundem, indistintos:

> Eu tentava olhar diretamente para os olhos, os que não tinham a cabeça muito baixa, não tinham globos oculares. Cheguei a um dos veículos. Estranhei quando ninguém colocou a mão no meu ombro, os organizadores estavam ficando relaxados. A fila se formou rapidamente, eu era o primeiro.
>
> Alguém notou o início da desorganização e tentou se aproveitar quando a porta se abriu. Um dos organizadores o agarrou pelo ombro e o jogou para longe. Nesse momento todos começaram a rir. Talvez a câmara de gás, talvez valas comuns. Olhei para trás e vi que não parecia judeu, tentei ver o que pensava, mas estava fechado. Comecei a duvidar do destino, saí da fila. Sendo visto pela organização com desconfiança, fui para a parte dianteira, alguém estava bem colado comigo. Olhei o letreiro, o destino era o mesmo.
>
> Gente que ia cedo, gente que vinha tarde.
>
> Gente que ia cedo, gente que vinha tarde.
>
> Gente que ia cedo, gente que vinha tarde.
>
> Voltei à fila, alguém me puxou, estava cortando, esqueci de avisar que ia voltar. Final da fila, tanto faz, sentado ou em pé, o gás é para todos mesmo. (89-90)

No terminal de *Estação terminal*, uma administração corrupta tenta expulsar os ambulantes — a maioria deles migrantes nordestinos — e instala barracas "legais" que beneficiam parentes e amigos. Ao mesmo tempo, chegam ao terminal cada vez mais traficantes, bicheiros, mendigos, crianças que pedem esmola, catadores ferro-velho, prostitutas, travestis, homossexuais, ladrões. O péssimo serviço dos ônibus oficiais, de empresas usurárias e corruptas, faz que surjam linhas extra-oficiais (clandestinas) de lotação, que viram fonte de renda para muitos e objeto de disputa por parte de máfias controladas por policiais, que com violência se apoderam delas para lucrar com o trabalho alheio. Homossexuais que procuram sexo e oferecem serviços são linchados nos banheiros onde fazem ponto; a passarela se transforma em bordel e ponto de tráfico. Inumeráveis acidentes matam e ferem motoristas, cobradores e passageiros, quase todos residentes pobres da periferia no longo trajeto de ida e volta de empregos mal pagos em bairros de classe média e alta. Neste contexto, os exemplos mais crus dessa zona cinza são os motins espontâneos de violência indiscriminada. Depois de um jogo de futebol, as torcidas se agridem, iniciando um quebra-quebra no qual todos participam e que se transforma numa orgia de violência que permite a todos vingar antigos rancores, roubar mercadorias das barracas saqueadas ou simplesmente desabafar sobre os mais fracos a frustração das humilhações acumuladas; uma exacerbação carnavalesca do funcionamento cotidiano do mundo no qual todos, sem exceção, têm alguém mais fraco sobre o qual exercer o poder e descarregar a humilhação e a violência sofrida. A fúria com que as vítimas de um sistema triturador — pobreza, exploração,

violência de traficantes e assaltantes, extorsão de máfias, humilhação e brutalidade das forças repressivas do Estado — se transformam em algoz é expressão cotidiana dessa zona cinza. Uma mulher que, ninguém sabe por que, atravessa o terminal assustada e praticamente nua, vira o alvo de uma agressão furiosa e brutal por parte de homens, mulheres e crianças, que derivam um prazer profundo na humilhação desse ser indefeso e desesperado. Os freqüentes linchamentos de homossexuais — que representam, no imaginário coletivo, a passividade (e o gozo inaceitável) perante a penetração ultrajante — são manifestações não apenas desse exercício brutal do poder, mas também da raiva pela vulnerabilidade das suas próprias vidas.

O mundo retratado por Sacolinha revela-se, no fim, triturador cego de vidas. Gago, com sua história de trabalho e perseverança, é cada vez mais desprezado pela família, explorado e ameaçado por um trabalhador a quem ele muito ajudou, termina perdendo tudo o que tinha conseguido com a modernização do terminal e do transporte coletivo e, já na velhice, volta sozinho e vencido aos seus origens em Mato Grosso do Sul, para sobreviver catando ferro-velho de novo. Mastrocolo, com sua cruz de tortura e violência e sua única esperança de, algum dia, se vingar dos policiais que destruíram sua vida, morre num acidente, justamente, com um carro de policia. E Cadeirinha, o adorável paraplégico que a todos alegrava com seu otimismo, é preso quando se descobre o corpo de uma criança de nove anos, violentada e assassinada, sob sua cama, e termina decapitado por outros presos durante uma revolta na cadeia.

O romance termina com a modernização do terminal: o fim dos ônibus municipais e a legalização das lotações, devidamente registradas e administradas por cooperativas; a chegada do shopping em 2006; a Comissão Parlamentar de Inquérito que acabou com as barracas e quiosques concedidos sem licitação; os estacionamentos autorizados que acabaram com os roubos de automóveis; a extensão da Avenida Radial Leste até o bairro de Guaianazes que agilizou o tráfego; a instalação de banheiros limpos e protegidos que acabaram com os linchamentos de homossexuais; o fim das máfias que controlavam as linhas clandestinas e o fim das mortes, estupros, linchamentos e motins.

Entretanto — e eu acho que esta é a chave do romance —, isto não constitui um "final feliz": a modernização e a "civilização" do espaço — em um discurso que poderia se interpretar como a contraposição de "civilização e barbárie" — são descritas pelo narrador em termos negativos:

> O Terminal Corinthians-Itaquera encerrou seus anos de agitação, cumprindo apenas o papel de um terminal.
>
> O espaço onde se passa essa história voltou a ser frio como o ferro e o concreto que o sustentam.
>
> Ninguém nunca mais ouviu um canto alegre do Bem-Te-Vi, só aquela melodia triste, que dói no coração da gente. (143)

Bem-Te-Vi catava latas de cerveja e vivia cantando, e suas canções, às vezes tristes, outras alegres, "mas todas elas belas e gostosas de ouvir", eram premonição do que estava prestes a acontecer. Porém, agora o canto de Bem-Te-Vi não é mais premonição, mas lamento melancólico pelo que já foi e nunca mais será. A modernidade e a ordem acabam com os horrores, mas também com a riqueza humana desse espaço cheio de vida e que agora se transforma em um espaço frio, apenas "um terminal".

Não se trata, como uma leitura superficial poderia indicar, de saudosismo, de uma idealização incongruente desse mundo cheio de crueldade. Prova disso é a história de Sávio, que poderíamos ler como um *alter ego* do autor — o menino-adolescente cobrador de lotação que vive e é testemunho (no sentido de *superestes* e não de *testis*[30]) das histórias narradas no romance durante anos de trabalho no terminal —:

> Sávio foi o único que se libertou daquela "Caverna", onde as sombras são o dinheiro fácil, as mulheres e o poder que um motorista de lotação acha que tem. (136)

A referência ao mito da caverna de Platão faz da personagem um símbolo da libertação da inconsciência. (Neste sentido, é interessante também observar o paralelismo entre Sávio e a personagem Busca-Pé em *Cidade de Deus*, também uma espécie de *alter ego* de Paulo Lins, que consegue sair do mundo fechado da favela/periferia através do conhecimento e da criação.)

Então, como interpretar este final, aparentemente contraditório? No meu entender, o final é o que dá sentido e orienta a obra, sem fechá-la em uma leitura única, sem julgar nem propor respostas fáceis, sem moralismo nem definição de valores pré-estabelecidos. Ao contrário, o final, justamente por seu caráter contraditório, abre a porta a interpretações múltiplas, ao mesmo tempo em que desafia o discurso modernizante e civilizador como a "solução" não apenas para o Terminal Itaquera, mas para os espaços e populações periféricas em geral.

As últimas frases reivindicam uma forma particular de *convivialidade*, uma organicidade nas relações e laços de solidariedade — presentes em todo o romance, apesar de e concomitantes com a violência — trocas muito diferentes do mundo "frio como o ferro e o concreto" dessa modernidade imposta desde o centro do poder. Durante um evento em São Paulo com Marcelino Freire, Ferréz comentou o seguinte:

> Dentro da periferia é bem claro que a gente não queria que existisse a favela, mas a gente também não quer participar disso que as pessoas chamam de

---

[30] Agamben distingue entre as duas etimologias em latim da palavra "testemunho". *Testis* significa aquele que representa o papel de terceiro em um juízo ou tribunal entre duas partes. *Superstes* é aquele que viveu algum acontecimento de princípio a fim e, portanto, pode narrá-lo. No romance, nem Sávio nem o narrador têm interesse em emitir qualquer juízo: são observadores de uma realidade vivida e narradores da mesma. (17)

> cidade. Eu me sinto muito mal quando estou na cidade, em qualquer cidade. Eu nasci na favela, cresci na favela. Ainda tem na periferia o lado humano. E isso é assim: quando tem um estupro, quando tem um assalto, também é o lado humano. Mas é também o cara dividir o café, o cara fazer um almoço e te chamar, o churrasco ser feito no meio da viela pra todo mundo. A sala tá aberta e aí o cara põe a cabeça: "E aí, tá assistindo o quê?" "Tô assistindo o jogo, entre aí." E o cara entra, entendeu? E vai entrando gente… [31]

Em seu ensaio de 1978 sobre o "desemprego criador", Ivan Illich faz uma crítica da homogeneização de um mundo "dominado por um mercado de bens intensivo, no qual a multiplicidade, especialização e volume das mercadorias destrói o ambiente propício para a criação de valores de uso"[32] — uma homogeneização que nas décadas entre a publicação do ensaio e hoje tem aumentado dramaticamente —, graças a uma "cultura de produtos padronizados" e a invenção de necessidades artificiais vinculadas a esses produtos, que destrói sistematicamente formas diferenciadas de produção e subsistência e gera uma dependência de "serviços profissionais inhabilitantes" em detrimento dos saberes tradicionais (*Desempleo* 481). Entre os efeitos mais perniciosos desta cultura de consumo que homogeneíza valores e comportamentos, que identifica progresso com opulência e confunde qualidade de vida com acumulação de bens, está o que Illich chama a "pobreza modernizada". Em um mundo de crescente desigualdade econômica, a impossibilidade de viver conforme os valores impostos por essa sociedade de consumo estigmatiza e inclusive criminaliza aqueles que justamente estão excluídos desse consumo.

Quando em um país se institui "para cada cidadão um direito 'habitacional' concebido como mercadoria, três quartas partes das famílias [descobrem] que as casinhas levantadas com suas próprias mãos ficaram rebaixadas ao nível de barracos" (487). A destruição dos costumes e formas de convivência alheias à sociedade de consumo vem de mãos dadas com a destruição das formas de subsistência autônomas. Estas formas de convivência, produção e subsistência ameaçam o sistema não só porque retiram corpos consumidores e mão de obra explorável, mas sobretudo porque se transformam em ilhas fora do controle hegemônico e, portanto, fontes em potencial de resistência. Neste sentido, é revelador observar as políticas de dois gumes aplicadas com crescente rigor tanto nas comunidades indígenas e camponesas quanto nas periferias urbanas latino-americanas nas últimas décadas. Por um lado, a militarização, a normalização de um estado de exceção e o uso cotidiano de um aparelho repressivo extremamente violento, seja na forma da repressão policial e/ou militar ou através de grupos paramilitares apoiados, financiados e treinados pelo Estado (Zibechi, *Autonomías*

---

[31] Transcrição das palavras de Ferréz durante o lançamento de *A rainha do Cine Roma*: "Bate-papo literário, com Marcelino Freire, Alejandro Reyes e Ferréz", Centro Cultural b_arco, São Paulo, 4 de novembro de 2010.

[32] A tradução ao português é minha, da edição mexicana.

200-205)[33]; por outro, a aplicação de políticas "sociais" e de "combate à pobreza" que, como mostra Raúl Zibechi em *Contrainsurgencia y miseria*, vêm sendo aplicadas na América Latina como mecanismo de controle social e contra-insurgência. Por suas características, as periferias urbanas são espaços onde a aplicação dessas políticas de dois gumes é particularmente evidente.

> Las periferias urbanas representan una de las fracturas más importantes en un sistema que tiende al caos. Allí es donde los Estados tienen menor presencia, donde los conflictos y la violencia que acompañan la desintegración de la sociedad son parte de la cotidianeidad, donde los grupos tienen mayor presencia al punto que en ocasiones consiguen el control de las barriadas y, finalmente, es en esos espacios donde las enfermedades crecen de modo exponencial. Dicho en los términos de Wallerstein, en los suburbios confluyen algunas de las más importantes fracturas que atraviesan al capitalismo: de raza, clase, etnicidad y género. Son los territorios de la desposesión casi absoluta. Y de la esperanza, digamos con Mike Davis. (Zibechi, *Autonomías* 206)

A esperança — e a ameaça para o poder — reside no potencial que a sobrevivência de formas alternativas de convivência, produção e subsistência tem, quando organizada, de construir realidades fora do mundo hegemônico capitalista. Esta organização de formas de convivência, produção e subsistência que resistem à homogeneização da sociedade de consumo é justamente o que fundamenta "las agendas ocultas de los sectores populares urbanos [que] no son formuladas de modo explícito o racional por los pobres de las ciudades, en clave de estrategias y tácticas, o de programas políticos o reivindicativos, sino que, como suele suceder en la historia de los oprimidos, el andar hace el camino" (199).

Como vimos, o caminhar literário dos escritores periféricos não se limita ao âmbito do criador solitário. De uma ou outra forma, e não apenas no Brasil — o exemplo dos escritores de Tepito na Cidade do México é ilustrativo —, a criação literária vai de mãos dadas de iniciativas sociais e coletivas que reivindicam essas formas particulares de convivência, produção e subsistência e que constroem espaços autônomos de expressão cultural e política.

O final aparentemente contraditório de *Estação Terminal* remete, portanto, a esse movimento multidimensional das iniciativas do fazer literário periférico. O narrador é testemunho e enunciador (*superstes*) de um mundo apagado pela modernização; o exercício de lembrar e de narrar essa memória transforma-se em um ato de (re)constituição do sujeito individual — o espelho no qual o autor reescreve a história da sua infância e adolescência — e do sujeito coletivo periférico. Se, por um lado, revela a desintegração social de um sistema em crise e essa zona

---

[33] Ao escrever estas linhas, no Rio de Janeiro o sangue ainda está fresco de uma guerra em princípio contra o tráfico de drogas, com um operativo policial e militar de dimensões espantosas, no qual se registraram abusos inumeráveis e muito graves por parte das forças repressivas contra os habitantes das comunidades de Jacarezinho, Complexo do Alemão, Vila Cruzeiro, Morro da Fé e Mandela, com numerosas mortes de inocentes, destruição e pilhagem de lares.

cinza que, a estas alturas "não conhece tempos e está em todo lugar" (Agamben, *Remnants* 26), por outro lado resiste e se opõe ao discurso homogeneizante do progresso e da modernidade imposto pelo capitalismo globalizado, reivindicando a alteridade periférica em suas formas particulares de convivialidade.

A narração do inenarrável

"Da mesma forma que os eventos que aconteceram não podem ser imaginados por nenhum ser humano, é também inimaginável que alguém possa contar como nossas experiências aconteceram", escreveu Zelman Lewental, sobrevivente de Auschwitz, citado por Agamben em *O que resta de Auschwitz*.

> Por um lado, o que aconteceu nos campos parece aos sobreviventes a única verdade e, como tal, absolutamente inesquecível; por outro lado, esta verdade é ao mesmo tempo inimaginável, isto é, irredutível aos elementos reais que a constituem. Fatos tão reais que, em comparação, nada é mais verdadeiro; uma realidade que necessariamente excede seus elementos factuais — esta é a aporia de Auschwitz.[34] (12)

Ao mesmo tempo, o caráter inimaginável desta realidade faz com que ela se torne insuportável. Como diz Beatriz Sarlo, o passado é uma irrupção no presente que não é possível controlar: "El regreso del pasado no es siempre un momento liberador del recuerdo, sino un advenimiento, una captura del presente" (9). O passado surge a qualquer momento inesperadamente, sem aguardar convite, e transforma o momento vivido com sua realidade iniludível: "se faz presente". "A vocação do sobrevivente é lembrar; ele não pode *não* lembrar" (Agamben, *Remnants* 26). Quando essa lembrança é inominável, incomensurável, ela desordena o presente com seu horror. Apesar de essa experiência ser tão real que se torna a única verdade, ela é ao mesmo tempo inimaginável e, portanto, incompreensível. Daí a necessidade, a urgência, de narrar: tornar essa realidade compreensível por meio do artifício, sem dúvida limitado, dos procedimentos narrativos, para dar sentido, mesmo que incompleto, não apenas ao passado, mas ao presente que a irrupção desse passado desordena.

A narração da memória na literatura periférica serve também, portanto, para dar sentido ao caos gerado no presente — no espírito, na psique, na própria noção de ser dos moradores da periferia e das populações marginalizadas — pela experiência inominável da violência cotidiana, da humilhação, da brutalidade policial, da estigmatização, da criminalização e, sobretudo, do descenso pelas ladeiras escorregadias rumo a essa zona cinza onde a violência e a desumanização da vítima se tornam indistintas das do algoz. Isso explica a quase onipresença da temática da violência — nas suas mais diversas manifestações — na literatura periférica: a

[34] A tradução é minha, a partir da versão em inglês publicada por Zone Books, 2002.

procura de um sentido, individual e coletivo, na experiência cotidiana dessa zona cinza.

Ilustrativo neste sentido é o início do romance *Cidade de Deus* de Paulo Lins. A primeira parte do romance é a "História de Inferninho", um dos jovens "bichos-soltos" que compõem o Trio Ternura; no entanto, as primeiras páginas são narradas pela perspectiva de Busca-Pé que, junto com seu amigo Barbantinho, fuma um baseado à beira do rio, no bosque de Eucaliptos, em uma Cidade de Deus ainda em processo de transformação, quando a destruição da natureza pelas máquinas e sua substituição por casas e edifícios ainda não era completa. Esta introdução pela perspectiva de Busca-Pé enquadra o romance — cuja temática central é a violência e o crime — numa visão de dentro-fora: Busca-Pé não é criminoso, não é "bicho-solto", porém convive com eles, é o seu mundo, conhece-o intimamente mesmo sem querer. Assim, esse enquadramento desloca o foco do romance, que deixa de ser simplesmente a temática da violência, numa espécie de etnografia literária, para se transformar na busca do sentido… a tentativa de transformar a angústia da memória da violência vivida desde a infância, através do ato de narrar, em algo inteligível, capaz de orientar a constituição do sujeito individual e coletivo. A constituição de um sentido de ser individual, perante a irrupção traumática da memória, e também a reconstrução de uma identidade coletiva da favela e da periferia. Mas a zona cinza da favela não é isolada, ela não existe por si só, ela é apenas um sintoma de um mundo profundamente doente, um mundo no qual, como diz Agamben, a zona cinza "está em toda parte". Portanto, o esforço por compreender esta zona cinza é de suma importância não apenas para as populações marginalizadas; ele é a única esperança para o nosso mundo.

Nessa primeira cena, Busca-Pé — que, como mencionamos acima, é uma espécie de *alter ego* do próprio Paulo Lins — olha o rio e em sua superfície irrompe a memória do passado: lembranças de um mundo extinto, "o rio limpo; o goiabal, que, decepado, cedera lugar aos novos blocos de apartamentos; algumas praças agora tomadas por casas; os pés de jamelão assassinados…" (10-11). As lembranças o levam a momentos lúdicos de uma infância alegre e ingênua de correrias e aventuras, mas a alegria logo se desfaz com as lembranças da pobreza, da fome, dos tempos vendendo pão e picolé e fazendo carreto na feira… "Era infeliz e não sabia". A alegria da infância transforma-se em infelicidade com a consciência: é a expulsão do paraíso. Uma consciência que se transforma em revolta e ódio ao olhar à sua volta e descobrir um mundo no qual ele — e todos os seus — não tem lugar: a falta de empregos, a pobreza iniludível, a impossibilidade de realizar seu sonho de ser fotógrafo.

> (…) teve vontade de ir ao padre Júlio pedir de volta, numa bolsa de mercado, os pecados confessados para refazê-los com a alma largada em cada esquina do mundo que o cercava. Um dia aceitaria um daqueles tantos convites para assaltar ônibus, padaria, táxi, qualquer porra… (12)

Com raiva da vida e o choro reprimido, Busca-Pé olha de novo para o rio e vê que a água encarnara, antes de aparecer um corpo humano flutuando, seguido de mais um, e mais um…

> Era a guerra que navegava em sua primeira premissa. A que se fez a soberana de todas as horas vinha para levar qualquer um que marcasse bobeira, lançar chumbo quente em crânios párvulos, obrigar bala perdida a se achar em corpos inocentes e fazer Zé Bonito correr, com o diabo do seu coração batendo forte, pela rua lá da Frente, levando uma tocha de fogo nas mãos para incendiar a casa do assassino de seu irmão. (13)

"Antigamente a vida era outra"… a narração passa ao tempo perdido do lago, das amendoeiras, dos bambuzais "rebentando vento", dos casarões mal-assombrados e da boiada "na paz de quem não sabe da morte", num passado sem dúvida idealizado de filhos de portugueses e de escravos, antes daquele universo ser destruído pelos tratores do progresso, na construção da "neofavela de cimento, armada de becos-bocas, sinistros-silêncios, com gritos-desesperos no correr das vielas e na indecisão das encruzilhadas" (14-15). Os novos moradores, vindos de várias favelas, sobreviventes de enchentes, migrantes nordestinos, pobres, paupérrimos das mais diversas procedências, vão chegando carregando seus escassos pertences, "lixo, latas, cães vira-latas, exus e pombagiras", e, sobretudo, suas memórias, seus costumes, ódios, rancores e desejos, as marcas no espírito da pobreza, da humilhação e da violência, "as pernas para esperar ônibus, as mãos para o trabalho pesado", "lombo para polícia bater" e, também, "o amor para dignificar a morte e fazer calar as horas mudas" (16). A nova cidade ("de Deus"), criada no afã ordenador, supostamente civilizador da ditadura militar, a *tabula rasa* da assepsia social que destruiu as favelas da zona sul do Rio de Janeiro, vai se transformando em um lugar fervente de vida e morte, na reterritorialização criativa e conflituosa da memória. "Os tons vermelhos do barro batido viam novos pés no corre-corre da vida, na disparada de um destino a ser cumprido" (16). No meio da destruição-construção, da reprodução da violência, da marginação e marginalidade, a criançada corre feliz pela areia do rio, no matagal entre cobras, sapos e preás, e a narração envereda pelas trilhas da infância ingênua e alegre, despreocupada ainda com a morte, as balas perdidas, os corpos que enrubescem as águas do rio e o desespero dos becos sem saída. Busca-Pé e os amigos brincam, fazem traquinagens, caçam preás, invadem casarões mal-assombrados e seu irmão rala o corpo numa queda de bicicleta. "… Mas o assunto aqui é o crime, eu vim aqui por isso…" (20). A narração pára de repente. O assunto é o crime.

É o descenso ao inferno da violência. O que assusta, o que dói, o que lacera, não é a violência em estado de maldade pura, mas a humanização dessa maldade, a convivência do mal com momentos de ternura e até de amor. A maldade em estado puro — como a de Tutuca quando enlouquece e faz um pacto com o diabo — provoca repulsa e até ódio, mas não lacera porque ela não funciona como espelho. Desde a poltrona confortável e segura da própria moralidade, o leitor vê e julga, mas não se sente tocado. A maldade humanizada, porém, machuca, porque ela sim tem a

capacidade de funcionar como espelho. "Nós, porém, 'não temos vergonha de olhar o indizível' — mesmo com o risco de descobrir que aquilo que o mal sabe de si, também podemos encontrar dentro de nós"[35] (Agamben, *Remnants* 33).

Uma cena de *Cidade de Deus* começa assim:

> Deram a primeira paulada na orelha esquerda, depois baixaram a lenha pelo corpo todo. A cabeça ficou perfurada pelos golpes de um pedaço de pau com um prego na ponta. O olho esquerdo saltou. Os quatro membros foram quebrados em diversos lugares. Não pararam enquanto não entenderam como inapelável a morte daquele fugitivo arisco. (104-105)

Poderia ser um assassinato como tantos outros, que enchem as páginas do romance, pelos bichos-soltos ou mesmo pela polícia. Mas não. É Busca-Pé e seus amigos matando um gato. "Zé Miau! Zé Miau!", grita Busca-Pé no portão de uma casa onde mora o homem que vende churrasco de gato na Zona do Baixo Meretrício. "Os meninos, após receberem o dinheiro, foram ao parque de diversões instalado ao lado do mercado Leão" (105).

É interessante comparar essa cena com o curta-metragem "Couro de gato" de Joaquim Pedro de Andrade, no filme *Cinco vezes favela* (1962). Nele, vários meninos descem da favela à procura de gatos para vender a um fabricante de tamborins, muito requeridos na época do Carnaval, que usa o couro dos gatos na fabricação. Um menino consegue roubar um belo gato branco de uma casa de classe média. No morro, com a vista da baia de Guanabara, ele acaricia o gato numa cena de ternura infantil. O menino abre sua caixa de engraxate e tira, envolto em papel, o que parece ser um pouco de pão, que começa a comer. O gato mia, com fome, e ele lhe dá um pedacinho, que o gato come da sua mão. Quando só resta um pedaço, o gato volta a pedir. O menino olha, indeciso, e seu olhar endurece aos poucos. Finalmente, ele come o pedaço com raiva. Na seguinte cena, vemos o menino entregando o gato ao fabricante de tamborins e recebendo o dinheiro. O menino dá as costas e começa a descer o morro rumo à cidade, carregando sua caixa de engraxate. O sutil movimento do braço à altura do rosto, que, imaginamos, limpa as lágrimas, fecha o filme. Nesta visão do Cinema Novo da década de 1960, as encruzilhadas éticas da pobreza laceram a criança, dividida entre a ternura instintiva e a necessidade material. Em *Cidade de Deus*, entretanto, não há qualquer indício de lágrimas. A violência naturalizou-se, a morte é coisa cotidiana: corpos navegam nas águas do rio, inúmeras crianças morrem com balas perdidas, um bicho-solto espedaça seu bebê ao sentir-se traído pela esposa, um nordestino enterra viva a sua mulher e seu amante, o policial mata qualquer um quando está de mau humor e um bêbado se diverte descobrindo e cobrindo o rosto de um "presunto" no meio da rua. Matar um gato a pauladas não é nada. É a zona cinza.

Narrar o inenarrável para dar sentido ao sem-sentido: eis o desafio de muitas das obras da literatura periférica.

---

[35] A tradução é minha.

Poesia, minha tia, ilumine as certezas dos homens e os tons de minhas palavras. É que arrisco a prosa mesmo com balas atravessando os fonemas. É o verbo, aquele que é maior que o seu tamanho, que diz, faz e acontece. Aqui ele cambaleia baleado. Dito por bocas sem dentes nos conchavos de becos, nas decisões de morte. A areia move-se nos fundos dos mares. A ausência de sol escurece mesmo as matas. O líquido-morango do sorvete mela as mãos. A palavra nasce no pensamento, desprende-se dos lábios adquirindo alma nos ouvidos, e às vezes essa magia sonora não salta à boca porque é engolida a seco. Massacrada no estômago com arroz e feijão a quase-palavra é defecada ao invés de falada. Falha a fala. Fala a bala. (Lins 21)

A língua

> Vagabunda não! Já lavei, já passei pra fora. Já ajudei minha mãe a fazê coxinha, bolinho de carne, esfiha. Agora tomo conta dos fio da tia Carla. E ela me paga, num é nada de graça não. Nem passá a mão nos meus peito eu dexei de graça pra esses muleque. Num sô otária. Tudo tem seu preço, né não? Eles até perguntaro: – E pá cumê? Me ofereceram dez real. Mas eu falei não, isso não. Isso aê só quando eu tivé di maió. Na quinta série.
>
> *Mini-conto "Aprendiz", de Rodrigo Ciríaco* (13)

Só havia imobilidade e silêncio na escuridão da noite, até que a palavra chegou, e do encontro entre palavra e pensamento, o homem nasceu. Assim diz o Popol-Vuh dos antigos maias, assim diz também o Evangelho de João. A palavra representa a realidade, mas também cria e recria essa mesma realidade. A palavra é geradora de sentido, ordenadora do mistério da noite, embora também, com freqüência, aprisione a vastidão ambígua e fecunda da página em branco nas grades estreitas da interpretação singular. A língua não é apenas um mecanismo de expressão, o pincel com que o pintor desenha a representação do seu mundo; ela é, também, uma forma de pensar, e é desse encontro de palavra e pensamento que, como no Popol-Vuh, nasce a criação.

Ao longo da história, os espaços marginais e marginalizados no Brasil (e na América Latina) vêm sendo narrados pelo olhar de fora, por uma classe "ilustrada", por vezes comprometida, por vezes preconceituosa, mas, em todo caso, quase sempre distanciada da cotidianidade vivida na pele pelos moradores desses espaços. Da mesma forma, a maioria das vezes, essas realidades têm sido narradas numa língua estrangeira: a dita "norma culta" ou "norma padrão"; norma que, com toda sua riqueza, não deixa de ser, como diz Marcos Bagno, um *igapó* — "uma grande poça de água estagnada" — às margens do rio caudaloso da língua viva (9). O modernismo, nesse sentido, trouxe os ares de uma importante renovação literária, instigando a muitos escritores a mergulhar nessas águas caudalosas da *língua brasilis*. De lá pra cá, um grande número de obras têm-se enveredado nesses caminhos, com a utilização de linguagens híbridas e uma forte experimentação com a incorporação de elementos da oralidade popular.

Entretanto, o caminho percorrido pelos escritores periféricos é outro: um percurso que nasce na própria fala periférica e volta para ela, enriquecida, depois de uma longa e acidentada viagem pelos meandros da língua. Uma viagem que parte da riqueza gingada do próprio vernáculo, subseqüentemente engaiolado pelo ensino obrigatório de uma linguagem engravatada que pouco ou nada tem a ver com a própria realidade, e massacrado pelo preconceito e pelo "não é assim que se fala" e "isso está errado". Para a maioria da população periférica, a história pára por aí. Para um crescente número de escritores, poetas e rappers, a viagem continua,

fortalecida muitas vezes pela experiência dos saraus e o exemplo do hip-hop, adentrando-se na riqueza insuspeita da literatura, apropriando-se da língua "erudita" para, finalmente, subvertê-la pelo retorno ao vernáculo, à ginga, à malandragem. Nesta viagem de ida e volta, o que se preserva é o olhar de dentro, o olhar outro, periférico, singelo, que lhe permite falar da própria realidade de uma forma completamente distinta. Eis, por exemplo, como Allan da Rosa descreve a morada:

> (…) O quarto pra criança que nasce e enche a morada de esperança e graça, bamboleando o calendário. Dá um oco, dá um cheio, no peito dos avôs. É fascínio, dádiva, doçura e responsa açucarando labirintos paternos. Casa onde no cordel se penduram roupas que a vida lê (cordel: tradicional lábia de lava e de sereno), a cor no varal, as sombras feito gravuras na página da parede, fora do claustro de gavetas naftalinas, feridas em Poesia exposta. Casa onde se lida a vida, onde a máquina de costura adentra as madrugadas no fura-dedos, na engenharia da tecelagem, na teia das linhas que germinam vestes. Tua casa: onde se lê pelo vão por debaixo da porta quem tá chegando, onde de longe se traduz a sombra dos passos, onde se chega zombeta e jururu e se alembra que tá sem a chave, mas sabe o macete pra abrir a porta, que é o marco do início da intimidade e do respeito. Do que se cuida pra dentro, do que se louva nos beirais e nas cumeeiras. Onde se sabe cadê as xicrinhas pra chamar uma parcerage e tomar um café. (Guma 27-29)

Mas não é só a realidade periférica que a língua periférica alumia com novas luzes. Ela tem, também, a capacidade de iluminar a realidade social como um todo e a doença dos nossos tempos com o olhar de baixo, dos porões, das margens, das periferias, de quem transita pela pluralidade de mundos negada pelo impulso homogeneizante do poder.

> Pra despejar, cuturnos não vacilam. Chutam barrigas de sete meses, descem o reio na pivetada, dão rasteira em muletas. Demolir com gente dentro ou com parcos badulaques de estima, pra quem os guarda com cheiro e recordação, não transtorna a cachola que veste o quepe? O peito que se agasalha no colete à prova de balas? (…) Às vezes um mandado lambuzado de uísque e chocolate, assinado no tribunal, vem junto com o cassetete e as bombas de efeito imoral. Ou se entrosa com o requinte dos grileiros, que encharcam um gato com querosene, usam o isqueiro e soltam o bichano pelas telhas e barracos de pau e de lona. Incendiário felino visitando vinte trinta barracos antes de se finar torrado, espalhadas as chamas na juntação de madeirite. (22-24)

Como já mencionamos, a língua, em particular a escrita, sempre foi instrumento do poder e mecanismo de dominação na história da América Latina. Se reivindicar a escrita — da qual as populações marginalizadas sempre foram, de uma forma ou outra, excluídas — já é ato corajoso, muito mais é fazê-lo na própria linguagem periférica, estigmatizada como sinal de ignorância e descartada como matéria prima para a construção de uma Literatura digna desse nome. Apesar das mudanças no âmbito acadêmico e até — no papel, mas não na prática — no ensino público, o

preconceito continua vivo no imaginário social e ativamente veiculado na grande mídia. Veja-se, por exemplo, a opinião do professor Pasquale Cipro Neto — colunista dos jornais *Folha de São Paulo*, *O Globo*, *Diário do Grande ABC*, da revista *Cult*, apresentador de programas de rádio e televisão sobre língua portuguesa e mais conhecido por sua participação em comerciais de McDonald's — sobre aqueles que defendem uma pluralidade de registros na língua:

> Trata-se de um raciocínio torto, baseado num esquerdismo de meia-pataca, que idealiza tudo o que é popular – inclusive a ignorância, como se ela fosse atributo, e não problema, do "povo". O que esses acadêmicos preconizam é que os ignorantes continuem a sê-lo.[36] (<http://veja.abril.com.br/071101/p_104a.html>)

Esse tipo de intervenção midiática é o que o lingüista Marcos Bagno chama "comandos paragramaticais" em *Preconceito lingüístico*, "essa enxurrada de programas de televisão e de rádio, colunas de jornal e revista que tentam preservar as noções mais conservadoras do 'certo' e do 'errado'": operações desenhadas para preservar uma ideologia da língua como um "ideal de pureza e virtude, falado e escrito, é claro, pelos 'puros' e 'virtuosos' que estão no topo da pirâmide social e que, por isso, merecem exercer seu domínio sobre as demais camadas da população" (148-149). A "norma culta", a "fala certa", constitui "a Língua única", deixando todos aqueles que falam e escrevem alguma das muitíssimas variedades de português existentes no Brasil na qualidade de "sem-língua".

Bagno aponta para a distância entre a língua viva e a gramática normativa como a fonte do preconceito lingüístico; esta última, em vez de representar a primeira, estabelece como norma um padrão dito "culto" que visa estabelecer uma unicidade lá onde de fato existe uma pluralidade de grande riqueza. A gramática normativa não representa língua nenhuma, não se alimenta da organicidade real dos corpos falantes; ao contrário, ela constitui uma abstração idealizada geradora, pela imposição, de uma forma particular de falar e escrever e da estigmatização de tudo o mais.

Gramática e poder

Mas é preciso ir além, percorrer o caminho na história às origens da gramática como instrumento do poder. Em "El trabajo fantasma", Ivan Illich identifica a *Gramática castellana* de Elio Antonio de Nebrija — impressa em Salamanca no 18 de agosto de 1492, exatamente 15 dias depois de Cristóvão Colombo partir na viagem que o levaria (sem que ele jamais desse por isso) à "descoberta" da América — como a primeira gramática de uma língua moderna. Antes dela, as gramáticas — gregas, latinas, do sânscrito — serviram para descrever e preservar línguas mortas ou reservadas a uma minúscula elite. A gramática de Nebrija, entretanto, tinha um

[36] Parafraseado na revista *Veja*, edição 1.725 do 07/11/2001.

propósito completamente distinto e inteiramente novo: construir (inventar) uma língua a partir das formas da fala cotidiana existentes na Espanha naquele momento, língua esta que serviria como arma de conquista imperial e de controle ao interior do reino.

Esta intenção é explicitada na introdução de seis páginas, dirigida à Rainha Isabel. Se alguns meses antes Cristóvão Colombo apresentara à Rainha a proposta de uma expedição que o levaria, acreditava ele, a uma aventura de expansão imperial no Extremo Oriente, agora Nebrija apresentava a proposta de uma nova arma de dominação e conquista: um pacto entre a espada e as letras, a expansão do Império através da conquista militar de mãos dadas com a uniformização pela língua normatizada. "Nuestra lengua siguió a los soldados que enviamos al extranjero para establecer nuestro dominio (…)", escreve Nebrija, "de esa manera, las piezas y los pedazos de España se han reunido y ligado en un solo reino" (74). Mas essa unidade, segundo o gramático, estava ameaçada pela grande diversidade de formas vernáculas existentes no reino. Em particular, Nebrija — como outros pensadores da época — alarmava-se pela proliferação de livros em línguas vernáculas possibilitada pela prensa móvel, inventada no século XV, e que constituía, segundo ele, uma verdadeira "epidemia de leitura" fora do controle burocrático da Coroa.

> "En la actualidad gastan su ocio en novelas y cuentos llenos de mentiras. Por lo tanto decidí que mi más urgente deber era transformar [*reducir*] el habla castellana en un instrumento [*artificio*] de tal forma que todo lo que en adelante se escriba en esta lengua pueda tener un solo y mismo tenor." (81)

A proposta de Nebrija era normatizar a língua oral para evitar que as pessoas imprimissem e lessem nas diversas línguas faladas até então; uniformizar a língua viva normatizando sua versão escrita. Isto foi uma proposta revolucionária com conseqüências incalculáveis. Até então, a língua escrita era uma representação da oralidade, e a gramática, uma descrição da língua falada. A partir da gramática de Nebrija, os papéis se invertem: a oralidade passa a estar subordinada à escrita; é a norma escrita quem determina o que é correto e o que é errado na oralidade. Mas não só isso. A língua passa a estar estreitamente vinculada ao ensino. A língua, a partir de então, vira um monopólio e um pilar do Estado-nação. Ela não é mais espontânea, e seu aprendizado não acontece no uso e na convivência cotidiana, mas nas instituições encarregadas do seu controle e difusão. Instituições estas que estão entre os principais *aparelhos ideológicos do Estado*, como sugere Althusser,[37] veiculadores da ideologia dominante, unificadora. Diz Ivan Illich:

> El nuevo Estado le quita a la gente las palabras con las que subsiste y las transforma en un lenguaje normalizado que desde ese momento cada uno estará obligado a emplear según el nivel de instrucción que institucionalmente le haya sido imputado. A partir de entonces la gente deberá entregarse a una lengua que

[37] Althusser, L. *Ideologia e Aparelhos Ideológicos do Estado*.

> recibirá de lo alto y ya no a desarrollar una lengua en común. Ese paso de lo vernáculo a una lengua materna enseñada oficialmente quizá sea el acontecimiento más importante (…) en el advenimiento de una sociedad hiperdependiente de bienes mercantiles. (…) Antes no había salvación fuera de la Iglesia; en el presente no habrá ni lectura ni escritura —ni incluso, de ser posible, habla— fuera de la esfera de la enseñanza. La gente deberá renacer en el seno del soberano y alimentarse de su pecho. (82)

É muito significativo que a gramática de Nebrija tenha sido impressa e apresentada à Rainha Isabel justamente no ano 1492, ano da "descoberta" da América e do que os maias chamaram "el principio de la miseria nuestra, (…) el principio de los atropellos, el principio de los despojos de todo" (Anônimo 26). Ano crucial na história da Europa e do mundo, início da desaforada expansão imperial européia. A língua normatizada, portanto, será parte fundamental dessa expansão, no sentido de "civilizar" — e dominar — os "selvagens" conquistados através da unificação lingüística artificial e da estratificação social numa hierarquia determinada pelo acesso ao domínio dessa mesma língua.

A América hispânica já nasceu com essa herança e a conquista dos povos originários foi feita, desde o início, através dessa aliança entre a espada e as letras. No Brasil, a dominação pelo português normatizado demorou ainda alguns séculos. No início da Colônia, um dos principais instrumentos para realizar o duplo objetivo de subordinar os povos originários aos interesses da metrópole e de convertê-los ao cristianismo foi também a língua. Só que, em vez da imposição do português como língua unificadora, os jesuítas adotaram o nheengatu, derivado do tupi-guarani, "a língua mais usada na costa do Brasil",[38] como a língua geral para a comunicação entre portugueses e os povos originários. A gramática do Padre José de Anchieta, editada em Coimbra em 1595, é também um artifício unificador, definidor de uma língua comum para portugueses e indígenas, mesmo que estes falassem uma grande variedade de línguas muito além do tupi-guarani. Entretanto, a língua geral não era concebida como uma substituição da diversidade lingüística, mas apenas uma *lingua franca* que permitisse a comunicação, que era preciso aprender *além* da própria língua.

O português como língua única e arma de dominação só veio se estabelecer em meados do século XVIII com as reformas pombalinas: a expulsão dos jesuítas, a proibição do tupi e da língua geral e a imposição do português a toda a população do Brasil. Diz o *Diretório que se deve observar nas povoações dos índios do Pará e do Maranhão enquanto sua majestade não mandar o contrário*, transformado em lei em 1758:

> Sempre foi máxima inalteravelmente praticada em todas as nações, que conquistaram novos domínios, introduzir logo nos povos conquistados o seu

[38] Do título da gramática tupi-guarani do Padre José de Anchieta, *Arte da gramática da língua mais usada na costa do Brasil*.

> próprio idioma, por ser indisputável, que este é um dos meios mais eficazes para desterrar dos povos rústicos a barbárie dos seus antigos costumes; e ter mostrado a experiência, que ao mesmo passo, que se introduz neles o uso da língua do príncipe, que os conquistou, se lhes radica também o afeto, a veneração, e a obediência ao mesmo príncipe. (371)

Imposição e negação

Entretanto, ao mesmo tempo em que se estabelece uma única e correta língua padrão que todos devem falar — e escrever — e cujo aprendizado não ocorre na espontaneidade do falar cotidiano, mas na instrução escolar, esta língua é negada à imensa maioria da população. Esta contradição não é acidental ou uma imperfeição do projeto; ao contrário, ela é um elemento fundamental do funcionamento da língua como mecanismo de dominação. No Brasil, isto se torna evidente, sobretudo, a partir do século XIX, quando as políticas nacionais de educação começam a se desenvolver. Uma das primeiras tentativas nesse sentido foi a Lei de 15 de outubro de 1827, que estabelecia a obrigatoriedade de criar escolas de primeiras letras em todas as vilas e cidades do país, e que tinha entre seus objetivos a unificação da língua nacional. Entretanto, a lei proibia explicitamente a educação para os escravos. Mais tarde, em 1878, quando a abolição da escravatura já era iminente, o Decreto n.º 7.031 estabeleceu que os negros só poderiam estudar à noite.

Nessas últimas décadas do século XIX, as populações urbanas cresceram dramaticamente com um aumento importante da migração das áreas rurais e a chegada de grandes quantidades de negros pobres à procura de empregos, depois de uma abolição feita sem qualquer consideração pelo futuro dessas populações. Essa crescente presença de negros e pobres nas cidades provocou o medo das elites, suscitando respostas no sentido de "civilizar" e controlar as classes consideradas perigosas. Como mencionamos no capítulo anterior, as teorias de determinismo social e racial da época apontavam para as tendências "naturais" ao crime das raças consideradas inferiores e daqueles que cresciam em um meio "não propício" para o desenvolvimento de valores morais (ou seja, os pobres). Surge assim uma visão "civilizadora" que contempla uma educação para duas populações claramente distintas com objetivos muito diferentes: as crianças das classes privilegiadas, a quem é preciso educar através de melhores instituições escolares, e as crianças das classes baixas, a quem é preciso controlar, inculcando "valores" morais, e preparar como futura mão de obra bem comportada. Em "A origem do conceito 'menor'", Fernando Torres Lodoño mostra que foi justamente no final do século XIX que esse termo, que até então era apenas um indicador de idade, surge como conceito jurídico aplicado às crianças pobres, marginalizadas e "potencialmente criminosas", enquanto o termo *criança* aplica-se somente às crianças das classes privilegiadas. "Os menores vagabundos são os criminosos em embrião", diz um artigo no *Jornal de Notícias* de 1885 (Fraga Filho 133). Daí a criação de instituições de "menores", com

a filosofia de "educar para o trabalho e pelo trabalho", como mecanismo de controle e de preparação de mão de obra dócil (Trindade 17). Em 1895, o jurista Cândido Nogueira escrevia:

> …é innegavel que, protegendo a infancia abandonada, guiando os seus passos, encaminhando-a para o trabalho honesto, capaz de assegurar o seu futuro, o Estado, se por um lado preserva essa infancia das más tendencias, por outro previne a sociedade contra os maus elementos. Ha ainda uma razão de ordem economica para justificar a intervenção do Estado: é muito mais fácil e menos dispendiosa a função preventiva que a repressiva. Consultem-se os estatisticos dos reformatorios e dos institutos industriaes para menores, nos paizes que os possuem, e saltará á vista a enorme porcentagem dos que dalli sahiram perfeitamente encaminhados para as mais recommendaveis profissões. (Lodoño 141)

Como já mencionamos, a "infância abandonada" se refere aqui não apenas às crianças órfãs e sem lar, mas a qualquer criança considerada "moralmente abandonada", termo introduzido pela escola de criminologia italiana de Ferri e Lombroso, e de tão ambígua definição que podia se aplicar facilmente a qualquer criança pobre, moradora de favelas — consideradas ninhos de vagabundos e marginais —, que justo nesse fim de século começavam a surgir e a se reproduzir, graças à explosão demográfica urbana e às intervenções "civilizadoras" nas cidades, com a destruição de cortiços e a elitização do centro.

O objetivo desses "reformatorios e institutos industriaes para menores" era oferecer habilidades técnicas básicas para o trabalho manual, excluindo explicitamente qualquer forma de educação mais abrangente, considerada não só desnecessária, mas indesejável. Em seu estudo da educação durante a transição do Império para a República, Alessandra Schueler mostra que a educação primária era considerada suficiente para as classes baixas, enquanto a educação secundária e superior era reservada às elites. Como diz Irene Rizzini, o desafio de "civilizar" o Brasil consistia em criar uma população "ao mesmo tempo educada e dócil; trabalhadora, mas respeitosa da ordem estabelecida; eficiente, mas inconsciente do valor do seu trabalho; patriótica, mas desinteressada na governança" (Rizzini, "The Child-Saving Movement" 177).[39] A solução para esta tarefa paradoxal era segregar e excluir, criar a dicotomia entre *criança* e *menor*, educar a primeira e preparar a segunda para a submissão.

No século XX, esta visão da infância e da educação continua se desenvolvendo. Em 1921, o Serviço de Assistência e Proteção à Infância Abandonada e Delinqüente é criado, e em 1923 cria-se o Juízo de Menores no Rio de Janeiro, que, além de providenciar o internamento de crianças delinqüentes e "abandonadas", realiza pesquisas médicas, psiquiátricas e antropológicas para determinar os antecedentes ambientais e hereditários, numa visão cientificista que vincula a delinqüência com a

[39] A tradução é minha.

classe social e a origem racial. Em 1927, estabelece-se o Código de Menores — o primeiro na América Latina — que, entre outras coisas, permite ao Juiz deter e internar menores "abandonados, pervertidos ou *em perigo de o ser*"[40]; ou seja, que a mera suspeita da possibilidade de se tornar "perigoso" era suficiente motivo para a detenção, o afastamento da tutela dos pais e o internamento em instituições para "menores" (Rizzini, "Crianças e Menores" 131).

No Estado Novo, essa distinção entre *criança* (privilegiada) e *menor* (pobre) e a educação que cada uma deveria receber é explicitada com a criação, em 1940 e 1941 respectivamente, de dois órgãos muito reveladores: o Departamento Nacional da Criança (DNCr), sob o Ministério de Educação e Saúde, e o Serviço de Assistência ao Menor (SAM), sob o Ministério da Justiça. A abordagem do DNCr para a proteção da criança e da família era educativo; para o SAM, os "menores" eram assunto da justiça. Uma década depois, o SAM tornara-se famoso pela crueldade e pelas condições atrozes em que se encontravam as crianças. Paulo Nogueira Filho, na época ex-diretor do SAM, publicou em 1956 o livro *Sangue, corrupção e vergonha*, onde descrevia a instituição como um verdadeiro inferno, onde meninos eram vendidos a organizações criminosas e as meninas a prostíbulos, onde se explorava a mão de obra infantil em condições de semi-escravidão e onde se vivia em condições deploráveis de higiene e maus tratos. Apesar disso, o SAM continuou funcionando até 1964, quando a ditadura militar o transformou na Fundação Nacional de Bem-Estar do Menor (FNBEM, depois FUNABEM), com a subseqüente criação das Fundações Estaduais do Bem-Estar do Menor (FEBEM), isso tudo no marco da Guerra Fria e no intuito de combater os "inimigos invisíveis da Nação" que, segundo o regime militar, eram mobilizados por agentes internacionais para corromper a juventude e abrir o caminho para a insurreição comunista (Vogel 309-311). Duas décadas depois, as denúncias dos horrores perpetrados nas FEBEMs deixavam claro que a situação só tinha piorado.

Apesar dos esforços por eliminar a distinção entre crianças privilegiadas e menores pobres em décadas recentes — a Constituição de 1988, o Estatuto da Criança e do Adolescente de 1990, as diversas reformas educativas — a dualidade continua: nas atitudes sociais, na violência policial, nos assassinatos e chacinas, no tratamento jurídico, no acesso à educação e ao conhecimento incluindo, sem dúvida, o acesso ao domínio da língua normativa e ao mundo de possibilidades que esse domínio permite.

Filomena da Cabula

E agora é preciso pedir licença pro camarada Allan da Rosa, quem, na contracapa da sua "istória pa tiatru" *Da Cabula*, escreve: "A peça: inchada de

[40] A ênfase é minha.

solidão, nascida de família grande, pede cena. Pede que se gere e exagere, capenga enquanto emperra na soberba das teses e resseca na poeira dos escritórios". Desculpa aê, mano, esta minha ousadia de prender os desvelos e sonhos da Filomena nas estreitezas das doutas cogitações, longe das ruas empoeiradas da perifa e do zuzuê maneiro do Largo da Dadivosa. Mas é que esta tese tá mesmo é precisando dessa poeira e dessa balburdia, dessa vida que, mesmo dolorosa, é vida. Quem sabe, talvez se impregnando dessa vontade da Filomena de ser o mar, estas páginas possam transpor as fronteiras do saber engaiolado pra se embrenhar gingando malandras na liberdade da roda, caminhaprendendo no beabá da vida.

Filomena da Cabula, com mais de 60 anos, queria aprender a ler e a escrever. Para deixar de pegar o ônibus errado, para saber o que estava escrito no jornal, para ler contrato e outdoor, mas, sobretudo, para dar vazão ao mundo de possibilidades que carregava dentro de si: a poesia presa no insaber da palavra, da mesma forma que a própria Filomena ficava presa na casa do patrão e, depois, no cotidiano maçante da sobrevivência precária. *Da Cabula* é a história da luta de uma mulher solitária por quebrar os muros das limitações impostas por uma sociedade excludente. É uma história de rompimento, de liberação, através de pequenos atos que podem parecer mínimos, mas que representam grandes momentos de coragem na procura de uma liberdade sempre negada: sair do emprego na casa onde não só é explorada, mas, sobretudo, humilhada; alugar o quarto próprio, minúsculo, onde apenas cabe uma mesinha, a cama e o fogão; iniciar seu próprio negócio com uma banca de quinquilharias no Largo da Dadivosa. E, sobretudo, o grande desafio: aprender a ler e a escrever, assistindo aulas em uma escola de alfabetização e estudando em casa.

O mundo de Filomena é um mundo de negação, um mundo do "não". A língua negada é também uma metáfora de tudo o mais que é negado a quem vive nos porões e periferias da cidade. O emprego digno, a moradia digna, o transporte digno, a atenção médica, a tranqüilidade de uma vida segura. E até o tempo: tempo para passear, para descansar, para curtir, para estudar. Nesse mundo de negação, Filomena quer ser o mar. Não ser rica, como sua vizinha de banca no Largo da Dadivosa, como todo o mundo; "apenas" o mar. Na luta cotidiana por se tornar o mar de pingo em pingo, dureza mesmo é preservar a esperança: "Ô meu Deus, de manhã, só de raiva, vem aquela vontade porreta e teimosa, certeza de ser feliz. Mas ela vai minguando, minguando, chega de tarde tá toda esfarelada" (42).

A luta pela língua é a luta pela liberdade, quebrar as algemas do não, nadando contra a correnteza.

> E essas regras humilhando?… Vou entender nunca… Só serve pra arrochar com a cabeça da gente. Se escrevo 'as faca' não tá na cara que é mais de uma faca? Já tô falando 'as'. Mas não, tem que meter um S lá no fim da outra palavra, obrigação de complicar. E as letra?! Tem cada praga indecisa: já viu o H? Tem vez que silencia, fica ali só de enfeite. Outra hora vem e chia. Depois chega rouca. Dobra a língua. Vich… Nem comento do J e do G, do X, do C… Vou tentar não passar do chão da linha, não tremer o lápis. (31)

Filomena tenta assistir à escola, mas não consegue. As distâncias, os ônibus lotados, indo sempre parar nos cafundós de Judas porque não consegue ler o destino e termina pegando o ônibus errado. A professora não entende, lhe diz que é preguiça. Não é por mal, a professora, por mais boa vontade que tenha, não conhece, não pode mesmo imaginar as dificuldades da vida nas margens; são mundos distintos. Filomena não consegue nem mesmo estudar em casa, o cansaço pesando como laje e o sono vencendo as boas intenções. Mas, no momento em que começa a adormecer, no entre-lugar que antecede o sono, sua mão começa a escrever livremente, numa bela caligrafia,[41] que em seguida é lida pela "Entidade", uma mulher coberta de flores vermelhas. Flores Vermelhas representa a outra Filomena, a possível, a que está presa no casulo do Não, a que luta por se liberar das amarras da vida negada. É a outra Filomena, a que, através da palavra, pode reescrever o mundo e reescrever a si própria; a que pode ressuscitar o menino assassinado em quem "inda dá pra ver a vontade de sorrir", a que pode reviver os momentos com sua filha falecida e seu neto que nunca foi, a que pode viver o amor que não é mais. A Filomena que recupera a dignidade negada e caminha de cabeça erguida e cabelos trançados — negados por ela própria na mania de escová-los e alisá-los desesperadamente a toda hora —, no orgulho da ancestralidade e da raiz. A posse da língua, assim, torna-se ato subversivo, a conquista da arma da conquista para, com ela, se libertar da opressão.

> Anteontem a professora ditou sobre as negras forras: saíam da coleira do dono, compravam a própria liberdade e depois a alforria do marido e da filharada. (…) Eu sou uma negra forra?… É, pelo menos já larguei a íngua daquela Casa-Grande… (26)

Tudo conspira contra ela no mundo do Não, mas ela persevera. Quando o sono a vence, sua mão escreve e ela renasce, na reconfiguração dos laços cortados com a herança do passado:

> Eu, Filomena da Cabula, vou preparando um ebó, lavrando com sabores e cantos, de cores, a terra porosa. Prestando reverência. Quanto do mar escoou por estas raízes? Quanto de suplício e flagelo na casca dessas árvores? Quanto do balanço banzeiro das ondas no nervo dessa terra? Quanto da dança, pólen da primavera, calor do inverno, nessa terra robusta que oferece colo pros nossos mortos? (75)

No meio do devaneio, uma tropa de policiais militares arromba a porta e entra com violência, procurando seu suposto filho marginal. É o poder e o desprezo esmagando os sonhos. Gritos, insultos um tapa na cara. Ao sair, um tiro no caderno da palavra. Mas mesmo com tapa na cara e o caderno furado, a dignidade vai florescendo no entre-lugar onde surge Flores Vermelhas. No final, Filomena ergue a

---

[41] A primeira edição de *Da Cabula* (2006), pelas Edições Toró, é um belo livro artesanal, em papel reciclado, costurado com saco de linho e búzios, com ilustrações de Marcelo D'Salete, e caligrafia à mão nos trechos que representam a escrita de Filomena.

cabeça e decide, ô liberdade, se revelar contra a prisão da eterna negação: acorda tarde, não abre a banca, vai vadiar pelas ruas e se manda pro Jabaquara: "vou descer a serra, que hoje vai fazer lua cheia e eu quero ver o sol desabrochar no mar!" (81).

A "istória" da luta pela língua tem muito a ver com o próprio percurso do poeta (sua própria luta pela palavra) e sua trajetória como educador de jovens e adultos; trajetória que se aprofunda depois da publicação de *Da Cabula*, com sua tese de mestrado *Imaginário, Corpo e Caneta: Matriz Afro-Brasileira na Educação de Jovens e Adultos* (2009), na Universidade de São Paulo, onde ele desenvolve o questionamento sobre as relações entre oralidade e escrita, em particular as contribuições da cultura afro-brasileira e seu conteúdo mítico-simbólico. Assim, em *Da Cabula*, a conquista da linguagem escrita não é simplesmente o aprendizado da norma, mas, também, sua subversão, seu enriquecimento pela sintaxe e pelo conteúdo mítico-simbólico da raiz afro-brasileira. A fala-escrita de Flores Vermelhas envereda no âmbito da ambigüidade, da pluralidade de significados, na riqueza polissêmica onde nada é do jeito que é:

> Jururu uma dondoca lustrava vidraça, carregava bacia, capinava as daninhas do quintal, limpava escarros. Empacotava o peso das alcachofas, do camarão, de alcaparras e chocolate branco crocante do empório gringo, pra sua patroa. Remexia seu ovo frito e abocanhava pão sem margarina. Conferia o vale do fim do mês: menos do que devia o estômago e o vedacit das goteiras. Convivendo com o luxo e com o bostejo.
>
> Cantarolando, eu fiz um negro convite: "— Larga isso, vamo comigo visitar minha filha. Ver meu neto." A magnata se desfez do avental, do espanador descabelado. Passeávamos lado a lado, usufruindo do dia. Mas a madame se despediu, risonha, ficou apanhando amoras, arreliando o queixo e as bochechas de delícia roxa. Uma lambança. (48)

A própria linguagem da peça, como a da poesia e outros textos de Allan da Rosa, reflete esse multilingüismo de quem transita pelos vários mundos do universo urbano, expressando-se, às vezes, numa linguagem híbrida "erudito-popular", às vezes na oralidade plena, sobretudo nos diálogos, às vezes em uma linguagem requintada que não deixa de se alimentar da poética e do simbolismo da fala popular. No entre-lugar, na rachadura, na fenda, no vão — entre sono e vigília, entre realidade e representação, entre os dois mundos aparentemente irreconciliáveis que compõem a sociedade brasileira — a língua cria alternativas polissêmicas. No poema em prosa "Vão", Allan escreve:

> De frente pra matança, pra gramática, pra realidade representada do digital. De frente, de lado, de ponta cabeça. Poemas mandingueiros. Escondendo num movimento zombeteiro a tristeza desfigurada, num lamento o grito e o sorriso. E coletadas as marcas do papel, se delinear um corpo. Índice de um período. Do confessionário, prontas para os olhos do mundo, vão.

> Ali, no meio do óbvio, mergulhado no corriqueiro, em pleno ponto final da Americanópolis. Na fenda do não-entendimento, na rachadura que rasga a parede do tempo milagroso. Dos tempos. Ali, na profusão entre o sonho e a pele, entre a rua e a cama. O vão. (*Vão* 73)

O vernáculo

A discussão da gramática de Nebrija em "El trabajo fantasma" serve como pano de fundo para desenvolver a noção do que Ivan Illich chama "valores vernáculos":

> (…) las actividades de la gente cuando no está motivada por ideas de intercambio, (…) las acciones autónomas, fuera del mercado, por medio de las cuales la gente satisface sus necesidades diarias —acciones que escapan por su misma naturaleza al control burocrático, satisfaciendo necesidades que, por ese mismo proceso, obtienen su forma específica—. (93)

Nesse sentido, Illich distingue entre a língua "materna" aprendida através de profissionais em instituições com aprovação oficial e a língua aprendida fora do controle burocrático do Estado e da lógica do mercado, uma língua que responde aos valores de uso e da convivência e que é, por natureza, cambiante, orgânica, polissêmica e em constante movimento. A língua como produto de um serviço profissional é não só um aparelho ideológico do Estado; ela é, também, uma mercadoria. Como tal, ela está sujeita à lógica do capital e obedece a modelos de produção e distribuição planificados. E, evidentemente, seu acesso está condicionado ao poder aquisitivo e à lógica do lucro. Neste sentido, é interessante refletir sobre a recente reforma ortográfica do português, uma tentativa de homogeneização, já não restrita ao âmbito da nação, mas ao espaço trans-fronteiriço dos países lusófonos, em um momento em que, justamente, o Estado-nação está em crise, vendo-se subordinado à lógica e aos interesses do capital global. As motivações das por trás da reforma ortográfica são evidentemente de ordem econômico, visando facilitar os intercâmbios comerciais e diminuir custos. Enquanto a uniformização lingüística trans-fronteiriça historicamente sempre obedeceu a projetos imperialistas, agora ela responde ao que Hardt e Negri chamam "Império": a dominação por forças que não estão mais restritas ao âmbito das nações, mas a um novo poder soberano descentralizado, "uma série de organismos nacionais e supra-nacionais unidos sob uma única lógica de dominação", que "não estabelece um centro territorial de poder e não depende de fronteiras ou barreiras fixas"[42] (xii). A reforma ortográfica do português, portanto, é um exemplo claríssimo não só da subordinação da língua aos interesses do mercado, mas também da passagem de "imperialismo" a "Império" e da crise do Estado-nação.

---

[42] A tradução é minha.

Em oposição à língua normatizada, a língua vernácula obedece à organicidade das necessidades de subsistência e das relações sociais. A riqueza das línguas vernáculas e, no caso específico, da linguagem periférica urbana, responde a essas necessidades. É o caso, por exemplo, da palavra "quebrada", que na língua normativa não significa mais que um acidente geográfico. Na linguagem periférica urbana, quebrada denota território. Não é a mesma coisa que falar "favela", "periferia", "bairro" ou outros termos. A palavra "quebrada" vem acompanhada de um "nós" implícito, uma noção de território e coletividade muito específica, e suas implicações variam imensamente dependendo do contexto e do interlocutor, que é incluído ou excluído dessa territorialidade, que compartilha uma série de conhecimentos e vivências ou as desconhece; uma palavra que traz consigo sentimentos de cumplicidade e pertencimento ou de medo e recusa, de segurança ou de ansiedade perante o desconhecido. Uma palavra, enfim, que reconhece e faz explícito o muro — ou a fenda, a rachadura, o vão — que divide a sociedade.

Impregnar a normatividade da escrita com a oralidade das ruas e a organicidade poética do vernáculo, portanto, não é apenas um recurso literário pitoresco. Trata-se de uma tentativa de impregnar a literatura dessa pluralidade de significados.

Esta relação entre oralidade e escrita se manifesta de diversas formas com diferentes efeitos. Em alguns autores, a oralidade irrompe apenas nos diálogos. É o caso de Tico, no livro de contos *Elas etc.*, onde há uma clara distinção entre a linguagem da narração — "Enquanto ela, vestido suspenso, uma nesga de coxa descoberta, verificava com um dos pés a temperatura da água do chuveiro, no quarto o homem falava ao telefone e espiava pela janela a rua deserta" (33) — e a dos diálogos — "Caralho, Salá! Dá um tempo. Não tô a fim de tomar café com unha. Vai cortar essa porra lá pro canto" (17). Esta abordagem, também presente nos textos de Sacolinha — embora, nesse caso, com narrações em uma linguagem muito mais simples e direta —, remete-nos a discussões sobre a linguagem na literatura latino-americana, sobretudo com referência às tentativas de incorporar a oralidade popular na tradição regionalista. No dizer de Antonio Candido, esta escolha corresponderia ao que ele chamou o "estilo esquizofrênico":

> Nos livros regionalistas, o homem de posição social mais elevada nunca tem sotaque, não apresenta peculiaridades de pronúncia, não deforma as palavras, que, na sua boca, assumem o estado ideal de dicionário. Quando, ao contrário, marca o desvio da norma no homem rural pobre, o escritor dá ao nível fônico um aspecto quase teratológico, que contamina todo o discurso e situa o emissor como um ser à parte, um espetáculo pitoresco como as árvores e os bichos, feito para contemplação ou divertimento do homem culto, que deste modo se sente confirmado na sua superioridade. ("A literatura" 808)

Entretanto, a aplicação desta noção à literatura periférica/marginal se torna bem mais problemática, pois, evidentemente, o componente ideológico apontado por Candido é questionável, tratando-se de escritores oriundos desse mundo subalterno e cuja intenção — implícita ou explícita — na escrita é a desarticulação desses marcos ideológicos excludentes. Longe de exotizar e transformar em "espetáculo

pitoresco", a literatura de Tico nos transporta a um mundo surpreendente e profundamente humano, doloroso e contraditório. Um mundo onde convivem, de forma chocante e ao mesmo tempo natural, duas realidades aparentemente irreconciliáveis, da mesma forma em que convivem dois registros lingüísticos. É o caso do conto "Uma noite com Neuzinha", publicado originalmente no Ato II da série "Literatura marginal" da revista *Caros Amigos*, em 2004, e posteriormente no livro *Elas etc.* Nele, o narrador faz o caminho de volta do hospital — onde sua namorada, Neuzinha, agoniza, e a quem se esqueceu de entregar o livro de Dostoievski que levara — à periferia, numa atormentada viagem pela memória e pela decadência da noite, recheada de álcool e maconha, e que termina em um terreno abandonado com uns conhecidos, embriagados, matando um rato e assando-o, enquanto o narrador olha o sol nascer atrás dos pés de mamona e das lajes das casas, "pensando se Neuzinha gostaria de carne de rato" (53).

Aqui, o contraste entre o mundo da literatura e os prazeres sutis da vida compartilhada com Neuzinha — "o colchão no assoalho e, sobre ele, almofadas, alguns livros esparramados, um litro de vodca e um sutiã azul de seda", enquanto jogavam xadrez se masturbando mutuamente — e o da dureza da noite, tem seu paralelo na linguagem (49). Só que ambos os mundos coincidem em tempo e espaço, se interpenetram, como na cena da lembrança da perda da virgindade de Neuzinha — abuso e prazer simultâneos: "O Carlão é mesmo um grande safado e filho-da-puta, mas, ah!, eu nunca vi estrelas tão belas como as daquela noite" (49). Nos contos de Tico, o narrador é explícita ou implicitamente escritor ou, no mínimo, amante das letras. Este fato é importante porque, sendo assim, o contraste lingüístico nos remete — contrariando os preconceitos sobre periferia e favela — a essa convivência entre as duas culturas no próprio espaço periférico. Ao mesmo tempo, a distinção tão nítida entre os dois registros lingüísticos deixa de fora, justamente, essa interpenetração, e estabelece o mundo do narrador — aquele que tem acesso a ambos os mundos — numa posição privilegiada vis-à-vis a grande maioria da população. De certa forma, e sem dúvida de maneira não intencional, essa bipolaridade de registros cria certa distancia entre o leitor e o universo "não letrado" da periferia.

Um ponto importante na discussão sobre o uso da linguagem é a questão do público a quem a literatura é dirigida. Em *Transculturación narrativa en América Latina*, Ángel Rama discute o caso assaz interessante do peruano José María Arguedas. Um mestiço criado entre indígenas, com o quéchua como primeira língua, sua literatura é um esforço por transpor as barreiras que dividem ambos os mundos. Diz Ángel Rama sobre Arguedas:

> Éste vive dentro de un juego de espejos que lo remiten de un hemisferio al otro: pretende, en calidad de indígena, insertarse en la cultura dominante, apropiarse de una lengua extraña (el español) forzándola a expresar otra sintaxis (quechua), encontrar los "sutiles desordenamientos que harían del castellano el molde justo, el instrumento adecuado", en fin, imponer en tierra enemiga su cosmovisión y su protesta. (237)

Neste sentido, Arguedas — como Guimarães Rosa e Juan Rulfo — teria encontrado a fórmula certa ou, pelo menos, "o instrumento mais adequado" para aproximar esses dois mundos desencontrados: o hibridismo cuidadosamente trabalhado, a desordenação da língua dominante pela sintaxe da língua marginalizada, onde o ponto de partida não é o espanhol (ou a "norma culta" do português), mas o quéchua (ou a língua periférica). Entretanto, Rama observa que o público a quem Arguedas dirige sua literatura é o mestiço e não o indígena: "por más animada de espíritu proselitista que nos parezca, no deja de estar dirigida a uno solo de los hemisferios en pugna, el de la dominación" (238).

É um ponto importante, porque implica uma postura ideológica. Como temos visto, a proposta da maioria dos escritores periféricos, em particular aqueles vinculados ao movimento dos saraus, do hip-hop e da "literatura marginal", é dirigida a ambos os hemisférios. A apresentação de Ferréz do livro *Literatura marginal*, discutida no primeiro capítulo, traz um discurso duplo, ora dirigido às classes privilegiadas, ora à população periférica. A própria forma de distribuição da revista *Caros Amigos* mostra a intenção de priorizar o público periférico como consumidor dessa literatura, assim como as muitas iniciativas culturais — palestras, bibliotecas, escolinhas, oficinas, livrarias — e, sem dúvida, a experiência dos saraus. Iniciativas editoriais independentes como o Selo Povo e Edições Toró, com publicações a preços acessíveis e distribuição em periferias, também demonstram que a população periférica é um público alvo preferencial dessa literatura. Alguns livros, sobretudo os publicados por grandes editoras, são apresentados com o público de classe média em mente. É o caso, por exemplo, dos textos de Moacyr Scliar e Ignácio de Loyola Brandão que apresentam o livro *85 letras e um disparo* de Sacolinha. Mas há outros — sobretudo os de publicação independente — que são claramente dirigidos à população periférica, como a série *Pelas periferias do Brasil*, organizado por Alessandro Buzo, ou *Hip-Hop a lápis: A literatura do oprimido*, organizado por Toni C. Cabe mencionar, também, a quantidade importante de livros infanto-juvenis, dirigidos explicitamente às crianças e jovens da periferia, como é o caso de *Um segredo no céu da boca – pra nossa mulecada*, publicado pela Edições Toró, com textos "Cooperíficos" de 22 autores. Pode-se questionar até que ponto esta intenção corresponde à realidade; é claro que os leitores nas periferias ainda são uma pequena minoria, e pode-se até pensar que os esforços dos ativistas culturais têm algo a ver com a labuta de Sísifo — sem esquecer o que Albert Camus pensava sobre esse mito: que é preciso imaginar a Sísifo feliz. Mas também é claro que esse número está em aumento e que a palavra — oral e escrita — torna-se cada vez mais importante nas periferias do Brasil. Sobretudo, a intencionalidade desse público alvo implica em um elemento ideológico na escrita que se manifesta na forma e no conteúdo das obras. As escolhas lingüísticas, portanto, têm uma dupla função: aproximar o mundo periférico para as classes privilegiadas e fazer da literatura fonte de prazer e reflexão para as populações periféricas.

Uma dessas escolhas é a simplicidade na escrita, uma linguagem sem rebuscamentos, direta, como nas obras de Sacolinha e Alessandro Buzo, por exemplo. No caso de Sacolinha, há inclusive certo pudor nas narrações, que o leva a colocar expressões como "porra nenhuma" entre aspas, em momentos quando o discurso indireto livre leva a narração a incorporar elementos da fala popular, que de outro modo ficam quase inteiramente restritos aos diálogos (*85 letras* 47). Este pudor no uso da língua reflete talvez uma tendência conservadora — inclusive do ponto de vista ideológico — em algumas das obras, tendência que discutiremos no Capítulo 7, "Periferia e alteridade".

Laura Matheus, a Dona Laura, que participou na série "Literatura marginal" da revista *Caros Amigos* e da coletânea *Literatura marginal*, tem também uma escrita simples, comedida e poética, uma delicadeza que se percebe no uso carinhoso da norma padrão, com a presença moderada de regionalismos nos diálogos (ela é moradora de uma colônia de pescadores em Pelotas, no Rio Grande do Sul). Em 2008, a editora Luzes no Asfalto publicou o seu livro de contos *Barbiele*. A história de Dona Laura com a língua — sorridente Filomena da Cabula — sem dúvida tem muito a ver com o desenvolvimento de seu estilo lingüístico. Vale a pena aqui reproduzir na íntegra o texto sobre a autora escrito por Gabriela Mazza no livro *Barbiele*:

> Do alfabeto, lembrava-se apenas de algumas letras que havia aprendido muito rapidamente, no tempo em que, ainda menina, ajudava o pai na colheita da cebola, nas proximidades de uma escola. Com o tempo passando, teimava em recordar as letras escrevendo-as no vento, como se o tempo e o espaço fossem o seu caderno.
>
> O tempo passou, Laura cresceu, casou, sofreu, viveu e, finalmente, aos 50 anos, aprendeu a ler e escrever. Quando as palavras se formaram na mente e as frases traduziram o sentimento guardado dentro daquele coração, o lápis não parou mais de escrever.
>
> Muitos desafios surgiram, mas tudo valia a pena em troca da literatura dos mestres: a descrição do povo segundo Jorge Amado, a vida e a morte segundo García Márquez e tantos outros que fizeram Laura sonhar. Seus versos surgiram timidamente e aos poucos foi descobrindo que, bem mais que ler e escrever, se tornara uma escritora. O convite para sua primeira oficina literária trouxe medo e apreensão, afinal eram tantos advérbios, pretéritos, próclises. O resultado foi o livro *Tarde demais para não publicar*, uma coletânea dos melhores trabalhos do grupo. Depois do susto a vida seguiu seu rumo e Laura percebeu que era a porta-voz da Colônia Z-3 de Pescadores, banhada pela Lagoa dos Patos, em Pelotas, no extremo sul do Rio Grande do Sul. (7-8)

Esse percurso com a língua explica em parte seu apego às normas gramaticais e a uma linguagem cuidadosamente trabalhada, com a qual faz descrições meticulosas dos ambientes: "As moscas verde-azuladas dançam com uma coreografia estridulante ao redor da mesa, incomodando os fregueses, que se tapeiam soltando impropérios" (17).

Uma abordagem bem diferente é a de alguns autores vinculados ao mundo do rap e do hip-hop, como é o caso de Preto Ghóez, Eduardo Dum-Dum, Gato Preto, Ferréz. Neles, a oralidade das ruas se reflete na incorporação do ritmo, da cadência, da sonoridade do rap. Eduardo Dum-Dum, do grupo Facção Central, escreve uma prosa versada, com o uso de expressões populares, os parágrafos compostos de uma única oração, todas elas mais ou menos do mesmo tamanho — contos que bem podem ser letras de rap, pela forma tanto quanto pelo conteúdo. O conto "No fim não existem rosas" começa assim:

> Outro dia um tiozinho com a lata de cimento, decepcionado com a vida, dividia seus lamentos.
>
> Envés de tá na cadeira de balanço com charuto, tá com o carrinho de pedreiro, cheio de entulho. (Ferréz, *Literatura marginal* 26)

Em contraste, em Preto Ghóez, Gato Preto e Ferréz, a influência do rap se manifesta nas orações longas, às vezes compostas de vários períodos separados por vírgulas, trazendo a sensação da continuidade da oralidade. Trata-se de linguagens híbridas, introduzindo no português esses "sutis desordenamentos" de que fala Ángel Rama, numa tentativa de transformá-lo no "molde justo, no instrumento adequado" para a expressão da realidade periférica. Um hibridismo diferente daquele trabalhado por Allan da Rosa, alimentando-se, neste caso, da experimentação lingüística do rap e do hip-hop. Eis um trecho do conto "A peleja de Firmino" de Preto Ghóez — do grupo de rap Clãnordestino e integrante do movimento cultural 1daSul:

> Seu Clemêncio morreu faz pouco tempo, morreu de desgosto, primeiro foi o derrame, andava nervoso fazia dia, desde quando um caba safado veio até sua casa a mando do senador fazer preço pelas suas terra, ora as terras de Seu Clemêncio e Dona Zefa já vinham de mais de trocentos anos, essas terras ali era coisa de preto véio, cada palmo dela tinha sido adubado cum sangue de nego, coisa dos avós deles, aliás de tanto que nasceu ali, cresceu ali, vivia ali, nunca se tinha dado conta daquela terra. (Ferréz, *Literatura marginal* 18)

É interessante observar aqui o hibridismo que traz não só a língua periférica e a sonoridade do rap, mas também a do nordeste — Preto Ghóez é originário do Maranhão —, no que constitui uma expressão representativa desse caldeirão urbano-rural, paulista-nordestino resultante das migrações.

Já a linguagem de Gato Preto — originário da Bahia, membro do grupo de rap GOG e do grupo de cordel urbano Extremamente — é similar na estrutura, mas com uma sonoridade mais urbana:

> Aí, cê tá sabendo, né? o moleque não tem nada pra fazer, fica enfurnado na TV, não tem uma boa estrutura familiar, não nasceu apotentado, não teve uma boa formação educacional, não trabalha, tá mal na precária escola que finge ensinar, mas tem um porém, ele vê as maravilhas da tela mágica, ele é humano e tem suas ambições, seus desejos, os olhos brilham e ele desperta e diz: "Também quero!" (Ferréz, *Literatura marginal* 66)

De forma similar, em *Manual prático do ódio*, Ferréz experimenta com a concatenação de orações em sentenças longas separadas por vírgulas, resultando em uma sensação de oralidade e de velocidade na narração, além de certo grau de ansiedade, uma falta de ar:

> Seu negócio era mesmo o dinheiro, ver o tombo de alguém só quando necessário, só apertava pra ver alguém morrer se isso lhe rendesse um qualquer, lembrava de todas as quedas das pessoas que havia matado, muitos ele nem lembrava o rosto, mas os tombos ele guardava todos em sua memória, uns levantavam poeira, outros caíam secos, e o barulho ele achava muito bom. (15)

Entretanto, o uso da gíria e das expressões populares é relativamente contido nas narrações, o suficiente para dar à narrativa um ar despojado condizente com o ambiente da periferia, caminhando rumo a uma linguagem mais de rua no discurso indireto livre: "afinal o que aprendeu no Rio de Janeiro foi que otário tem que virar esquema" (15). Mas é nos diálogos onde a linguagem parte para registros da oralidade que nos submergem no mundo da periferia e, no caso desse livro e de *Capão Pecado*, no mundo do tráfico e do crime:

> Tenho dois filho pra criar, agora o cara leva meu lucro, chega pedindo na nóia dizendo assim: Ei, Val, qualé meu, te pago na sexta-feira, juro. E depois, qué dá uma di mingué, tô na aba do viado, faz mó cara, desde o começo da festa. (*Capão Pecado* 63)

O primeiro capítulo de *Manual prático do ódio* consiste quase inteiramente em narração, com muito pouco diálogo, e a linguagem, como vimos, tem a cadência da oralidade, mas um vocabulário relativamente padrão. Nele, o narrador vai desvendando as histórias de vida das que serão as principais personagens do romance, uma viagem que leva o leitor aos seus mundos, desenhando uma paisagem — violenta, dura, contraditória — que servirá como pano de fundo para o desenvolvimento da história. É como se o autor estivesse apresentando esse mundo desconhecido para o leitor, onde a linguagem é justamente a linguagem da tradução, ponte entre dois mundos, convite para descobrir o desconhecido. Porém, no final, inesperadamente, um diálogo quase incompreensível — para o leitor de classe média — entre Modelo e um aliado no crime fecha o capítulo:

> — E aí, Modelo, o barato tá louco pra mim. Tô descabelado, se eu levantar a grana, eu busco ela, fui buscar os barato na mão grande, aí vou nos corre pra ver se busco a Belina, a Ana Maria levou dois tiros sem saber, tava de vacilo.
>
> — É, mas ela armou caixão pro maluco, acabou levando, né não?
>
> — É, aí pra você ver, um retorno ao grande nada, mas quem vai comprar?
>
> — Viu o maluco tá no maior perrê, a mina tá grávida, e os esquema que ele armou num virou, aí tá querendo metade do preço, vou buscar as máquina e armar para ver se eu pego o latão. (28)

Na medida em que o romance é dirigido — também — à classe média, a linguagem cumpre o papel da mediação no sentido de aproximar o universo da

favela/periferia a essa classe. Entretanto, esta quebra repentina no final do capítulo parece funcionar como um recado: isto é uma tradução, mas, como todas as traduções, ela é imperfeita, apenas uma aproximação à realidade deste mundo; há aqui mistérios, espaços recônditos — espaços fora do controle, da dominação, do monopólio da racionalidade. Esta intuição é confirmada pelo próprio Ferréz, em entrevista à *Folha de São Paulo* em 2000, se referindo ao seu primeiro romance, *Capão Pecado*: "Quando um pobre tem uma dificuldade com a palavra, não acha dicionário na favela. Quero que os boys sintam o mesmo. Não vai ter glossário, não. Se o cara não trinca, não vai entender mesmo" (Dos Santos 24). Entrar no espaço fora da gramática (padrão) é entrar no território do incontrolável, do incomensurável:

> As diferenças cognitivas nas linguagens dão lugar à noção de mundos relativamente incomensuráveis com espaços discursivos próprios. Falar de incomensurabilidade implica estabelecer os limites da tradução — questionando a transparência e acessibilidade de outras linguagens — assim como os limites de toda tentativa de subordinar logicamente uma linguagem a outra.[43] (Rabasa 68)

Ainda mais significativo é o fato de isso acontecer no próprio espaço do português; ou seja, que no interior da própria nação, supostamente homogênea, há uma multiplicidade de mundos simultâneos. Esta multiplicidade, como aponta Rabasa, não implica em um único complexo híbrido — como afirmaria a ideologia da "nação mestiça" —, mas na coexistência simultânea de uma pluralidade de espaços híbridos diferentes. A quebra abrupta da acessibilidade lingüística nesse primeiro capítulo de aproximação ao mundo da favela e do crime ressalta, portanto, essa coexistência de espaços distintos. Ao mesmo tempo, com essa quebra Ferréz faz questão de mostrar que há elementos desses mundos que são intraduzíveis e, ao fazê-lo, delimita as fronteiras do território impenetrável pela razão dominante, aquele espaço onde o impulso ordenador da gramática se extravia na "desordem" do vernáculo — do "pré-moderno", segundo a concepção historicista e a ideologia do progresso.

À coexistência simultânea de mundos distintos que compõem a realidade urbana acrescenta-se a multiplicidade de olhares. No romance *Cidade de Deus*, Paulo Lins faz uso de uma linguagem híbrida e escorregadia, que desliza de um extremo ao outro dos registros lingüísticos, no intuito de deslocar, também, o ponto de vista, criando, nessa operação, uma visão caleidoscópica do mundo do crime na favela, que ele tenta desvendar com angústia perante a insuficiência da palavra para expressar o indizível: "Falha a fala. Fala a bala" (21).

Embora o romance seja narrado em terceira pessoa onisciente, o primeiro capítulo estabelece que a história será contada pelo ponto de vista de Busca-Pé, morador da Cidade de Deus, mas não "bicho solto", não criminoso, embora tenha

---

[43] A tradução é minha.

contato com eles. A posição ambígua de Busca-Pé — que sonha com ser fotógrafo — permite ao autor mudar o foco, como se fosse através da lente de uma máquina fotográfica, assumindo ora uma postura de dentro, ora de fora. E essa mudança no foco, ou no "zoom", se manifesta, sobretudo, no vaivém da linguagem. Assim, há momentos de lirismo em uma linguagem distanciada da fala da malandragem, como se a cena fosse vista de longe, ou de cima:

> Era domingo de sol e de feira Lá em Cima, tempo de pipa colorindo o céu do conjunto, tempo de a criançada colocar vidro dentro de latas de leite e bater até virar pó, misturá-lo à cola de madeira, obter o cerol e passá-lo na linha para cortar a linha das outras pipas. (38)

Mas essa linguagem escorrega para a gíria da favela e do crime no discurso indireto livre, quando o mundo interior do malandro se revela através da fala:

> O negócio era chegar à quadra do Salgueiro ou do São Carlos com uma beca invocada, um pisante maneiro, mandar descer cerveja pra rapaziada, comprar logo um montão de brizolas e sair batendo para os amigos, mandar apanhar uma porrada de trouxas e apertar bagulho para a rapaziada do conceito, olhar assim para a preta mais bonita e chamar pra beber um uísque, mandar descer uma porção de batatas fritas, jogar um cigarro de filtro branco na mesa, ficar brincando com a chave do pé de borracha para a cabrocha sentir que não vai ficar no sereno esperando condução… (45)

E, em um terceiro registro, a linguagem da favela e do crime ressoa como um registro direto da oralidade nos diálogos:

> — A gente resolvemos que a boca vai ficar com nós mermo, tá me entendendo? Não tem nada que a boca era tua não, tá ligado? A gente não tomamos boca de você, tomamo dos caras que tomou de você, tá me entendendo? (445)

Mas esse deslocamento não responde a uma fórmula simples de narração/discurso indireto livre/diálogo. Há momentos em que o mundo interior das personagens é descrito com uma linguagem muito distante da oralidade da malandragem; momentos em que o próprio interior do malandro se afasta do mundo do crime, momentos em que a dureza e a violência se esvaem, revelando uma humanidade que luta por se manifestar:

> À meia-noite tudo no mundo parou, todo o silêncio das coisas se manifestava hiperbólico, uma fumaça vermelha saía dos ferimentos feitos pelo policial, tudo era muito escuro; agora, a figueira mal-assombrada balançava ao vento que só ela recebia, os suplícios do seu corpo sumiram, assim como todas as coisas do universo. (109)

E há momentos onde há uma quase simultaneidade de enfoques, um olhar de dentro e de fora ao mesmo tempo, como na cena na qual Inho espera, frustrado com a inatividade, do lado de fora do motel que os parceiros estão assaltando. Embora o narrador descreva o mundo interior de Inho, a descrição é feita em uma linguagem "culta" que, por momentos, desliza para a oralidade, saindo dela logo depois. Essa

linguagem culta mantém o olhar à distância, como se não fosse mesmo o mundo de Inho o que estamos olhando, mas a interpretação desse mundo através do olhar de Busca-Pé; impressão que se quebra momentaneamente quando a linguagem vai para a oralidade, se restabelecendo de novo depois:

> Lá fora, a noite era parada aos olhos de Inho. (…) Gostava de ser bandido, tinha sede de vingança de alguma navalhada que a vida fizera em sua alma, queria matar logo um montão para ficar famoso, respeitado assim como Grande lá na Macedo Sobrinho. Alisava o revólver como os lábios alisam os termos da mais precisa premissa, aquela capaz de reduzir o silogismo a um calar de boca dos interlocutores. (69)

A conjugação "fizera" contrasta com a expressão "queria matar logo um montão", um deslocamento sutil, mas evidente, no ponto de vista. Mas a seguinte oração nos remete a um universo distinto de ambos os olhares: o universo do escritor que comenta não só o mundo interior de Inho, mas, sobretudo, o seu próprio fazer literário e o seu próprio conflito — irresolúvel — com a palavra: Falha a fala. Fala a bala.

PARTE 3

DISCURSOS

Violência

É importante falar dos discursos sobre a violência, mas é indispensável não esquecer a violência. Portanto, antes de entrar em matéria, vai aqui um trecho de um texto de Ferréz, em *Cronista de um tempo ruim*:

> Eu já tinha pego nojo de arma antes, quando mataram o Marquinho com um tiro de oitão: ele foi confundido com o segurança da pizzaria quando estava saindo do banheiro, e os assaltantes tremeram na base e atiraram. Um tiro só e inúmeras lágrimas.
>
> Depois o Ratão, eu peguei mais nojo ainda, mas me pergunto: se ele estivesse armado, talvez reagisse, talvez estivesse vivo, mas não sei a vantagem de uma mãe deixar de chorar para outra chorar.
>
> Ou talvez tivesse feito o que outro conhecido fez: foi trocar tiro e acertou um menino de 14 e uma criança de 3 anos. Os dois morreram e a quebrada ficou muito revoltada.
>
> Cotidiano violento, quem mata, pratica roubo ou seqüestro tem status no bairro. A gente só segue as regras que alguém criou e assim vai vivendo.
>
> Se cada bala fosse mil reais meu parceiro talvez estivesse vivo.
>
> Se a CBC (Companhia Brasileira de Cartuchos) tivesse controle do seu arsenal, talvez os outros amigos, Wilhiam, Modelo, Dunga, Biano, Marcos Roberto, China… e por aí vai, estivessem vivos. E pode apostar que eles eram jovens demais. (58)

A violência tem estado cada vez mais presente na cotidianidade e no imaginário brasileiro nas últimas duas décadas, acompanhada de um sentimento de insegurança e de medo que atravessa todas as classes sociais. E esse medo, aunado à intolerância, à repressão e ao ódio que ele gera, só faz crescer o abismo entre as classes sociais; abismo que está na origem, justamente, dessa violência. Em 2005, como parte do meu trabalho de pesquisa de mestrado, entrevistei crianças de classe média-alta em escolas de elite de Salvador. Com pouquíssimas exceções, elas relataram uma sensação de medo profundo e isolamento extremo:

> — Você passeia pela cidade, caminha pelas ruas?
>
> — Não pode!
>
> — Não pode? Por quê?
>
> — Pelo fato da violência, entendeu? (…) Quando saímos pra rua é com as maiores precauções. Uma vez eu fui com minha tia… tem pouco tempo… uns dez meses atrás… A gente passou perto de um homem e minha tia me disse: "Não olhe pro lado, não olhe pro rosto..." E a gente fica sem vontade de sair.

— Você gostaria de poder andar nas ruas?

— Claro! Na Espanha eu passeava com meu cachorrinho. Aqui eu não posso. Tenho que ficar no meu condomínio... que é um ovo. Dentro daquela cerca. Às vezes eu falo com minha mãe que eu me sinto como se fosse um passarinho. Quando pegam um passarinho e colocam dentro de uma jaula pequena. Me sinto como passarinho enjaulado. (124-5)

Nesta guerra — acreditamos que a violência que se alastra na sociedade brasileira pode se chamar de guerra — ninguém ganha; todos perdem. A infância perde. A vida perde. Só que uns perdem mais que outros. A classe média perde a oportunidade de crescer em um mundo mais humano, mais justo, mais pleno e mais livre, de aprender da convivência com pessoas com outros sonhos e outras formas de se relacionar, de reconhecer seus próprios privilégios e de entender até que ponto eles são produto da pobreza alheia. Mas o povo de baixo — das periferias, das favelas, das ruas — perde vidas, sangue, dignidade, ilusões.

Fala-se muito em violência — na mídia, na literatura, no cinema, nas conversas —, tanto que chega a ser moda, mas quando se fala em violência se pensa em tiroteio, assalto, seqüestro, bala perdida, chacina. Que existe, e muito, mas a violência não é só isso. Violência é acordar de madrugada, tomar café ralo, pegar condução lotada, trabalhar o dia inteiro sem contrato, com salário de miséria e tratos humilhantes, passar outras duas ou três horas no percurso de volta à casa, despencar de cansaço para começar tudo de novo depois de escassas horas de sono. Violência é viver em um barraco minúsculo, limpar apartamento de luxo e ter de entrar pela garagem e subir no elevador reservado ao serviço e ao lixo. Violência é ser detido pela polícia, ser humilhado, levar tapa na cara, no melhor dos casos, só por ser negro e pobre. Violência é não ter emprego nem possibilidade de tê-lo e ser esculachado por vadio e preguiçoso. Violência é conseguir um emprego depois de muito batalhar e ser demitida por não querer chupar o patrão. Violência é não ter direito a uma educação decente e ser desprezada por ignorante. Violência é ver todo dia na TV as imagens de um mundo de consumo onde ser é a mesma coisa que ter e não ter o direito nem de pôr um alimento decente na mesa.

Sem olhar para essa violência, não tem como entender a outra violência, a dos tiros, das execuções, da tortura, das balas perdidas, das vidas de tantas crianças e jovens descendo pelo ralo das drogas e da morte no tráfico. Na introdução da antologia *Violence in War and Peace*, Nancy Scheper-Hughes e Philippe Bourgeois escrevem:

> A violência nunca pode ser entendida apenas em termos de seus aspectos físicos — a força, a agressão ou imposição da dor. A violência também inclui agressões à condição de pessoa, à dignidade, ao sentido de valor próprio da vítima. As dimensões sociais e culturais da violência são as que lhe conferem seu poder e seu significado. Enfocar-se exclusivamente nos aspectos físicos da tortura/terror/violência é não perceber a essência da questão e transforma o projeto em um exercício clínico, literário ou artístico, que corre o risco de degenerar no teatro ou na pornografia da violência, na qual o impulso

> voyeurístico subverte o projeto mais amplo de testemunhar, criticar e escrever contra a violência, a injustiça e o sofrimento.[44] (1)

Evidentemente, nós acreditamos que um projeto literário ou artístico pode, sim, tratar com profundidade as dimensões sociais e culturais da violência — inclusive, às vezes, de forma mais complexa e sutil que obras estritamente analíticas. Mas também é verdade que grande parte da produção cultural nas últimas décadas tem trabalhado a temática de forma justamente voyeurística: espetacularizando, estetizando ou folclorizando a violência. Sobretudo, o aparato mercadológico construído em volta das obras de maior sucesso explora de maneira agressiva, justamente, esse impulso voyeurístico. Como vimos no Capítulo 3, a espetacularização — assim como a estetização e a folclorização — funciona no sentido de despolitizar a obra e de retirar-lhe seu potencial crítico. De fato, é importante questionar a extraordinária popularidade da temática da violência na produção cultural brasileira justamente no momento do aprofundamento da crise social, do medo e da intolerância. Por um lado, pode-se dizer que ela surge de uma vontade autêntica de entender essa violência que atemoriza. Entretanto, quem tiver visto as pessoas em uma sala de cinema em um shopping — onde se encontram a maioria das salas de cinema — se levantarem rindo entupidas de pipoca e coca-cola antes mesmo dos primeiros créditos aparecerem na tela pode se perguntar até que ponto filmes como *Cidade de Deus* ou *Tropa de Elite* podem levar a uma reflexão crítica e profunda sobre a violência. E, caso ainda houver dúvidas, bastaria ver a garotada vestindo camisas pretas com a faca e a caveira do BOPE no carnaval de 2008 no Rio ou, melhor ainda, dar uma olhada no videogame Tropa de Elite, onde

> O cenário é favela, pichada com as tags das duas facções terroristas mais perigosas do Brasil (Primeiro Comando da Capital e Comando Vermelho), composta por ensangüentadas casas de madeira e acompanhada de uma trilha sonora que todo fã já sabe de cor e salteado: *Para pa pa pa pa pa para pa pá...* (<http://www.tropadeeliteojogo.net/>).

De fato, em pelo menos uma parte do público, as reações a esses filmes — e ao tratamento mediático da violência em geral — parecem indicar, mais que um impulso voyeurístico, um prazer reivindicador do próprio desejo de violência. Há muito a se falar sobre os livros *Elite da Tropa 1* e *2* e os filmes *Tropa de Elite 1* e *2*, mas por enquanto basta se perguntar de onde surge a extraordinária popularidade desses produtos culturais (os filmes estão entre os mais populares na história do cinema brasileiro); como uma personagem como o Capitão Nascimento, com seu discurso fascista, pode se transformar em herói, e como uma instituição como o BOPE — cujos membros entoam todo dia: "Homem de preto / qual é sua missão? / É invadir favela / e deixar corpo no chão / (…) Se perguntas de onde venho / e qual é minha missão / trago a morte e o desespero / e a total destruição" (*Elite da Tropa*

[44] A tradução é minha.

8,9) — pode se tornar fonte de orgulho nacional ("a melhor tropa urbana do mundo", diz a contracapa de *Elite da Tropa*). Parte da resposta talvez tenha a ver com o fato de o discurso das personagens e do BOPE como instituição concordar com as opiniões de uma porcentagem considerável da população brasileira. Diz o narrador de *Elite da Tropa*:

> O assunto é violência. Quer dizer, a violência que a gente comete. Alguns chamam tortura. Eu não gosto da palavra, porque ela carrega uma conotação diabólica. Acho que há casos e casos, e que nem toda tortura é tortura, na acepção mais comum do conceito. (…) O que quero dizer é que não me envergonho de não me envergonhar de ter dado muita porrada em vagabundo. Primeiro, porque só bati em vagabundo, só matei vagabundo. Isso eu posso afirmar com toda certeza. Sinto minha alma limpa e tenho a consciência leve, porque só executei bandido. E, para mim, bandido é bandido, seja ele moleque ou homem feito. Vagabundo é vagabundo. (35-36)

A transformação da violência em espetáculo afasta do espectador sua realidade lacerante — a dor verdadeira — e a aproxima da fantasia do videogame: adrenalina, emoção, entretenimento. Ao mesmo tempo, alimenta as fantasias de vingança provocadas pelo medo e a insegurança. A espetacularização reduz a complexidade da temática a interpretações unidimensionais mesmo quando a intenção é fazer uma crítica e provocar questionamento — como é o caso dos filmes em questão. Assim, ao transformar a violência em entretenimento, a espetacularização dos produtos culturais reforça o que Michael Taussig chama "*terror as usual*" ("o terror de sempre"), a banalização de um estado de terror assumido como algo natural (Scheper-Hughes, "Bodies" 177).

Nancy Scheper-Hughes, comentando sobre os momentos considerados de "exceção", de violência "extraordinária" do Estado contra os cidadãos — a guerra suja na Argentina, as atrocidades na Guatemala na década de 1980, a brutalidade no período mais obscuro da ditadura militar brasileira — faz uma pergunta provocadora: e se essa normalização da violência e da indiferença não for, de fato, um estado de exceção e uma aberração?

> Se o clima de insegurança apreensiva e ontológica com relação aos direitos sobre o próprio corpo for promovido por uma indiferença burocrática e calculada pelas vidas e mortes dos "marginais", criminosos e outras pessoas que não contam? Se a rotinização das mortificações e pequenas abominações cotidianas, se amontoando como cadáveres na paisagem social, fornecer o texto e o projeto para o que só depois parecerá uma irrupção aberrante, inexplicável e extraordinária de violência estatal contra os cidadãos? ("Bodies" 177)

Em países com desigualdades sociais tão marcadas como no Brasil — e a polarização econômica é uma tendência global —, a única forma de controlar as populações marginalizadas, que se mantêm na beira do desespero, é por meio de uma combinação de repressão e band-aids sociais — as chamadas "políticas de

combate à pobreza".[45] O nível de violência necessária para manter sob controle uma população cada vez mais desesperada só pode se justificar normalizando a repressão e legitimando um discurso que considera intolerável certo tipo de crime e percebe outros como algo normal. No Brasil, os roubos milionários por parte de políticos e empresários ou os assassinatos encomendados por empresários, fazendeiros e coronéis provocam um gesto de indiferente indignação; o assalto por um menino na sinaleira provoca ódio e é castigável com a tortura e o assassinato extrajudicial. "Quando se mata um pivetinho está se fazendo um benefício à sociedade", disse o Sr. Silvio Cunha, presidente do clube dos lojistas do Rio de Janeiro (Leite 24). "Vagabundo é vagabundo", como diz o Capitão Pimentel. O poema "Os Miseráveis", de Sérgio Vaz, fala ao respeito. Eis um trecho:

> (…)
> Vítor virou ladrão,
> Hugo salafrário.
> Um roubava pro pão,
> o outro, pra reforçar o salário.
> Um usava capuz,
> o outro, gravata.
> Um roubava na luz,
> o outro, em noite de serenata.
> (…)
>
> O da pólvora
> apodrece penitente,
> o da caneta
> enriquece impunemente.
> A um, só resta virar crente,
> o outro, é candidato a presidente. (*Colecionador* 52-53)

Para que a narração da violência possa provocar um verdadeiro questionamento, abalar as muralhas da indiferença e desafiar efetivamente esse tipo de discurso, é preciso que ela não caia na espetacularização, na estetização ou na folclorização, que ela não se torne apenas um produto de entretenimento, que ela não seja mais uma forma de banalizar a violência. E, para isso, é preciso que ela vá além dos seus aspectos físicos, explorando suas dimensões sociais e culturais. Isso sem negligenciar a proposta estética, adotando mecanismos que a permitam ir além da simples denúncia ou de operações meramente descritivas, permitindo ao leitor percorrer seu próprio caminho nas complexidades, contradições e paradoxos de uma temática tão complicada.

Acreditamos que a violência não apenas como temática, mas como elemento subjacente à produção cultural periférica, em particular a literatura e o hip-hop, reflete uma mudança — social e cultural — que vai além de uma mera escolha

---

[45] Vide *Contrainsurgencia y miseria*, de Raúl Zibecchi.

temática ou estética ou de uma resposta a uma "moda" e a uma demanda de mercado, e que a proposta da maioria dos escritores e rappers do movimento cultural periférico vai no sentido inverso à espetacularização e à violência como entretenimento.

A dialética da marginalidade

Como vimos em outros capítulos, há uma mudança notável na própria sociedade brasileira — um processo de crise econômica e social — que se reflete na produção cultural. Nela, o antigo discurso da harmonia racial, do homem cordial, do brasileiro amável que resolve as contradições, desigualdades e conflitos com jogo de cintura, malandragem e o famoso "jeitinho" foi substituído pela violência como forma de negociação e "resolução" dos conflitos sociais. Em *Estação terminal*, de Sacolinha, a personagem Pixote, o estereótipo tradicional do bom malandro que, no início da obra, promete ser o "herói" do romance, sobrevive poucas páginas antes de ser seqüestrado, torturado e assassinado com requintes de crueldade. A criança que, com o coração dilacerado e lágrimas nos olhos, entrega o gatinho que roubou de uma casa de classe média ao fabricante de tamborins, no filme *Cinco vezes favela* (1962), se transforma na criança que estraçalha o gato a pauladas com pregos e pedradas, entrega sorridente o cadáver ao churrasqueiro e vai brincar com os amigos no parque de diversões, no romance *Cidade de Deus* (1997). A ingenuidade e o apego às tradições do migrante Zé do Burro no filme *O pagador de promessas* (1962) se transforma na violência indiscriminada de Zé Pequeno no filme *Cidade de Deus* (2002).

Entre uma coisa e outra houve uma ditadura, um processo de democratização fundamentado em um modelo econômico neoliberal, a chegada da cocaína e a "democratização" do consumo de droga — um processo explorado por Paulo Lins em *Cidade de Deus* —, um aumento dramático da corrupção e uma polarização da riqueza sem precedentes.

Em seu ensaio "A guerra dos relatos no Brasil contemporâneo. Ou: a 'dialética da marginalidade'", João César de Castro Rocha propõe que, no contexto acima citado, é preciso desenvolver novos mecanismos de análise para entender esta produção cultural. Para tal, ele apresenta o que ele chama a "dialética da marginalidade", como superação (parcial?) do modelo clássico da "dialética da malandragem", introduzida por Antonio Candido em seu ensaio de 1970 sobre o romance *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antônio de Almeida. Nesse ensaio, Candido argumenta que a base da formação social brasileira é um movimento contínuo entre a ordem e a desordem, e que a negociação entre ambos extremos é realizada pela figura mediadora do malandro, aquele que conhece múltiplos códigos, que transita entre a pluralidade de situações sociais, tirando vantagem delas. Esta figura do malandro funciona como uma metáfora das relações sociais, onde os conflitos se resolvem por meio da negociação e não do confronto, pelo

acordo e não pela ruptura. Neste movimento "dialético" entre ordem e desordem, entre dois lados considerados positivo e negativo, existe sempre a promessa de integração à ordem, de absorção ao pólo tido como positivo, como no caso, justamente, do malandro Leonardo, herói de *Memórias de um sargento de milícias*, que no fim do romance contrai um matrimônio favorável e é promovido a sargento de milícias.

No fundo, essa interpretação das relações sociais e do suposto caráter brasileiro — jovial, cordial, carnavalesco — limita as possibilidades da crítica, reforça o *status quo* e mantém sob controle o potencial de conflito. Entretanto, as mudanças na realidade social no último meio século têm provocado uma ruptura neste paradigma, devido ao aprofundamento das divisões sociais e, sobretudo, acredito, à cada vez menos provável promessa de harmonia pela integração à ordem, pela "absorção no pólo convencionalmente positivo" (Rocha 33). Como evidenciado na grande maioria das obras da literatura periférica contemporânea, a ordem e o "convencionalmente positivo", representado pelo trabalhador responsável e honesto, torna-se uma aspiração cada vez mais irrealizável. Se, em romances como *Jubiabá*, de Jorge Amado, o trabalhador luta contra a condição de explorado, em obras como *Manual prático do ódio*, para o homem desejoso de seguir "o bom caminho", essa condição de trabalhador explorado é um privilégio e uma aspiração quase inalcançável. A lembrança de, em algum momento da vida, ter tido um trabalho fixo com contrato assinado e salário garantido, mesmo que mínimo, dilacera as personagens sempre recorrentes nas obras da literatura periférica, como o José Antônio do *Manual prático do ódio* ou o Carimbê de *Capão pecado*, submetidas agora a um perene desemprego. E, para os jovens que teimam em trilhar o caminho da honestidade e fugir da tentação do crime e do tráfico, como o Burdão de *Graduado em marginalidade*, a árdua procura de emprego quase sempre leva, no melhor dos casos, a "bicos" temporais e precários que desaparecem a qualquer momento, que não oferecem qualquer segurança e que não representam uma fonte de orgulho e dignidade.

Nesse cenário, não é de surpreender que, na produção cultural periférica — e na sociedade brasileira em geral —, como diz Rocha, "No fim, ao que tudo indica, a violência substituiu a célebre paciência dos brasileiros" (32).

No contexto desta mudança, tanto social quanto na produção cultural e, em particular, na produção periférica, Rocha propõe a "dialética da marginalidade" como mecanismo de análise dessa produção, e a passagem do "malandro" ao "marginal" nas narrativas contemporâneas — "marginal" entendido em suas duas conotações, tanto de criminoso quanto de marginalizado e, sobretudo, em sua ambigüidade simbólica tal como Ferréz o entende quando adota o termo "literatura marginal" (vide o Capítulo 1).

> Reitero, então, a minha hipótese: a "dialética da malandragem" está sendo parcialmente substituída ou, para dizer o mínimo, diretamente desafiada pela "dialética da marginalidade", a qual está principalmente fundada no princípio da superação das desigualdades sociais através do confronto direto em vez da

> conciliação, através da exposição da violência em vez de sua ocultação. (Rocha 36)

Em vez de negligenciar as diferenças e minimizar o conflito, a produção periférica as salienta, explorando a violência em suas múltiplas dimensões como mecanismo de crítica e de repúdio ao sistema social. A violência é, portanto, um comum denominador, um substrato fundamental das narrativas periféricas, a partir do qual elas não só retratam a própria realidade, mas fazem a crítica da sociedade brasileira como um todo. Ao mesmo tempo, à diferença da "dialética da malandragem", não há nesta produção uma idealização do marginal; a representação da violência é crua, brutal. Há, sim, uma *humanização*, uma exploração das múltiplas dimensões da violência que constituem o entorno das personagens, que definem suas opções e enquadram suas ações, e que apontam para um sistema social. Assim, o que surge é uma visão coletiva mais que individual, e os dramas, contradições e conflitos individuais se inserem em um contexto mais amplo, que é o contexto social.

Arqueologia do ódio

O *Manual prático do ódio* de Ferréz foi publicado em 2003 pela Editora Objetiva e, desde então, já foi traduzido a várias línguas e publicado em Portugal, Espanha, França, Itália e Argentina. Atualmente, o autor destas linhas prepara a tradução para a edição mexicana pela editora Sur+, a ser publicada em 2011. O romance é organizado em volta do planejamento e execução de um assalto a banco por um grupo de amigos, e todo o livro é carregado de violência em suas múltiplas dimensões. Entretanto, como aponta Heloísa Buarque de Holanda no artigo "Literatura marginal", não é que o tema da narrativa seja a violência, como pode se dizer, por exemplo, de outras obras, como *O Cobrador* e *Cidade de Deus*. Aqui a violência funciona não como o foco da narrativa, mas como pano de fundo, como ambiente, como entorno, da mesma forma que o espaço e o tempo fornecem o contexto territorial da obra. A violência é o entorno "natural" em que se desenvolvem as personagens, parte integral da sua existência cotidiana.

Esse fato permite ao autor evitar duas tendências presentes em muita da literatura da violência; tendências estas que limitam seu potencial tanto político quanto estético. Uma é a já discutida estetização ou espetacularização da violência, ao se concentrar apenas nos seus aspectos físicos, negligenciando as suas múltiplas dimensões culturais e sociais. Por outro lado, evita também cair em discursos reducionistas com "justificativas" ou "explicações" e divisões maniqueístas entre bons e maus, certo e errado, como, por exemplo, pode-se ver, por momentos, em alguns romances de Jorge Amado, impregnados de uma ideologia que, por vezes, enquadra a obra em marcos conceituais definidos e oferece "soluções" fechadas — penso, no caso, no final do romance *Jubiabá*.

A violência como elemento constitutivo do entorno — e da experiência vivida — tem múltiplas dimensões, e essas múltiplas dimensões têm, também, múltiplas interpretações e múltiplas formas de serem experimentadas. Qualquer tentativa de apreender o fenômeno da violência — seja ele literário ou analítico — é, por natureza, limitada; portanto, qualquer pretensão totalizadora constituiria um (auto-)engano.

Fugindo disso, a abordagem de Ferréz é tecer uma colcha de retalhos feita de muitos olhares, deslocando o ponto de vista constantemente, por meio de trechos curtos separados — fisicamente, na página — por espaços, que nos levam a pular de um lado a outro, de uma personagem a outra, de um olhar a outro, na tentativa de ir construindo aos poucos um universo periférico feito de uma multiplicidade de mundos desencontrados. Além disso, o próprio narrador, em terceira pessoa, é um narrador instável, que se aproxima e se distancia, em posturas que flutuam entre a posição de observador distante e participante no mundo social que ele narra.

Além das personagens principais — os parceiros no crime Régis, Neguinho da Mancha na Mão, Lúcio Fé, Celso Capeta, Aninha e Mágico — e outros malandros, policiais e pés-de-pato (justiceiros) envolvidos diretamente no mundo do crime e da violência, há muitas outras presentes em todo o romance, personagens que não fazem parte do mundo do crime, compondo essa colcha de retalhos não apenas como contraponto ilustrativo ou artifício enriquecedor da narrativa, mas como parte indissociável da paisagem humana que compõe o universo periférico. A criança Dinoitinha, sua avó e seu pai bêbado, o evangélico José Antônio, o operário e amante da literatura Paulo, as mulheres e amantes dos parceiros — que nos oferecem vislumbres de um amplo universo feminino —, o dono de bar Neco… A presença dessas personagens no romance não tem o efeito de mostrar o quanto são distantes os mundos do trabalhador e do malandro, mas, ao contrário, o quanto eles se assemelham na sua dimensão humana. Ao mesmo tempo, eles mostram a fragilidade das fronteiras entre um e outro e a dificuldade — "heroicidade"? — de resistir às tentações do crime e do tráfico perante a brutalidade de um sistema que violenta e fecha todas as portas.

Vale a pena aqui nos determos um pouco no título da obra. Ao longo do romance, o ódio atravessa a vida das personagens de uma forma ou de outra — de fato, de formas múltiplas e complexas — se tornando uma espécie de fio condutor ou, melhor, uma presença continua, uma sorte de "diabo da guarda" — para nos lembrarmos do título do romance do mexicano Xavier Velasco —, uma força invisível que movimenta as peças da engrenagem *perpetuum mobile* da vida periférica. O título da obra faz do romance, portanto (e não sem ironia), um roteiro, um "manual prático" que permitiria ao "usuário" seguir a receita para a elaboração desse "diabo da guarda" chamado ódio. O "usuário" sendo, evidentemente, o leitor, mas também "o sistema" — lembremos o "recado" que abre *Capão pecado*, o primeiro romance de Ferréz: "'Querido sistema', você pode até não ler, mas tudo bem, pelo menos viu a capa" (11). Um "manual prático do ódio" não pode, evidentemente, oferecer a receita da paz, mas pode ajudar a desemaranhar o

complexo tecido que estrutura a violência social, constituindo, assim, um "projeto mais amplo de testemunhar, criticar e escrever contra a violência, a injustiça e o sofrimento".

O romance — e, em geral, a literatura de Ferréz — é incômodo. Destoa das expectativas do leitor tanto pela forma quanto o conteúdo. O primeiro capítulo de *Manual prático do ódio* já começa incomodando pela forma e pela estrutura. A linguagem híbrida e, sobretudo, a desconcertante pontuação, surpreendem e incomodam, dão vontade de arrumar o que parece desarrumado, não só sintaticamente, mas, sobretudo, no interior das personagens.

"Nem na hora de assistir um filme ele se diverte, pensamento 100 por cento concentrado em maldade, não é à toa que lhe deram ainda criança o apelido de Celso Capeta", começa o trecho que introduz essa personagem (16). Mas os parágrafos seguintes contradizem esta afirmação, mostrando um Celso muito mais complexo, cheio de dor, sonhos, desejos e uma ternura reprimida. Assim, o narrador, como em muitos outros momentos do romance, deixa de ser o narrador onisciente (confiável) que a narrativa em terceira pessoa parece estabelecer; as contradições em sua própria fala denunciam um narrador pessoalmente comprometido com o mundo que descreve, e que permite que suas próprias opiniões e percepções — cambiantes e sujeitas a impulsos subjetivos — contaminem a sua narrativa.

> Celso Capeta gostava muito de caminhar, e pela manhã geralmente estava sozinho, não sabia explicar os sentimentos que apareciam de vez em quando, pois lhe batia uma vontade de ver rosas, notar os jardins, às vezes parava em frente a casas nas quais o jardim sempre fora bem cuidado, de uma certa forma a bondade do ser humano se acendia dentro dele, um nome sempre lhe vinha à mente, Márcia, um rosto que sempre lhe vinha aos olhos. (18)

O que preenche Celso Capeta não é a maldade (embora ela esteja muito presente), mas a revolta, algo muito próximo ao ódio. Quando bebe, perde o controle e conta, uma e outra vez, as mesmas histórias, entre elas,

> …sobre a época em que trabalhava de ajudante de pintor, os filhos do patrão na piscina, rindo, tomando suco de laranja ou chocolate em caixinha, a mãe dos meninos ficava lendo embaixo da árvore no jardim, os filhos eram vigiados pela empregada. (18-19)

E, quando não bebia, tinha vontade de falar sobre seus pais. Depois sabemos que foi por causa da pressão dos pais, que insistiam que ele contribuísse com o orçamento familiar e não acreditavam que, por mais que procurasse, não encontrava emprego, que ele começou a se envolver no crime. Assim, a revolta (o ódio) está na origem da maldade e, por sua vez, essa revolta é feita de um tecido complexo de formas de violência que, desde cedo, envolvem as personagens. São formas de violência sistemática que agridem "a condição de pessoa, a dignidade, o sentido de valor próprio da vítima", que conduzem a formas graduais de ruptura interior — à perda da auto-estima — e, em conseqüência, ao surgimento da revolta e do ódio,

que, por sua vez, são canalizadas no exercício da violência, em um ciclo interminável do qual há poucas opções de fugir.

"É hora de me vingar", escreve Nego Duda na parede de sua casa, "a fome virou ódio e alguém tem que chorar" (Ferréz, *Manual* 41). A frase é da música "Isso aqui é uma guerra", do álbum *Versos Sangrentos* (1998) do grupo de rap Facção Central. Eis um trecho:

> É uma guerra onde só sobrevive quem atira
> Quem enquadra a mansão quem trafica
> Infelizmente o livro não resolve
> O Brasil só me respeita com um revolver
> …
> Não queria cela nem o seu dinheiro
> Nem boy torturado no cativeiro
> Não queira um futuro com conforto
> Esfaqueando alguém pela corrente no pescoço
> Mas três cinco sete[46] é o que o Brasil me da
> …
> É o cofre vs. a escola sem professor
> Se for pra ser mendigo doutor
> Eu prefiro uma Glock com silenciador
> Comer seu lixo não é comigo morô

Mas a questão não é apenas a pobreza e a fome; é, sobretudo, a desigualdade e a humilhação, o insulto cotidiano — a violência — da veiculação agressiva de valores de consumo, a ostentação do privilégio, o desprezo vivido todos os dias e a impossibilidade de obter os bens de consumo que outorgam status e respeitabilidade, que conferem, segundo os valores capitalistas, a condição de *ser*. A paciência brasileira, a jovialidade carnavalesca que, com jogo de cintura e malandragem amena, resolve as contradições e negocia saídas harmoniosas, está inteiramente ausente nestas letras. A música de Facção Central é de uma violência espantosa, e o videoclipe que a acompanha, produzido pela Firma Filmes, mais ainda. O vídeo mostra o assalto, seqüestro e assassinato de uma mulher de classe média, na frente do marido e do filho, e termina com cenas de bandidos mortos na rua.

A música e o clipe foram censurados sob alegações de apologia à violência e um inquérito policial foi aberto, embora não tenha resultado na prisão de ninguém. O seguinte álbum, intitulado *A marcha fúnebre prossegue*, é uma resposta à polêmica provocada por "Isto aqui é uma guerra". A primeira faixa, "Introdução", é uma mixagem de trechos da cobertura midiática das acusações de apologia do crime, com vozes como: "Esse clipe, na prática, é um manual de instrução para a prática de

[46] Revólver calibre 357.

assaltos, seqüestros e homicídios", ou: "esse clipe é criminoso". A faixa 14 do álbum é intitulada, justamente, "Apologia ao crime". Eis um trecho:

> Não queria te ver na maca cuspindo sangue quase morto
> No hospital com um par de tiro, tomando soro
> Nem catando Pioneer do Escorte
> Nem enrolando a língua, morrendo de overdose
> Esquece a doze, o cachimbo, a rica cheia de jóia
> Já vi por um real bisturi de legista em muito nóia
> Não seja só mais um número de estatística
> Um corpo no bar vítima de outra chacina
> É embaçado saber que a propaganda da TV
> De carro, casa própria, não foi feita pra você
> Saber que pra ter arroz, feijão, frango no forno
> Tem que pegar um oitão e desfigurar um corpo
> Entendo o motivo, sou fruto da favela
> Sei bem qual a dor de não ter nada na panela
> De dividir um cômodo de dois metros em cinco
> Um quarto sem luz, água, sem sorriso
> Só que truta o crime é dor na delegacia
> Choque, solidão, agonia (…)
> O boy de Rolex, Cherokee vidro fumê
> É armadilha do sistema pra matar você
> Não caia na armadilha siga minha apologia

A música esclarece de forma explícita o que, no clipe "Isto aqui é uma guerra", é dito de forma indireta com as cenas finais da morte de bandidos e o carro do IML (Instituto Médico Legal) pegando os corpos da rua: cenas de uma morte impessoal, os corpos colocados em caixas empilhadas uma sobre a outra, em um anonimato que nega o valor do corpo, o valor da morte e, portanto, o valor da própria vida.

Voltando a *Manual prático do ódio* — e aqui é interessante notar, mais uma vez, a intertextualidade na obra, sendo o título do romance uma referência a discursos como o acima citado sobre o clipe da Facção Central: "Esse clipe, na prática, é um manual de instrução para a prática de assaltos, seqüestros e homicídios" —, este trecho sobre Nego Duda manifesta esse ciclo de pobreza e humilhação, perda da auto-estima, crescimento da revolta e do ódio e resolução pela violência física:

> …sentia uma dor que não sabia explicar, os comerciais de TV, os desfiles de roupas, os carros confortáveis, as mulheres sempre ao lado dos homens que tinham o dinheiro, ele queria ter tudo isso também, ele queria ter mais algo além do pãozinho e do café já morno, estava armado naquele dia, saiu para a rua e deu dois tiros num menino que o encarava, seu principal pensamento é não criar cobra para não correr risco de picada, o menino que morreu na hora não tinha nem 15 anos e encarava Nego Duda porque sabia que ele era bandido e queria ser como ele, o olhar era de admiração, mas na visão de Nego Duda era de ameaça, e assim, entre a revolta e a fome, surgia mais uma estatística. (39)

A intertextualidade e as referências a outras obras são constantes no romance. Um exemplo é uma das cenas do capítulo "A única certeza é a arma", na qual Celso convence Régis a ir ao terreiro de candomblé para consultar o pai de santo Joel. A cena é uma referência a uma cena similar em *Cidade de Deus* — o livro e o filme —, na qual Inho/Zé Pequeno vai ao terreiro e recebe a benção de Exu. Essa cena é problemática, pois reforça os estereótipos e preconceitos sobre o candomblé, ao associar o orixá Exu com o diabo, como o fizeram os portugueses na colônia e como o faz ainda uma parte considerável da população brasileira, perpetuando associações de barbárie e primitivismo à cultura afro-brasileira presentes desde a época colonial. Exu é o orixá do paradoxo e da ambigüidade, que vira o mundo de cabeça ao desafiar o senso comum e o *status quo*. Ele é o mensageiro que vincula os homens aos orixás e, portanto, é também o senhor da palavra, da comunicação e da linguagem. A riqueza simbólica deste orixá se perde na interpretação unidimensional que o associa com o diabo. "Eu sou o Diabo, moleco!", diz o pai de santo possuído por Exu em *Cidade de Deus* (194). A cena com Exu funciona como uma espécie de iniciação que marca a passagem do pequeno crime da infância à brutalidade do traficante. Se no romance essa interpretação já é problemática, no filme ela é muito mais, pela espetacularização do ritual de candomblé através de uma estética sensacionalista e pela caracterização de Zé Pequeno como a encarnação do mal absoluto; uma personagem plana e unidimensional.

Em *Manual prático do ódio*, a visita ao terreiro é, também, um encontro entre o "bicho-solto" Régis e Exu — embora não haja menção explícita de Exu, a referência é clara pelo fato de o pai de santo usar as contas vermelhas e pretas do orixá. Mas, neste caso, Ferréz ironiza o sensacionalismo e desconstrói as interpretações estereotípicas, através do humor e da irreverência. Ao invés da solenidade medonha da cena em *Cidade de Deus*, o encontro de Régis com o pai de santo é cômico. A crítica é clara. Primeiro, ironizando o uso que Paulo Lins faz da linguagem: "Eu te dou proteção de balador de atirador, esse, te tiro das garras de butina preta, esse, boto zimbrador no teu bolso e mostro os inimigado, esse" (Lins 194). Em contraposição, Ferréz brinca com este diálogo:

> — Eh! Oi, seu Joel.
>
> — Você meu fiu, num me chama de senhor não, só de pai.
>
> — Tá bom!
>
> — Vocês são do quime,[47] né?
>
> — Quime?
>
> — Porra, Régis, ele fala assim mesmo.
>
> — Ah! Tá.

[47] Crime.

O pai de santo diz a Régis que tem um defunto atrás dele, e pergunta se o último assassinado caiu de bruços — outra referência a *Cidade de Deus*, quando o traficante Silva fica espantado ao ver cair de bruços o jovem que ele assassina, sabendo que isso significa que o morto procurará vingança, e, fatalmente, é assassinado depois por seu próprio parceiro. Mas Régis não lembra, nem dá muita importância.

> — Pois ele tá querendo você, meu fio.
>
> — Porra, jão! E o que tenho que fazê?
>
> — Primeiro, você tem que me chamar de pai, jão é a puta que o pariu, segundo, você tem que derramar o sangue dum animal pra ele, senão ele acaba pegando você. (122)

Régis, em vez de responder, levanta e sai bruscamente. Uns minutos depois ele volta com uma galinha branca e lhe corta o pescoço gritando: "Toma aqui, safado, você morreu porque era pilantra, agora toma aqui" (122). Tanto Celso quanto o pai de santo ficam espantados; Régis sai de novo, volta com outra galinha, desta vez preta, e faz a mesma coisa, melando a sala toda de sangue. Assim, através do humor, Ferréz critica a espetacularização e as associações reducionistas de bom e mau, Deus e o diabo.

Uma e outra vez, Ferréz recusa as interpretações simples, forçando uma leitura complexa das tramas da violência e afastando o leitor de uma interpretação individual, levando-o a uma análise da decomposição social como produto do sistema. Até a violência policial — que se manifesta como a mais brutal e injustificável, por ser a polícia um órgão do Estado e, portanto, imbuída de uma intencionalidade destinada a perpetuar um sistema de exploração, privilégio e exclusão — é humanizada (mas não justificada) na sua manifestação individual, como no trecho que apresenta o policial Aires, que, como todos, vê em suas escolhas uma saída da pobreza e uma forma de obter tudo aquilo que lhe é negado.

Se a violência é um elemento sempre presente do entorno, e a revolta e o ódio o fio condutor, há outro elemento que subjaz todas as relações e que compõe o substrato da problemática da violência: o dinheiro.

> …os olhos e os rostos das pessoas tinham uma expressão de terror, tudo pelo maldito dinheiro, queria acalmar uma senhora idosa, ela chorava, mas na guerra não há tempo pra piedade, continuou apontando a arma, estava atento ao seu papel, sabia o que devia fazer, tinha que comprar a moto, não seria mais um a pedir máquina de fazer fralda distribuída pelo programa do Ratinho, ele não iria ser chamado por algum apresentador e ganhar uma casa assim na moral, sua história não interessaria, sua vida, uma sucessão de desenganos, não comoveria o público o suficiente, só o banco iria fazer com que ele ganhasse dinheiro para comprar os olhares das meninas, a moto seria seu trunfo e com ela certamente elas iriam ver que ele está vivo, que está na ativa. (168-9)

O dinheiro é o valor ordenador de toda a sociedade, e esse sistema de valores é o responsável pela decomposição social e pela violência nas periferias e na sociedade

em geral. É o sistema de valores que estabelece o ter como medida do valor humano e, ao mesmo tempo, nega a possibilidade de consumo à grande maioria; que constitui o motor para as máfias da polícia que controlam, se beneficiam ou promovem o crime e o tráfico nas favelas e periferias — uma temática presente na maioria das obras e trabalhado especificamente em *Graduado em marginalidade*, de Sacolinha —; que move as políticas públicas e é responsável pela desigualdade, pela inoperância da educação pública e pela repressão. E, no centro desse sistema de valores, como seu principal promotor e maior responsável, está a mídia, sobretudo a televisão. O capítulo "A morte é um detalhe" de *Manual prático do ódio* começa com um "pé-de-pato" (justiceiro a serviço do Estado), encapuzado, prestes a matar um menino. A narração se desloca de um lado a outro, do interior do pé-de-pato ao do menino, identificando, em ambos os casos, o papel da mídia como promotora da sede de lucro e da violência estatal contra as populações marginais. E, sobretudo, promovendo a aceitação, por parte da sociedade, incluindo as classes pobres e a população periférica, dessa violência estatal.

> O pé-de-pato, que é um juiz aceito por pais que se assemelham aos dos pais do menino condenado, é estimulado todo dia e ainda tem em sua mente a última fala do apresentador, tem as cenas gravadas em seu cérebro, a cena da senhora de 72 anos que cata frutas e legumes jogados fora no Ceagesp, tem a cena da família inteira que vive comendo abóbora porque um caminhão tombou próximo a sua casa e eles pegaram o que caiu, no caso abóboras, ele guardou todas as imagens, o apresentador gritou com veemência — e os bandidos lá, comendo bem, os trabalhadores passando fome, e eles lá na cadeia, comendo bem. Ele engatilha, é aceito pelo próprio povo oprimido que ele julga e condena, tem em sua mente o que lhe clicam há anos, que a culpa é deles, da raça inferior, a raça que rouba, que seqüestra, a raça que mata, a raça que não segue as leis de Deus, a raça que tem que ser exterminada. (151)

A repressão, a brutalidade policial e a corrupção das forças repressivas do Estado são representadas nas obras da literatura periférica como um eixo fundamental da violência sistêmica. Uma violência que se manifesta no assassínio, na tortura, na extorsão, na prisão e outras formas físicas, mas não só. A coletânea de contos *Ninguém é inocente em São Paulo*, de Ferréz, é uma obra interessante por tratar de personagens que não são parte do crime ou do tráfico de drogas, mas moradores comuns, trabalhadores, da periferia. No conto "Fábrica de fazer vilão", não há violência física e, no entanto, o seu efeito é de uma violência impar: a humilhação, a tortura psicológica exercida pelo poder arbitrário e impune do policial, que reflete toda a carga de racismo e desprezo vigente na sociedade. O conto narra, com uma linguagem crua e afiada, a ronda feita por dois policiais, que tiram as pessoas das suas próprias casas para reuni-las no bar — de propriedade da mãe do narrador — e humilhá-las:

> É o seguinte, por que esse bar só tem preto?
> Ninguém responde, vou ficar calado também, não sei por que somos pretos, não escolhi.

> Vamos porra, vamos falando, por que aqui só tem preto?
> Porque... porque...
> Por que o quê, macaca?
> Minha mãe não é macaca.
> Cala a boca, macaco, eu falo nesse caralho.
> O homem se irrita, arranca a caixa de som, joga no chão.
> Fala, macaca.
> É que todo mundo na rua é preto.
> Ah! Ouviu isso, cabo, todo mundo na rua é preto.
> Por isso nesta rua só tem vagabundo, só tem escória.
> Penso em falar, sou do rap, sou guerreiro, mas não deixo de olhar o revólver na sua mão.
> É o seguinte, vocês vivem de quê aqui?
> Do bar, moço.
> Moço é a vaca preta que te pariu, eu sou senhor para você.
> Sim, senhor.
> Minha mãe não merece isso, 20 anos de diarista.
> E você, neguinho, o que tá olhando aí, decorando minha cara para me matar, é?
> Você pode até tentar, mas a gente volta aqui, põe fogo em criança, queima os barracos e atira em todo mundo nessa porra. (11)

Além da violência evidente nesta cena, que não precisa elaboração — o racismo, a humilhação, a impotência perante a absoluta impunidade e o poder esmagador — o que se destaca aqui é uma violência talvez mais profunda, a violação da intimidade, a absoluta nudez perante o poder, o que Jean Franco aponta como "as profundas conseqüências de destruir o que Bachelard, em *A poética do espaço*, denominou as 'imagens de espaços felizes', ou topofilia" (198).

Essa violência sistemática contra o lar e contra a família é uma das menos visíveis e, no entanto, das mais destrutivas. Trata-se das invasões policiais, da destruição de moradas em nome da propriedade privada e do "progresso", da fragilidade das paredes de compensado na hora dos tiroteios, mas também da insalubridade, dos espaços ínfimos compartilhados por várias famílias, do calor e o abafamento, das casas (e vidas) perdidas nos deslavamentos e enchentes, das relações familiares destruídas pela falta de espaço, pelo desemprego, pelo álcool, as drogas e o desespero.

Todas estas formas de violência são representadas, denunciadas e problematizadas na literatura periférica. O seu contraponto — a esperança, as possibilidades, a vida — tem um espaço muito menor, mas está presente em diferentes níveis, de forma explícita em obras como *Morada*, de Guma e Allan da Rosa, e nas entrelinhas na maioria das obras.

Periferia e alteridade

Já em 1997, o Subcomandante Insurgente Marcos, em uma análise do neoliberalismo global intitulado "Siete piezas sueltas del rompecabezas mundial" — análise esta que guiava e guia as políticas do EZLN —, dizia:

> A reordenação dos processos de produção e circulação de mercadorias e o reacomodo das forças produtivas produzem um excedente peculiar: seres humanos que sobram, que não são necessários para a "nova ordem mundial", que não produzem, que não consomem, que não são sujeitos de crédito, em soma, que são descartáveis.[48] (<http://www.cedoz.org/site/content.php?doc=551>)

Segundo a análise de Marcos, o crescimento da produção baseado no modelo neoliberal não só não gera empregos; produz desemprego ao destruir as pequenas e médias empresas e gera uma maior precariedade do trabalho, uma crescente instabilidade do emprego e uma diminuição do poder aquisitivo. Isso faz com que uma parte importante da população global não tenha mais lugar nem mesmo como trabalhador explorado: uma população excedente, uma população que sobra, que não lhe serve ao sistema, uma população descartável que seria preciso eliminar e que, no entanto, não é possível eliminar. Uma população concentrada, sobretudo, nas periferias urbanas.

Como vimos no capítulo anterior, essa realidade se reflete constantemente na literatura periférica. A extrema dificuldade de atingir o que Rocha chama a "promessa utópica da cooptação" (a inserção no mundo do trabalho responsável, mesmo que explorado), é uma das razões principais da violência e da desagregação social. Ao mesmo tempo, a superação do discurso conciliador da "dialética da malandragem" na produção cultural oferece a possibilidade de uma crítica muito mais profunda e, esperamos, mais produtiva da problemática social.

Neste breve capítulo, exploramos algumas das alternativas apontadas pela literatura periférica. Entretanto, é preciso dizer que essa literatura não é otimista; é uma literatura de crítica que não oferece soluções. O impasse de o quê fazer como população "descartável" por um sistema global não é resolvida. A infância e a juventude consumida pela alternativa "fácil" do crime e do tráfico de drogas, a impossibilidade de "integração" pelo trabalho, a inoperância da educação como alternativa real para a pobreza e a marginação, a destruição sistemática da auto-estima pela violência física e social… o panorama da problemática é bem desenhado, mas a saída não fica clara. Entretanto, na ambigüidade dos discursos podemos entrever alguns vislumbres — sempre problemáticos — da alteridade que representa a periferia. Exploraremos algumas dimensões dessa alteridade.

---

[48] A tradução é minha.

Infância

Na maioria das obras, a infância é retratada como um mundo de possibilidades, de alegria, brincadeiras e liberdade, rapidamente destruída pela violência, pela pobreza, pela desarticulação familiar — alcoolismo, drogas, violência doméstica — e pelo descobrimento da falta de opções, uma espécie de despertar no qual a criança descobre seu não lugar na sociedade brasileira. "Era infeliz e não sabia", pensa Busca-Pé no início de *Cidade de Deus*, ao lembrar seus primeiros anos de vida (11). Tempos de correrias, de roubar frutas nos quintais, de casas mal-assombradas, de empinar pipas, das amizades com as outras crianças, de alegrias que só podem ser fornecidas pela convivência própria das ruas da periferia, fora dos condomínios fechados, dos *playgrounds*, das academias de balé e dos *shoppings* da classe média. Mas é nessa convivência, também, que se encontram as balas perdidas, as drogas, os "presuntos", a violência da polícia e a sedução dos bandidos. É nessas ruas que se aprende muito cedo que o próprio mundo não vale nada, que a própria vida não é nada, como diz um adolescente no filme *Falcão*: "Tipo, nós não vive na sociedade, que nós mora no morro, tá entendendo? Tipo nós não é nada."

A infância nas obras periféricas se encontra sempre nesse lugar paradoxal, na encruzilhada entre dois pólos opostos: a alegria e a liberdade de uma convivência profunda e crua — em oposição ao mundo de artifício criado para proteger e enclausurar as crianças de classe média — e a destruição desse mundo pela pobreza e pela violência "Notava as crianças brincando na beira do rio, ou então trancadas em casa, esperando a mãe chegar do serviço, e sentia-se mal por elas crescerem assim como ele cresceu, em ruínas…", diz o narrador de *Manual prático do ódio* sobre o operário Paulo, que passeia pelo bairro lembrando sua própria infância (179). A criança Dinoitinha, de apenas seis anos, vendo sua avó escorregar rumo à morte na miséria, tentando sobreviver vendendo pão, evitando as tentações do lucro fácil pelo roubo ou pelo tráfico, se solidarizando com José Antônio quando sua casa desaba em uma tempestade e ajudando-o a reconstruí-la, fugindo da escola para ir brincar com seus irmãos no carro abandonado no terreno ao lado. A criança Dinoitinha é um símbolo de esperança e possibilidade, mas, no fim do romance, o leitor fica com a dúvida — conseguirá resistir? — e teme a resposta.

Educação

Dinoitinha é uma criança exemplar, dedicada, honesta, perseverante. Mas, na escola, não entende nada, e tampouco entende quando a professora lhe diz que, estudando, terá uma vida menos dolorosa. A educação também é tratada com ambigüidade na literatura periférica. Por um lado, o conhecimento abre as portas a outras realidades, outras formas de se relacionar, a outro nível de consciência. Nos contos de Tico na coletânea *Elas etc.*, as personagens principais têm uma relação íntima com o conhecimento e as letras, e isso lhes confere uma visão nitidamente

diferente dos demais. A personagem Paulo de *Manual prático do ódio* e Rael de *Capão pecado* encontram na leitura e no conhecimento uma riqueza que alimenta suas vidas pessoais e os afastam do crime e da decadência na qual caem outras personagens. Entretanto, o conhecimento e o amor pela leitura e pelas artes não são produto da educação, mas de um caminho pessoal, trilhado com grandes esforços, na contramão da realidade circundante. Rael é criticado bem-humoradamente pelos colegas por seus hábitos de leitura; Paulo sofre por se sentir um peixe fora da água; Burdão — de *Graduado em marginalidade* — é um ser estranho em seu meio. E raras vezes a educação e o conhecimento são um passaporte a uma economia estável e a um bem-estar material, como prometem os discursos oficiais e mediáticos. O conhecimento traz consciência e uma forma diferente de perceber o mundo, mas não resolve os problemas da pobreza, da exclusão, da violência, do racismo e da discriminação. De fato, essas personagens terminam tragicamente, sem ter podido escapar o que parece ser a fatalidade da vida periférica. Rael trai o melhor amigo com sua amante, é traído por ela, assassina seu patrão, que roubou sua mulher, e por sua vez é assassinado na cadeia. Paulo — que lê Hermann Hesse, Tchekhov e Maxim Gorky e detesta a fofoca, a falta de respeito e a decadência do seu bairro — não consegue nunca sair da pobreza, perde sua noiva, que é assassinada por vingança contra o sobrinho dela, e termina estrangulando o assassino. Burdão é perseguido pelo policial que controla a máfia do tráfico em seu bairro, é preso e torturado, permanece anos na cadeia por um crime que não cometeu, se envolve no tráfico ao sair da prisão e termina assassinado em uma guerra pelo controle da boca.

Por outro lado, a educação oficial é retratada como um sistema falido, que pouco ou nada tem a ver com a realidade das periferias e as necessidades do povo. A coletânea de contos *Te pego lá fora*, de Rodrigo Ciríaco, é uma bela obra sobre vida escolar. Nela, a realidade da periferia/favela irrompe constantemente, de forma surpreendente e angustiante, no âmbito da escola, que se descobre, assim, como um mundo absurdamente distante dessa realidade. No mini-conto "Aprendiz", transcrito no início do Capítulo 5 deste trabalho, a exploração sexual e a prostituição infantil irrompe de forma chocante no brevíssimo monólogo de uma criança. Em "Bia não quer merendar" vemos uma criança que se recusa a comer no horário do almoço. "Já pensou, comer a merenda, como todos? O Zé-povinho? Ela não. Bia não se importa não comer. As modelos não são todas magras?" (15). A dignidade, representada no imaginário da criança como a adoção dos valores veiculados pelos programas de televisão, é muito mais importante que a fome. No final, ficamos sabendo que ela também não toma café da manhã em sua casa, não por dieta, mas porque não tem. "A última coisa que Bia insistiu em dizer, antes de desmaiar de fome, foi: 'Professor, eu, eu… Eu não sou merendeira'" (16). Já o monólogo "Papo reto" mostra o discurso corrupto, oportunista, hipócrita e violento da direção escolar, por parte de pessoas muito mais comprometidas com o lucro pessoal que com a educação. Em "Questão de postura", um professor vê um menino

com a mão dentro da calça. Ele se aproxima e pergunta o quê ele está fazendo. A criança, envergonhada, mostra um revólver.

> — Ah! Tudo bem. Pensei que fosse outra coisa.
>
> — Ô, que isso! Tá tirando, prussor? (21)

Entretanto, a possibilidade de ultrapassar a mediocridade do ensino básico e médio e chegar, contra todas as probabilidades, à educação superior, é vista como um sucesso digno de admiração. No poema "Pé-de-pato", no livro *Colecionador de pedras,* Sérgio Vaz contrapõe a perseverança no caminho do conhecimento à decadência do crime e da violência, destacando, ao mesmo tempo, o significado coletivo da educação e do conhecimento:

> Bruno
> matou a mãe
> matou o pai
> os irmãos
> os avós
> os vizinhos.
> Matou
> todo mundo de saudade
> quando foi pra faculdade. (92)

Trabalho

Como vimos no capítulo anterior, há um discurso também muito ambivalente com relação ao trabalho. Por um lado, as personagens que teimam em continuar no caminho do trabalho honesto são admiráveis por sua perseverança e, no fim das contas, têm um destino menos trágico que aqueles que optam pelo caminho mais fácil do crime. Ao mesmo tempo, trata-se também de uma opção que violenta a dignidade, que se submete a um sistema triturador de vidas, que aceita se colocar na posição de ser humano descartável, cotidianamente humilhado por aqueles que o exploram e o desprezam. É o que pensa Aninha, em *Manual prático do ódio*:

> …começou a pensar nas profissões que sobravam para todos que conhecia, quando refletia sobre isso nunca achava algo a que podia se dedicar e ganhar um dinheiro honestamente, a caixa de isopor no farol cheia de água gelada e refrigerante ela não agüentaria carregar por muito tempo no sol quente, imaginava todos fechando o vidro na sua cara, dando risada pelo vidro fumê, ela não conseguiria vender CD do Paraguai da filha do cantor sertanejo, não conseguiria olhar para a foto daquela oportunista o dia inteiro e ver senhoras que não têm o que comer direito juntando as notas de um real para comparar aquela baboseira sobre amor, também não se imaginava ficando em pé na lotação (…). Aninha soltou um sorriso leve, quando imaginou o que sempre quis ser, a atriz principal do filme de terror daquelas pessoas idiotas. (201)

O trabalho que dignifica é um mito inventado pelas classes privilegiadas, um mecanismo para manter as populações subalternas sob controle e culpá-las da própria pobreza. O termo "otário", no jargão do crime no Rio de Janeiro, é revelador de uma crítica lúcida desse mito: otário é aquele que acredita nesse discurso e se submete à sua lógica. Na literatura tanto quanto no rap, o discurso é outro: não se pode esperar uma sociedade segura e pacífica, sem a violência do crime, quando se impõe a ética do trabalho como valor universal e se nega a possibilidade desse trabalho e se submete a população subalterna às múltiplas formas de violência social. Em *Manual prático do ódio*, Ferréz introduz a personagem José Antônio assim:

> José Antônio tinha vocação pra muitas coisas, entre elas ser o bonzinho da família, acordar cedo, agüentar desaforo, ser humilhado em todo o processo de transição, ida e vinda, sufoco, aperto, suor, todos que faziam parte do seu núcleo de amizade sempre andavam de cabeça baixa, resignados, mas herói pra família, herói da direita, sem fumar na frente deles, só escondido, aí vale tudo, chorar num canto do banheiro, perto da privada, soluçar abaixado, o cheiro ruim, o papel higiênico usado, o vaso manchado, a lágrima descendo, o mundão lá fora, a mágoa ali dentro, bem lá dentro, o almoço sendo feito, o filho voltando da escola, a vontade de fugir, sua mulher batendo na porta, ele se levantando, resolvendo seus problemas ao enxugar as lágrimas, tentando esquecer as perguntas da vizinha sobre seu desemprego prolongado, tentando afastar a lembrança do homem que era quando tinha em sua carteira um registro, apenas um carimbo e tudo mudaria, mas esse carimbo para José Antônio estava cada vez mais impossível. (35-6)

Mesmo assim, a vida do trabalhador honesto atrai o bandido, no momento do desespero, como uma saída da morte segura no crime: a promessa de uma vida idealizada de simplicidade, pobreza, trabalho e família. Diz o bandido Cosme a Fernanda, a mulher do parceiro Silva, que ele acaba de matar para poder ficar com ela, em *Cidade de Deus*:

> Eu te dou uma vida sem essa de ficar limpando revólver antes de dormir, de ficar esquentando munição no forno, de matar os outros, de ficar trocando tiro com os samangos… Eu tô a fim de ser otário, trabalhar. Não tô a fim de fazer a vida em cima de baralho, dolinha de maconha e papelzinho de cocaína, não. (…) O arroz e o feijão eu garanto com o suor do trabalho… (125)

O trabalhador dedicado e honesto, apesar de tudo, inspira respeito. No capítulo "Abismo atrai abismo" de *Manual prático do ódio*, há uma cena que pode ser lida como uma referência ao conto "Feliz ano novo" de Rubem Fonseca. Nesse conto, uns amigos conversam, no ambiente miserável do quarto de um deles, no dia do réveillon, e decidem assaltar uma casa de ricos. Lá, eles violentam duas mulheres, matam uma delas e executam dois homens só para se divertir, em uma cena de violência espantosa e aparentemente gratuita. No capítulo referido do romance de Ferréz, que compartilha muitas semelhanças com o conto de Fonseca, há um elemento chave que introduz dimensões muito mais complexas nas dinâmicas

sociais e um entendimento sistêmico da violência. Celso Capeta e seu novo parceiro Armandinho assaltam o apartamento de luxo dos pais de um jovem viciado, que dá os dados aos bandidos para poder comprar cocaína com o dinheiro roubado do pai. Durante o assalto, ao voltar à sala trazendo o pai, Celso encontra Armandinho batendo brutalmente na mulher. Espantado, ele pergunta ao parceiro por que fez isso.

> — É essa puta aí, Celso, ela tá pedindo.
>
> — Pedindo o que caralho, por que cê fez isso?
>
> — Meu, ela tá levando uma, cê acredita que ela olhou para a tiazinha aí e perguntou se ela conhecia nós, cê acredita nisso?
>
> — É, então que se foda mesmo, tá pensando que foi a tiazinha aí que deu a fita, é? Foi não, vadia… (194)

A dona da casa pensa que foi a empregada doméstica (a "tiazinha") quem deu as informações aos bandidos, e eles se ofendem profundamente. Sabem o que significa ser empregada doméstica, viver na pobreza na periferia ou na favela e trabalhar em casa de rico. Conhecem o sacrifício que isso implica, e conhecem também o peso do preconceito. Eles podem recusar esse caminho, pensar que é coisa de otário fazer esses sacrifícios, mas a trabalhadora doméstica não deixa de inspirar profundo respeito. Ela é o símbolo da mãe que sacrifica a si própria para dar aos filhos uma vida pobre, mas digna; a dignidade que eles próprios não conheceram na infância. Ao sair da casa, Celso fala para Armandinho "resolver"; ele mata a mulher com um tiro na testa.

Em *Suburbano Convicto*, uma obra híbrida entre romance e documentário com forte teor autobiográfico, a personagem principal, Ricardo, uma espécie de *alter ego* do autor, Alessandro Buzo, insiste no caminho do trabalho honesto apesar dos sacrifícios que isso envolve e das tentações cotidianas oferecidas pelo crime e as drogas. Uma citação de um rap, no último capítulo do livro, ressoa com as opções feitas pelos próprios escritores e rappers, mas raras vezes expressadas explicitamente na literatura:

> Fui criado no trabalho
> Sou um pobre operário
> Podem me chamar de otário
> Mas tenho dignidade
> Amo minha mulher e meu filho
> É pra eles que eu vivo
> Mas solto meu grito agora
> Pra não me sentir oprimido (110)

Há uma postura aparentemente conservadora neste discurso — trabalho e família —, presente também em outros escritores, como Sacolinha, que em certos momentos adquire um tom quase pedagógico, ao falar dos males das drogas, do álcool e de outros vícios. Entretanto, o apelo não é apenas para o trabalho resignado,

para a "promessa utópica da cooptação". A diferença entre resignação e resistência, cooptação e revolta, é o grito.

O grito

"No início é o grito", escreve John Holloway em *Como mudar o mundo sem tomar o poder*. "Defrontados com a mutilação das vidas humanas pelo capitalismo, um grito de tristeza, um grito de horror, um grito de raiva, um grito de recusa: NÃO"[49] (1). Na escrita periférica, o grito está sempre na origem: a necessidade de narrar, de tornar visível a dor e a indignação.

Na crônica "Realidade que Machuca", em *Cronista de um tempo ruim*, Ferréz começa com um diálogo fictício, muito duro, sobre o aborto. Depois o autor explica: "Eu estava bolando o texto há várias semanas, ia ter várias frases que machucam, mas a realidade foi pior outra vez" (40). Então ele passa a narrar o caso real do assassínio de vários moradores de rua a pauladas por grupos de extermínio. Se, por um lado, o autor se esforça por construir o texto com elementos capazes de tirar o leitor da sua confortável distância, permanece a angústia de não conseguir exprimir os horrores, muito mais cruentos, do cotidiano.

O grito pode tomar muitas formas. Uma delas é a violência aparentemente gratuita que provém não apenas da pobreza, mas, sobretudo, da humilhação cotidiana; a violência do crime, dos jovens que preferem morrer cedo com arma na mão e ter os produtos de consumo que supostamente conferem dignidade e respeito. Mas o grito pode significar, também, a revolta armada, quando todas as alternativas parecem fechadas. "Nada explica a falta de um grupo guerrilheiro que vá para o Senado e exploda tudo, nada explica a cabeça baixa, a humilhação diária aceita por todos", escreve Ferréz em "Voltei e Estou Armado", no mesmo livro (51). Mas, para os escritores periféricos, a literatura é uma tentativa de transformar o grito em algo inteligível, por um lado, e em opção pacífica para o que, visto da perspectiva das populações periféricas, é uma guerra sem trégua. Trocar os fuzis pela palavra, fazer arma da palavra, "ser condenado por porte ilegal de inteligência": é esse o desafio explícito da escrita periférica (50).

Em um poema sem título do livro *Colecionador de pedras*, Sérgio Vaz escreve:

> A minha poesia,
> apesar de pouca e rala,
> cabe na tua boca
> dentro da tua fala.
>
> (…)

[49] A tradução é minha.

E apesar da língua sem roupa,
não engole papel,
cospe bala! (51)

O grito é o Não que serve de alicerce da palavra na literatura periférica. É o Não da crítica, da recusa, da revolta, da rebeldia.

Convivialidade

Exploramos esta dimensão no Capítulo 4, na discussão sobre o romance *Estação terminal* de Sacolinha. Como vimos, a alteridade oferecida pela periferia na forma de uma convivência mais humana não é apresentada, nesse romance, como "solução". De fato, no romance, não há alternativa viável: o mundo de violência e corrupção do terminal Itaquera é destruído e substituído pelo mundo frio da modernização impessoal e homogeneizante. Entretanto, as formas de convivência, de solidariedade, de intercâmbios humanos nas relações sociais se apresentam como uma riqueza em vias de extinção pelo ordenamento da desordem conforme patrões impostos por uma lógica externa, alheia a essas formas de convivência. Mais que uma "solução", o romance fecha com uma pergunta: como preservar essas formas de convivência, como construir, a partir delas, uma realidade social que não seja presa à degradação, à corrupção e à violência retratada no romance-testemunho sobre a história dessa terminal.

A alternativa desenhada nas entrelinhas, na ambigüidade dos discursos e nas diversas dimensões da crítica feita pela literatura periférica, aponta talvez para algo similar ao conceito de *convivencialidade* desenvolvido por Ivan Illich em *La convivencialidad* (1978). A idéia illichiana de convivencialidade parte de uma crítica dos sistemas econômicos fundamentados na *produção*, onde a produtividade está vinculada ao ter, em contraposição à convivencialidade, que estaria vinculada ao ser. Para Illich, uma sociedade convivencial é aquela que produz para a satisfação das necessidades próprias, não impostas por forças externas, utilizando ferramentas e mecanismos também próprios, não sujeitos ao controle alheio. Esta sociedade convivencial, onde é o homem quem controla as ferramentas, e não ao contrário, e onde a produção e o trabalho se orientam à satisfação de necessidades reais, individuais e coletivas, permite o florescimento de outro tipo de relações, trocas de solidariedade, um sentido fortalecido de coletividade orientado pelo bem comum.

Duas dimensões presentes na literatura periférica convergem nesta idéia. Uma é as formas de convivência e de solidariedade que só podem se desenvolver fora dos muros — e da ideologia do individualismo — que isolam as classes média e alta. Outra é a crítica do dinheiro como motor de toda ação humana e dos valores capitalistas em geral, que, como vimos, são apontados como causa fundamental da violência e da desestruturação social. Em *Estação terminal*, a solução para a inoperância e a corrupção do transporte público oficial é o surgimento de uma rede de transporte alternativo com uma lógica própria e regras que têm a ver com a

dinâmica da própria população periférica. Entretanto, esta alternativa se transforma em uma guerra pela criminalização por parte do Estado e, sobretudo, pela violência das máfias vinculadas à polícia que tomam, pela força, as rotas clandestinas para lucrar com o trabalho alheio.

Como mencionamos no início deste capítulo, a literatura periférica não é uma literatura otimista; ela faz uma crítica incisiva da sociedade brasileira em suas múltiplas dimensões, mas não oferece soluções, para além dos vislumbres aqui apontados nas entrelinhas do discurso. Entretanto, esses vislumbres são retomados e transformados em ação nas muitas iniciativas extra-literárias do movimento cultural periférico.

(IN)CONCLUSÃO

A era da periferia

Caracas em 1989, Assunção em 1999, Quito em 1997 e em 2000, Lima e Cochabamba em 2000, Buenos Aires em 2001, Arequipa em 2002, Caracas em 2002, La Paz em 2003, Oaxaca em 2006. Estes exemplos de levantamentos populares de grande relevância na última década, na América Latina, levam o pensador uruguaio Raúl Zibechi à conclusão de que as periferias urbanas representam, hoje, um dos principais desafios ao sistema dominante, e a se perguntar se elas constituem, ou podem constituir, um "contra-poder de baixo".

No contexto da crise dos Estados-nação, as periferias urbanas representam um dos maiores desafios ao sistema, por serem espaços com mínima presença do Estado — com exceção das forças repressivas —, pela proliferação de conflitos e da violência, pela articulação de grupos fora do controle estatal (*Autonomías* 205-6). O fim do Estado de bem-estar — que garantia um mínimo de segurança para as classes mais pobres — e a expansão do modelo neoliberal que, como vimos, produz desigualdade, desemprego e precariedade no trabalho, gerando grandes populações de pessoas "sem lugar", fez com que, como diz Wallerstein, "as classes perigosas voltassem a sê-lo"[50] (*Autonomías* 205).

A resposta do poder a esse perigo é uma combinação de militarização e programas sociais, a antiga fórmula de repressão e paliativos. A militarização das favelas no Brasil, as constantes chacinas, a atuação de organizações policiais como a Rota e o BOPE e de grupos de extermínio, a brutalidade da repressão e a completa impunidade, tudo isso retratado uma e outra vez nas obras da literatura periférica, são mostras claras dessa política repressiva. Em 2006, Ferréz teve de fugir de Capão Redondo com sua família, depois de ter denunciado em seu blog as matanças que as Polícias Militar e Civil estavam cometendo contra a população civil, em retaliação aos ataques cometidos pela organização criminosa Primeiro Comando da Capital (PCC). As denúncias são constantes e as atrocidades deixam de ser novidade. Ao mesmo tempo, os programas sociais são o outro lado da moeda, o outro aspecto do mecanismo de controle biopolítico. Como observa Zibechi, o programa Fome Zero do governo Lula é compatível com a militarização das favelas. Neste sentido, não há qualquer diferença entre a esquerda e a direita (208).

Os preconceitos enraizados e o apego a modelos fixos não têm permitido um olhar sobre a periferia como espaços com potencial liberador. A fé cega na ideologia

---

[50] A tradução é minha.

do progresso, o racismo e o preconceito de classe fazem com que tanto a direita quanto a esquerda intelectual olhem para a periferia como uma anomalia: espaços de desagregação social, violência, drogas e criminalidade, fora da estrutura central; um problema a ser resolvido e não um sintoma de uma doença maior que atinge toda a sociedade brasileira. As periferias — demográfica e espacialmente majoritárias e, portanto, centrais na realidade urbana contemporânea — são vistas como exceção, da mesma forma que a ausência do Estado e a inoperância das leis e do direito constitucional são concebidas como um estado de exceção e não como o que é: a norma, um estado de exceção permanente.

Para nós, a pergunta mais importante, a mais fundamental, é até que ponto, e sob quais condições, as populações periféricas são ou podem se transformar em sujeitos políticos geradores de um verdadeiro câmbio social. Afinal, a proposta estética do movimento literário periférico está vinculada explicitamente a um projeto de câmbio social e político. Esta seção do trabalho, como o título indica, não oferece respostas a essa pergunta; ela não é uma conclusão. O seu propósito, muito mais modesto, é apenas apontar algumas direções, levantar questionamentos que possam ajudar a pensar o fazer literário em sua dimensão política mais ampla. Para tal, examinaremos alguns pontos que acreditamos fundamentais.

Território

> El territorio es entonces el espacio donde se despliegan relaciones sociales diferentes a las capitalistas hegemónicas, aquellos lugares en donde los colectivos pueden practicar modos de vida diferenciados.
>
> (Zibechi, *Autonomías* 221)

Marx e Engels acreditavam que o vínculo com a terra representa um empecilho para a luta revolucionária, e que a perda desse vínculo é a primeira condição para a emancipação espiritual do proletariado. Entretanto, as lutas sociais latino-americanas contemporâneas mais importantes demonstram o contrário. No caso dos povos camponeses e indígenas, é justamente o apego à terra o que permite o desenvolvimento de uma forte territorialidade, e é a partir desses territórios que se criam mecanismos autônomos de organização, resistência e produção de novas formas de sociabilidade. Essa territorialidade dos movimentos indígenas e camponeses é, de fato, o que lhes permite se constituírem em poderosos desafios ao sistema dominante. O direito ao território é a principal reivindicação dos povos originários e camponeses da América Latina, seu principal eixo de luta e sua contribuição mais importante para a conformação de uma alternativa real para o mundo contemporâneo.

Da mesma forma, nas periferias urbanas a territorialidade se constitui como o desafio mais importante ao sistema. Essa territorialidade representa um obstáculo à homogeneização da vida na sociedade de consumo, permitindo o desenvolvimento de formas alternativas de vida e sociabilidade. Ela também dificulta o acesso aos

mecanismos de controle do Estado, tanto os repressivos quando os ideológicos, o que permite o surgimento de expressões contra-culturais e anti-sistêmicas.

É evidente que essa territorialidade não deixa de ser problemática. Por um lado, é questionável se há, realmente, potencial revolucionário na definição e controle territorial pela lógica do crime organizado e do tráfico. Não é o caso explorar aqui os caminhos e descaminhos do Comando Vermelho ou do PCC, por exemplo, em suas dimensões políticas e sociais. Mas é evidente que a lógica do tráfico é a lógica do lucro e do capital e, portanto, é impossível, a partir dessa lógica, construir "relações sociais diferentes às capitalistas hegemônicas". Isso sem falar da infiltração de máfias policiais e do envolvimento ativo de políticos em todos os níveis, dos interesses empresariais e de instituições financeiras, além de forças internacionais. A territorialidade do tráfico não é, nem pode ser, a base para a organização autônoma popular.

Entretanto, outro tipo de territorialidade vem sendo construído na prática, nas iniciativas para-literárias e extra-literárias dos ativistas culturais periféricos. Um dos eixos principais dessas iniciativas são os saraus, que, como vimos no Capítulo 1, têm se espalhado por todas as periferias de São Paulo e de muitas outras cidades do Brasil. Em Capão Redondo, o movimento cultural 1daSul tem um estúdio de gravação, uma fábrica de confecção de roupas, uma marca de moda e duas lojas, uma no bairro e outra no centro, além de escolinhas, bibliotecas e brinquedotecas. No âmbito editorial, há uma grande variedade de iniciativas independentes, com uma profusão de publicações em todos os gêneros, além da criação de editoras da periferia, na periferia e para a periferia, como são a Edições Toró e o Selo Povo. No âmbito educativo, as iniciativas não tem fim. No momento em que escrevo estas linhas, Allan da Rosa da Ediçoes Toró prepara o curso "Teias da Expressão, Chamas da Reflexão: Artes Plásticas e Gráficas Africanas e Negro-Brasileiras", na periferia de Jabaquara. Em Salvador, o coletivo Blackitude organiza um evento de quatro dias com o rapper brasiliense GOG, com debates sobre hip-hop e cultura periférica brasileira e o lançamento de seu novo livro *A rima denuncia*, publicado pela Global Editora na coleção Literatura Periférica. No Sarau Vila Fundão, no Capão Redondo, uma protesta com a Favela do Canão — reprimida em janeiro em uma manifestação contra o descaso do governo com as enchentes — e debates sobre a luta popular pelo transporte e pela moradia. Ferréz e parceiros do Capão Redondo preparam, nestes momentos, o quarto encontro de Literatura Marginal. Uns dias atrás, o Sarau do Binho foi às ruas do centro da cidade na Virada Cultural 2011, no Largo da Ifigênia. Na livraria Suburbano Convicto, debate sobre hip-hop e suas mudanças. A atividade é constante e vertiginosa, criando laços cada vez mais fortes entre os participantes e atraindo cada vez mais poetas, escritores, músicos, artistas e pessoas interessadas. Estas relações, acreditamos, vão construindo novas formas de territorialidade, trocas solidárias, formas de intercâmbio social e ações comprometidas com a coletividade. Sobretudo, elas operam, lentamente, uma mudança ao interior das pessoas e contribuem para a formação de um sujeito coletivo.

É interessante também notar que se trata de uma territorialidade incomum, que corresponde ao que os zapatistas chamam "outra geografia". Os laços que vinculam os participantes vão além das fronteiras físicas dos espaços, conformando, assim, territórios "trans-fronteiriços": as relações entre poetas, escritores e ativistas de periferias distantes e até mesmo de cidades distintas são muito mais fortes e vivas que o que pode existir, digamos, entre eles e membros da classe média na própria cidade. Em grande parte esta outra geografia é possibilitada pelo uso criativo das novas mídias: blogs, páginas de internet, twitter, facebook. Essas mídias — praticamente todo escritor, músico, artista ou poeta tem pelo menos um blog — servem vários propósitos. Por um lado, elas são o melhor mecanismo — além dos saraus — para compartilhar as obras, veicular a própria produção e conhecer o trabalho dos parceiros, eliminando, assim, a dependência do mercado editorial ou de outros meios intermediados por terceiros. Além disso, elas servem para comunicar eventos e ações, criando uma ponte, portanto, entre o mundo virtual e a rua. Nesses meios virtuais, acontecem encontros, através dos comentários deixados pelos leitores, que se transformam em relações pessoais quando os interlocutores se encontram em saraus ou outros eventos. Finalmente, essas mídias servem para veicular informações políticas e convocar mobilizações e ações solidárias, como no caso da já citada remoção do acampamento Olga Benário, as matanças pela polícia em 2006 ou a luta contra a alça das tarifas do transporte público.

É importante notar, também, que esta articulação "territorial trans-fronteiriça" não tem a estrutura hierárquica tradicional dos movimentos sociais; em vez disso, ela conforma uma estrutura em rede, horizontal e descentralizada, conformada por uma multiplicidade de atores que operam conforme suas próprias formas e sua própria lógica identitária. É interessante ver o contraste, por exemplo, entre o Sarau Bem Black, em Salvador, com um sabor fortemente baiano e um componente explicitamente racial como eixo de luta, e o sarau do Binho ou da Cooperifa, distintamente paulistas e com uma identidade muito mais periférica que negra. Esta articulação não hierárquica, horizontal e em rede, e a ausência de um programa de reivindicações e um plano de luta específicos nos levam à sugestão de Zibechi sobre a necessidade de repensar nossa forma de entender os movimentos sociais:

> El aspecto central de este debate, es si efectivamente existe un sistema de relaciones sociales que se expresan o condensan en un territorio. Eso supone ingresar al análisis de los movimientos desde otro lugar: no ya las formas de organización y los repertorios de la movilización sino las relaciones sociales y los territorios, o sea los flujos y las circulaciones y no las estructuras. En este tipo de análisis aparecerán nuevos conceptos como autonomía, cultura y comunidad, entre los más destacados. (*Autonomías* 219)

Creio que fica evidente que o movimento de literatura periférica tem todas as características de movimento social entendido desta forma, e que se expressa em territórios complexos e dinâmicos onde se desenvolvem "relações sociais diferentes às capitalistas hegemônicas". Ao mesmo tempo, é importante se questionar até que

ponto esse movimento tem a capacidade de se transformar em um ator político com conseqüências mais abrangentes. Até que ponto ele consegue ir além das fronteiras da sua própria dinâmica, para atingir uma população periférica mais ampla. Até que ponto ele tem o potencial de incidir na sociedade como um todo e de enfrentar os poderes que mantêm o *status quo*. Até que ponto suas propostas são realmente anti-sistêmicas e, sobretudo, até que ponto elas podem evitar o risco de serem "amaciadas", subvertidas ou cooptadas pelos poderes hegemônicos.

Em "Sobre buracos negros: violência, banditismo e a literatura de exclusão", Ricardo Pinto de Souza faz uma observação provocadora. O que ele chama a "literatura de exclusão" (incluídos aí autores não periféricos como Fernando Bonassi e Marçal Aquino) surge justamente no momento em que se revela mais fortemente a contradição entre democratização e exclusão. O período democrático, observa de Souza, é ao mesmo tempo o período mais marcantemente excludente. Assim, a literatura de exclusão seria uma literatura da democratização, uma literatura de fato democratizante, no sentido em que, mais que qualquer outra, ela se propõe uma revisão profunda dos valores identitários no Brasil. Sendo assim — e a sugestão faz todo sentido —, valeria a pena fazer um questionamento mais profundo sobre o significado da democracia, no intuito de indagar sobre o impulso que move esta literatura periférica como proposta democratizante.

O poder do povo

Em *Democracia radical*, C. Douglas Lumis faz uma revisão do significado da democracia e propõe uma leitura radical. De início, ele observa que a democracia tende a ser definida como um conjunto de instituições e procedimentos, ou seja, como um mecanismo, e não como a coisa em si. Assim como a paz não pode ser confundida com um tratado de paz, nem a justiça com os tribunais, a democracia não deveria ser confundida com as instituições "democráticas".

A palavra "democracia" vem do grego: *demos* = povo, *kratia* = poder. A democracia é, portanto, o exercício do poder pelo povo. Eleições livres e garantias constitucionais podem, ou não, permitir o exercício do poder pelo povo, mas elas não são, em si, a democracia. No contexto da crise global dos Estados-nação e da democracia representativa, é importante se perguntar o que significa o exercício direto do poder pelo povo.

Em *Leviatan*, Hobbes argumenta que o homem, em seu estado natural, procura o poder para se apropriar de tudo e se defender de outros homens. Sendo assim, o exercício direto do poder pelo povo seria impossível, pois sem um contrato social e um Estado autoritário para impô-lo, a sociedade se transformaria em uma guerra de todos contra todos: *homo homini lupus*. Entretanto, experiências políticas recentes apontam ao contrário: as organizações de auto-ajuda depois do terremoto na cidade do México em 1985, a sociedade civil organizada depois do levantamento zapatista em 1994, os movimentos de Checoslováquia e Polônia depois da queda do bloco

soviético, a comuna de Oaxaca em 2006, os levantamentos populares do Egito e outras partes do Oriente Médio hoje. Isto é, a sociedade organizada de forma autônoma e não hierárquica, de baixo, em oposição ao poder autoritário do Estado opressivo. Esta sociedade organizada não exige liberdade; gera liberdade. Ela não toma o poder; ela é um poder. Com ressalvas, há aqui certa ressonância com o conceito de *multidão* desenvolvido por Antonio Negri e Michael Hardt em *Multidão* e Paolo Virno em *Gramática da multidão* e, também, com as propostas do EZLN na Sexta Declaração da Selva Lacandona e, especificamente, na organização do movimento social autônomo chamado Outra Campanha, criado em 2006 sob iniciativa do Exército Zapatista.

Em todos os casos, o surgimento destas formas de organização implica uma "mudança no estado mental" (52). Como sugere Lummis, a sociedade civil em si não é, necessariamente, uma força democrática. Se a sociedade civil é aquilo que não é governamental, ela inclui as grandes empresas, grupos de extrema direita com fins racistas como a organização anti-migrante Minutemen nos Estados Unidos, organizações de choque e paramilitares e grupos de extermínio. Para se transformar em uma força democratizante, a sociedade civil deve passar por um processo de mudança mental, no qual os discursos dominantes deixam de ter efeito no pensamento e no imaginário coletivo. Como temos visto ao longo deste trabalho, a literatura periférica e, em geral, o movimento cultural periférico têm como um dos seus objetivos provocar este tipo de mudança na população periférica, pelo conteúdo das obras assim como pelas múltiplas ações extra-literárias como cursos, palestras, saraus, ações de protesta e resistência, mostras de arte e cinema e muito mais.

O processo de mudança mental é também um processo de descolonização. Fundamental neste processo é o questionamento da ideologia do progresso e do desenvolvimento. A origem da contradição entre democratização e exclusão reside na vinculação que a ideologia dominante faz entre democracia e desenvolvimento — um conceito que se pretende universal, mas que é recente e tem suas origens na Europa. O desenvolvimento econômico, segundo Lummis,

> implica una manera particular de organizar el poder en una sociedad y de ocultar, simultáneamente, esa organización del poder (…) La *economía* es una manera de organizar al pueblo para que trabaje con eficacia, es decir, para que realice tipos de trabajos antinaturales en condiciones antinaturales durante un número antinatural de horas y que obtenga toda o parte de la riqueza extra producida de este modo y la transfiera a otra parte. (67)

Foi Harry Truman quem, depois da Segunda Guerra Mundial, criou o termo *subdesenvolvimento* para nomear a "doença" que o capitalismo deveria curar. Isto é, uma nova forma de colonialismo: convencer os povos a acreditar que as ações do capitalismo não são exploração, mas desenvolvimento. Mas foi John F. Kennedy quem, na década de 1960, estendeu a idéia como mecanismo de contenção da expansão comunista na América Latina através da Aliança para o Progresso. Posteriormente, no final dessa década, Robert McNamara, como presidente do Banco Mundial, transformou essa instituição "no centro intelectual e político capaz

de gravitar em todo o mundo e influir em quase todos os governos" (Zibechi, *Contrainsurgencia* 23). Os governos na América Latina, tanto de direita quanto de esquerda, têm adotado a ideologia do desenvolvimento e do progresso e as políticas de combate à pobreza como mecanismos de contra-insurgência e de desarticulação dos movimentos sociais. Acrescenta-se a isso o crescimento do chamado terceiro-setor — as organizações não governamentais — que tendem, na maioria dos casos, a despolitizar, institucionalizar e burocratizar os movimentos sociais.

A experiência no último meio século demonstra que o desenvolvimento econômico não só não resolve os problemas sociais; ele gera desigualdade e produz novas formas de pobreza. A pobreza absoluta é a falta objetiva de alimento, moradia e outras necessidades básicas para uma vida saudável. Mas, como observa Lummis, há outras formas de pobreza: quando grupos sociais, que de outra forma não se considerariam pobres, são designados como tais pelos grupos dominantes; quando certos grupos são controlados pelo poder dos ricos; quando esses grupos não podem ter coisas que jamais teriam desejado se essas coisas não existissem. "Donde había economías de subsistencia, el desarrollo transformó la austeridad en pobreza social", incorporando as pessoas ao sistema mundial como pobres "bajo el control cada vez más sistemático y racionalizado de los ricos" (104). Isto é o que Ivan Illich chamou a *modernização da pobreza*. Neste sentido, é absurdo pensar a favela como o oposto da modernidade, ou a modernização como a "solução" ao "problema" da favela. As favelas e, em geral, a marginalização das periferias urbanas são uma criação moderna.

> Desde la perspectiva de los sistemas mundiales, nunca deberíamos caer en el error sentimental de hablar sobre *pobreza contra modernización* o de *barriadas contra desarrollo*, debido a que esas palabras desvían nuestra atención de lo que requiere estudio, a saber, la modernización de la pobreza y el desarrollo de las barriadas. (96)

O movimento social-cultural-político-literário periférico no Brasil é muito diverso, e nele coexiste uma ampla pluralidade de visões e perspectivas. As discussões apresentadas nesta breve (in)conclusão estão muito presentes nos saraus e nas diversas iniciativas culturais e políticas. Ao mesmo tempo, há também uma presença de discursos próprios do terceiro setor, do desenvolvimentismo e da democracia institucional, que, embora sejam debatidos de forma muito crítica, não deixam de apresentar o risco de conduzir à institucionalização das iniciativas e à desarticulação do seu potencial de desafio ao sistema. Da mesma forma, o sucesso mercadológico e a atenção mediática apresentam riscos e oportunidades contraditórias e muito problemáticas. Acreditamos que só um debate constante, ativo e aberto, com a participação de todos os envolvidos, é capaz de continuar orientando o movimento no caminho de uma crescente autonomia, da construção de alternativas anti-sistêmicas e da constituição de um sujeito político que continue representando um verdadeiro "contra-poder de baixo".

Bibliografia

Agamben, Giorgio. “On Security and Terror”. *Creating Insecurity: Art and Culture in the Age of Security*. Wolfgang Sützl & Geoff Cox. Brooklyn: Autonomedia, 2009.

Agamben, Giorgio. *Remnants of Auschwitz: The Witness and the Archive*. New York: Zone Books, 2002.

Anônimo. *Los libros de Chilam Balam de Chumayel*. Caracas: el perro y la rana, 2008.

Antônio, João**.** *Casa de Loucos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

Antônio, João. *Malagueta, Perus e Bacanaço*. Rio de Janeiro: Record, 1980.

Antônio, João. *Malhação do Judas carioca*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

Arendt, Hannah. *Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil.* New York: Penguin Books, 1994.

Azevedo Filho, Carlos Alberto Farias de. *João Antônio, repórter de realidade*. João Pessoa: Idéia, 2002.

Bagno, Marcos. *Preconceito lingüístico: o que é, como se faz*. São Paulo: Edições Loyola, 2007.

Baudrillard, Jean. *Simulacra and Simulation*. Trad. Sheila Faria Glaser. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1995.

Berger, John. *Ways of Seeing*. Londres: Penguin Books, 1990.

Berger, John e Jean Mohr. *Un séptimo hombre*. México, DF: Sur+ Ediciones, 2011.

Binho e Serginho Poeta. *Donde miras: Dois poetas e um caminho*. São Paulo: Edições Toró, 2007.

Breve, Nelson. “Entrevista – MV Bill”. *Carta Maior*, 20 mar 2006. Web. 21 nov. 2010. <http://www.cartamaior.com.br/templates/materiaMostrar.cfm?materia_id=10289>.

Breve, Nelson. “Minha história eu mesmo conto, relata o produtor Celso Athayde”. *Carta Maior*, 20 mar 2006. Web. 21 nov. 2010. <http://www.cartamaior.com.br/templates/materiaMostrar.cfm?materia_id=10317>.

Bueno, Eva Paulino. “Carolina Maria de Jesus in the Context of Testimonios: Race, Sexuality, and Exclusion”. *Criticism* 41.2 (1999): 257-284.

Buzo, Alessandro. *Suburbano convicto, Cotidiano do Itaim Paulista*. São Paulo: Edicon, 2004.

Buzo, Alessandro. *Guerreira*. São Paulo: Global, 2007.

Buzo, Alessandro. *Favela toma conta*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2008.

Buzo, Alessandro, ed. *Pelas periferias do Brasil*. São Paulo: Suburbano Convicto, 2007.

Buzo, Alessandro, ed. *Pelas periferias do Brasil – Vol. II*. São Paulo: Suburbano Convicto, 2008.

Buzo, Alessandro, ed. *Pelas periferias do Brasil – Vol. III*. São Paulo: Suburbano Convicto, 2009.

Buzo, Alessandro, ed. *Pelas periferias do Brasil – Vol. IV*. São Paulo: Suburbano Convicto, 2010.

C., Toni, ed. *Hip-Hop a Lápis: A literatura do oprimido*. São Paulo: Editora do autor, 2009.

Caldeira, Teresa P. R. *City of Walls: Crime, Segregation, and Citizenship in São Paulo*. Berkeley: University of California Press, 2000.

Candido, Antonio. "A dialética da malandragem (Caracterização das *Memórias de um sargento de milícias*)". *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, 8 (1970): 67-89.

Candido, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.

Candido, Antonio. "A literatura e a formação do homem". *Ciência e Cultura*, 24.9 (1972): 803-809.

Ciríaco, Rodrigo. Te pego lá fora. São Paulo: Edições Toró, 2008.

Da Rosa, Allan. *Da Cabula: Istória pa tiatru*. São Paulo: Edições Toró, 2006.

Da Rosa, Allan. *Vão*. São Paulo: Edições Toró, 2005.

Deleuze, Gilles e Felix Guattari. *O Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.

Dimenstein, Gilberto. *A guerra dos meninos: assassinatos de menores no Brasil.* São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.

"Diretório que se deve observar nas povoações dos índios do Pará e do Maranhão enquanto sua majestade não mandar o contrário". *O Diretório dos índios: um projeto de civilização no Brasil do século XVIII*. Rita Heloísa de Almeida. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1997.

Dos Santos, Carolina Correia. "*Capão Pecado* e a construção do sujeito marginal". Diss. Universidade de São Paulo, 2008.

DJ Roger. "Rappers lançam livro Falcão na Daslu". *BSB Black* 11 abr. 2006. Web. 17 jan. 2011. <http://www.bsbblack.com/blog/index.php/noticias/rappers-lancam-livro-falcao-na-daslu/>.

El Sótano de los Olvidados. *Netamorfosis: Cuentos de Tepito y otros barrios imarginados*. México, DF: sur+ ediciones, 2010.

Ferreira, Débora R. S. "Na obra de Carolina Maria de Jesus, um Brasil esquecido". *Luso-Brazilian Review*, 39.1 (2002): 103-119.

Ferréz. *Capão Pecado*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

Ferréz. *Cronista de um tempo ruim*. São Paulo: Selo Povo, 2009.

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

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

Ferréz. *Ninguém é inocente em São Paulo*. São Paulo: Objetiva, 2006.

Fonseca, Rubem. *Feliz ano novo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

Fonseca, Rubem. *O Cobrador*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979.

Foucault, Michel. *Microfísica do poder*. Web. 20 abr. 2011. <http://vsites.unb.br/fe/tef/filoesco/foucault/microfisica.pdf>.

Fraga, Antônio. "Desabrigo". *Cenas da favela: As melhores histórias da periferia brasileira*. Nelson de Oliveira. Rio de Janeiro: Geração Editorial, 2007.

Franco, Jean. "Killing Priests, Nuns, Women, Children". *Violence in War and Peace*. Malden: Blackwell Publishing, 2004. 196-199.

Freire, Marcelino. *BaléRalé*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

Freire, Marcelino. *Contos negreiros*. Rio de Janeiro: Record, 2010.

Freire, Marcelino. *Raşīf: mar que arrebenta*. Rio de Janeiro: Record, 2008.

Galeano, Eduardo. *Patas arriba: la escuela del mundo al revés*. México: Siglo XIX, 2004.

Guma (fotografia) e Allan da Rosa. *Morada*. São Paulo: Edições Toró, 2001.

Hardt, Michael e Antonio Negri. *Empire*. Cambridge: Harvard University Press, 2000.

Hollanda, Heloísa Buarque de. "Intelectuais x marginais". *Portal Literal* 11 nov. 2005. Web. 15 jan. 2011. <http://portalliteral.terra.com.br/artigos/intelectuais-x-marginais>.

Holloway, John. *Change the World Without Taking Power: The Meaning of Revolution Today*. Londres: Pluto Press, 2002.

Holston, James. *The Modernist City: an anthropological critique of Brasilia*. Chicago: University of Chicago Press, 1989.

Illich, Ivan. *Desempleo creador: la decadencia de la sociedad profesional*. México: Posada, 1978.

Illich, Ivan. *La convivencialidad*, México: Joaquín Mortiz / Planeta, 1985.

Illich, Ivan. "El trabajo fantasma". *Obras reunidas*. Vol. 2. México, DF: Fondo de Cultura Económica, 2008. 41-177.

Jesus, Carolina Maria de. *Quarto de despejo: diário de uma favelada.* São Paulo: Ática, 1998.

Johnson, Randal. "The *Romance-Reportagem* and the Cinema: Babenco's *Lúcio Flávio* and *Pixote*". *Luso-Brazilian Review* 24.2 (1987): 35-48.

Jubilee Campaign. "The Silent War: Killings of Street Children by Organized Groups in Rio de Janeiro and the Baixada Fluminense – A Report by the Jubilee Campaign". Jubilee Campaign, ago. 1998. Web. 15 jan. 2011. <http://webrebelde.blogosfere.it/files/the-silent-war.pdf>.

Leite, Ligia Costa. *A Razão dos Invencíveis: meninos de rua – o rompimento da ordem (1554-1994)*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ/IPUB, 1998.

Lenz, Flavio. *Daspu: A moda sem vergonha*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2008.

Levine, Robert M. "Pixote: Fiction and Reality in Brazilian Life". *Based on a True Story: Latin American History at the Movies*. Donald Stevens. Wilmington: Scholarly Resources Inc., 1997. 201-214.

Levine, Robert M. e José Carlos S. B. Meihy, eds. *The Unedited Diaries of Carolina Maria de Jesus*. Piscataway, NJ: Rutgers University Press, 1999.

Lins, Paulo. *Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

"Literatura Periférica". *Tribuna do Norte*, 15 jul. 2007. Web. 19 jan. 2011. <http://tribunadonorte.com.br/noticia/literatura-periferica/46999>.

Lodoño, Fernando Torres. "A origem do conceito do menor". *História da criança no Brasil*. Mary Del Priore. São Paulo: Editora Contexto, 1991. 129-145.

Louzeiro, José. *Pixote: a lei do mais forte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1993.

Louzeiro, José. *Pixote: Infância dos Mortos*. São Paulo: Global, 1992.

Lummis, C. Douglas. *Democracia radical*. México, DF: Siglo Veintiuno Editores, 2002.

Machado, Marília Novais da Mata. "Os escritos de Carolina Maria de Jesus: determinações e imaginário". *Psicologia e Sociedade* 18.2 (2006): 105-110. *Scielo Brasil*. Web. 20 dec. 2010. <http://www.scielo.br/pdf/psoc/v18n2/13.pdf>.

Magro, Viviane Melo de Mendonça. "Adolescentes como autores de si próprios: cotidiano, educação e o hip hop". *Cad. CEDES* 22.57 (2002): 63-75. *Scielo Brasil*. Web. 18 jan. 2011. <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-32622002000200005&script=sci_arttext>.

Marcos, Plínio. *O assassinato do anão*. São Paulo: Geração Editorial, 1996.

Martínez Aguilera, Suriel. *Verbos carnales: La experiencia literaria de Ciudad Neza en boca de sus autores*. Cd. Nezahualcóyotl: AlterArte Ediciones, 2007.

Matheus, Laura. *Barbiele*. São Paulo: Luzes no Asfalto Editora, 2008.

McCann, Bryan. *Hello, Hello Brazil*. Durham: Duke University Press, 2004.

Medrano Torres, Ricardo, Suriel Martínez e Juan Pablo Peralta. *Vías de encuentro*. México, DF: edição dos autores, 2002.

Meihy, José Carlos S. B. "Carolina Maria de Jesus: emblema do silêncio". *Revista USP* 37 (1998). *Biblioteca Virtual de Direitos Humanos da Universidade de São Paulo*. Web. 15 dez. 2010. <http://www.cefetsp.br/edu/eso/cidadania/meihyusp.html#v22>

Mendes, Oswaldo. *Bendito maldito: uma biografia de Plínio Marcos*. São Paulo: Leya, 2009

Mendoza, Primo. *Nezahualcóhotl de los últimos días.* México, DF. Ars Ludis Ediciones, 2005.

Mendoza, Primo. *Territorios*. México: Biblioteca Mexiquense del Bicentenario, 2010.

Moore, Carlos. *Racismo e sociedade: Novas bases epistemológicas para entender o racismo.* Belo Horizonte: Mazza Edições, 2007.

MV Bill e Celso Athayde. *Falcão: Os Meninos do Tráfico*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.

MV Bill e Celso Athayde. *Falcão: Mulheres e o Tráfico.* Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

Nagib, Lúcia. "Talking Bullets: The Language of Violence in *City of God*". *Third Text* 18.3 (2004): 239-250.

Oliveira, Adriana Seibert de. "O limite textual entre o jornalismo e a literatura." Diss. Universidade Federal de Santa Maria, 2010.

Oliveira, Nelson de. *Cenas da favela*. Rio de Janeiro: Geração Editorial, 2007.

Panter-Brick, Catherine. "Street Children, Human Rights, and Public Health: A Critique and Future Directions". *Annual Reviews of Anthropology* 31 (2002): 147-171.

Peçanha do Nascimento, Érica. *Vozes marginais na literatura*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.

Pimentel, Spensy. *O livro vermelho do hip-hop*. São Paulo: ECA/USP, 1997. Web. 18 jan. 2011. <http://centralhiphop.uol.com.br/site/?url=biblioteca_detalhes.php&id=12>.

Proust, Marcel. *Por el camino de Swann, En busca del tiempo perdido*. Madrid: El Mundo, 1999.

Rabasa, José. *Without History: Subaltern Studies, the Zapatista Insurgency, and the Specter of History*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2010.

Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Montevideo: Arca, 1998.

Rama, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. Buenos Aires: Ediciones El Andariego, 2008.

Reis da Silva, Maria Célia Barbosa. *Antônio Fraga, personagem de si mesmo*. Rio de Janeiro: Garamond, 2008.

Reyes, Alejandro. *A rainha do Cine Roma*. São Paulo: Leya, 2010.

Reyes, Alejandro. "São Crianças, Sim: Social Images of 'Street Children' in Brazil". Diss. University of California Berkeley, 2006.

Rizzini, Irene. "The Child-Saving Movement in Brazil: Ideology in the Late Nineteenth and Early Twentieth Centuries". *Minor Omissions: Children in Latin American History and Society*. Tobias Hecht. The University of Wisconsin Press, 2002. 165-180.

Rizzini, Irene. "Crianças e Menores - Do Pátrio Poder ao Pátrio Dever: Um Histórico da Legislação para a Infância no Brasil". *A Arte de Governar Crianças*. Francisco Pilotti e Irene Rizzini. Rio de Janeiro: Editora Universitária Santa Úrsula, 1995. 99-168.

Rocha, João César de Castro. "A guerra de relatos no Brasil contemporâneo. Ou: 'A dialética da marginalidade'". *Revista Letras* 32 (2006): 23-70. *Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Santa Maria*. Web. 14 mar. 2011. <http://w3.ufsm.br/revistaletras/artigos_r32/revista32_2.pdf>.

Roganti, Cristina. "Conversando con Paulo Lins: portavoz de los excluidos". *Konvergencias Literatura* 1.3 (2006). *Konvergencias*. Web. 14 jan. 2011. <http://konvergencias.net/roganti33.htm>.

Sacolinha. *85 letras e um disparo*. São Paulo: Global, 2007.

Sacolinha. *Estação Terminal.* São Paulo: Nankin Editorial, 2010.

Sacolinha. *Graduado em marginalidade*. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2009.

Sarlo, Beatriz. *Tiempo pasado: Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2005.

Scheper-Hughes, Nancy. "Bodies, Death, and Silence". *Violence in War and Peace*. Malden: Blackwell Publishing, 2004.

Scheper-Hughes, Nancy. "Brazilian Apartheid: Street Kids and the Struggle for Urban Space". *Small Wars: The Cultural Politics of Childhood*. Nancy Scheper-Hughes e Carolyn Sargent. Berkeley: University of California Press, 1998. 352-388.

Scheper-Hughes, Nancy. *Death Without Weeping: The Violence of Everyday Life in Brazil*. Berkeley: University of California Press, 1992.

Scheper-Hughes, Nancy e Philippe Bourgeois, eds. *Violence in War and Peace*. Malden: Blackwell Publishing, 2004.

Schueler, Alessandra F. Martinez de. "Crianças e escolas na passagem do Império para a República". *Revista Brasileira de História*, 19.37 (1999): 59-84.

Soares, L.E., André Batista e Rodrigo Pimentel, *Elite da Tropa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.

Soares, L.E., et al. *Elite da Tropa 2*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.

Soares, L.E., MV Bill e Celso Athayde. *Cabeça de Porco*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

Souza, Germana H. P. de. "Carolina Maria de Jesus: crítica e recepção do estranho diário da escritora vira-lata". *Ler*. Grupo de Pesquisa LER. Web. 20 dez. 2010. <http://ler.literaturas.pro.br/index.jsp?conteudo=361>.

Souza, Ricardo Pinto de. "Sobre buracos negros: violência, banditismo e a literatura de exclusão". *Literatura e Autoritarismo* 6 (2005). Web. 20 abr. 2011. <http://w3.ufsm.br/grpesqla/revista/num6/ass08/pag01.html>.

Spivak, Gayatri. *A Critique of Postcolonial Reason: toward a history of the vanishing present*. Cambridge: Harvard University Press, 1999.

Subcomandante Insurgente Marcos. "Siete piezas sueltas del rompecabezas mundial". *Centro de Documentación sobre Zapatismo*. 1997. Web. 20 mar. 2011. <http://www.cedoz.org/site/content.php?doc=551>.

Subcomandante Insurgente Marcos e EZLN. *La rebelión de la memoria: Textos del Subcomandante Marcos y del EZLN sobre la Historia*. San Cristóbal de Las Casas: Cideci-Unitierra Chiapas, 2010.

Tico, *Elas etc.* São Paulo: Edições Inteligentes, 2007.

Toledo, Caio Navarro de. "O culto ao novo herói e os novos simbolismos". *Revista Espaço Acadêmico* 28 (2003). Web. 15 jan. 2011. <http://www.espacoacademico.com.br/028/28ctoledo.htm>.

Trindade, Luiz Carlos de. *O analfa-poeta*. Juiz de Fora: Mosteiro da Santa Cruz, 2003.

Trindade, Zinho. *Tarja Preta.* São Paulo: Edições Maloqueirista, 2010.

Varella, Dráuzio. *Estação Carandiru*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

Vaz, Sérgio. *Colecionador de pedras*. São Paulo: Global, 2007.

Vaz, Sérgio. *Cooperifa: Antropofagia Periférica*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2008.

Venâncio, Cida. *Pixote Nunca Mais*. São Paulo: Scipione, 1998.

Ventura, Zuenir. *Cidade Partida.* São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

Verdinasse, Selma. "Estudo da fortuna crítica de João Antônio em sua biblioteca pessoal". *Acervo João Antônio*. Universidade Estadual Paulista, 2001. Web. 5 jan. 2011. <http://www.assis.unesp.br/cedap/acervo_joao_antonio/Iniciacao%20cientifica/selma.pdf>

Vianna, Hermano. *The Mystery of Samba: Popular Music and National Identity in Brazil*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1999.

Vogel, Arno. "Do Estado ao Estatuto: Propostas e Vicissitudes da Política de Atendimento à Infância e Adolescência no Brasil Contemporâneo". *A arte de governar crianças: a história das políticas sociais, da legislação e da assistência à infância no Brasil*. Francisco Pilotti e Irene Rizzini. Rio de Janeiro: Editora Universitária Santa Úrsula, 1995. 299-346.

Walê, Hamilton Borges. "Continua o debate 'Falcão Meninos do Tráfico'". *Centro de Mídia Independente, Brasil*, 12 mai. 2006. Web. 10 nov. 2010. <http://www.midiaindependente.org/pt/blue/2006/05/352997.shtml>.

Wyllis, Jean. "O Corpo da Prisão". Diss. Universidade Federal da Bahia, 2004.

Zaluar, Alba. *Condomínio do diabo*. Rio de Janeiro: Editora Revan; UFRJ Editora, 1994.

Zaluar, Alba. *A máquina e a revolta: as organizações populares e o significado da pobreza*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

Zaluar, Alba e Marcos Alvito, eds. *Um século de favela*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 2004.

Zibechi, Raúl. *Autonomías y emancipaciones: América Latina en movimiento*. México, DF: bajo tierra ediciones, 2008.

Zibechi, Raúl. *Contrainsurgencia y miseria: Las políticas de combate a la pobreza en América Latina*. México, DF: Pez en el Árbol, 2010.

Films

5x Favela: Agora por nós mesmos. Dir. Cacau Amaral et al. Brasil: 2010.

Carandiru. Dir. Hector Babenco. Brasil: 2003.

Cidade de Deus. Roteiro de Bráulio Mantovani. Dir. Fernando Meirelles e Kátia Lund. Brasil: 2002.

Cinco vezes Favela. Dir. Miguel Borges et al. Brasil, 1962.

Curta Saraus. Dir. David Alves da Silva. Brasil: Arte na Periferia Produções: 2010.

Falcão: Os Meninos do Tráfico. MV Bill e Celso Athayde. Brasil: Central Única das Favelas, 2006.

Notícias de uma Guerra Particular. Dir. Kátia Lund e João Moreira Salles. Brasil: 1999.

Pacificamente Violento. Dir. Gabriel Teixeira. Brasil: 2008.

Pixote: A lei do mais fraco. Dir. Hector Babenco. Roteiro Hector Babenco e Jorge Durán. Brasil: 1981.

Quem matou Pixote? Dir. José Joffily. Roteiro Jorge Durán. Brasil: 1996.

Tropa de Elite. Dir. José Padilha. Roteiro de Bráulio Mantovani, José Padilha e Rodrigo Pimentel. Brasil: 2007.

Tropa de Elite 2. Dir. José Padilha. Roteiro de Bráulio Mantovani e José Padilha. Brasil: 2010.