


unesp  UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"
Faculdade de Filosofia e Ciências,
Campus de Marília – SP

Silvana José Benevenuto

A ESCRITA COMO ARMA

Uma análise do pensamento social na *Literatura Marginal*



Marília – SP

2010



Silvana José Benevenuto

A ESCRITA COMO ARMA

Uma análise do pensamento social na *Literatura Marginal*

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em **Ciências Sociais** da Faculdade de Filosofia e Ciências da Universidade Estadual Paulista, Campus de Marília, como requisito para obtenção do título de **Mestre**.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Célia Aparecida Ferreira Tolentino

Marília – SP

2010

Benevenuto, Silvana José.

A escrita como arma: uma análise do pensamento social na Literatura Marginal / Silvana José Benevenuto – Marília, 2010.
116 f.; 30 cm.

Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) Faculdade de Filosofia e Ciências. Universidade Estadual Paulista, 2010.
Bibliografia: p. 110-116.

Orientador: Dra. Célia Aparecida Ferreira Tolentino.
1. Literatura Marginal. 2. Violência. 3. Literatura e Sociedade.
I. Autor. II. Título.



SILVANA JOSÉ BENEVENUTO

**“A Escrita como arma:
uma análise do pensamento social na *Literatura Marginal*”**

Comissão Examinadora:

Dra. Célia Aparecida Ferreira Tolentino (orientadora).
Departamento de Sociologia e Antropologia da FFC/ UNESP/ Marília.

Dra. Fátima Aparecida Cabral
Departamento de Sociologia e Antropologia da FFC/ UNESP/ Marília.

Dra. Sylvia Helena Telarolli de Almeida Leite
Departamento de Literatura da FCL/ UNESP/ Araraquara.

Suplente:

Dr. Marcos César Alvarez
Departamento de Sociologia da FFLCH/USP/São Paulo.

Dr. Jair Pinheiro
Departamento de Ciências Políticas e Econômicas da FFC/UNESP/Marília.

Marília – SP

2010

*“No Reino dos Céus não há grandeza a conquistar,
pois lá toda a hierarquia já está estabelecida, a incógnita
solucionada, o viver sem fim, a impossibilidade do sacrifício, do
repouso, do deleite. Por isso, esmagado pelos sofrimentos e pelas
Tarefas, belo na sua miséria, capaz de amar em meio às
calamidades, o homem poderá encontrar sua grandeza, sua
máxima medida, no Reino deste Mundo”*

Alejo Carpentier

*“Para nos certificar de que o povo da periferia/favela/gueto
tenha sua colocação na história, e que não fique mais quinhentos
anos jogado no limbo cultural de um país que tem nojo de sua
própria cultura”*

Ferréz

“Falar, escrever, significa: falar contra, escrever contra”

Silviano Santiago

AGRADECIMENTOS

Chegar ao final deste trabalho faz-me remeter, inevitavelmente, a um longo trajeto pessoal, no qual algumas pessoas foram imprescindíveis. Afinal, no decorrer deste percurso muitas pessoas, ainda que não intencionalmente, colaboraram, seja com gestos, com palavras ou mesmo com o silêncio, quando era dele que eu precisava para dar a continuidade necessária às pesquisas ou para pôr as ideias em seu devido lugar.

Antes de tudo, quero agradecer à pessoa que foi de fundamental importância para que este trabalho se concretizasse: à professora, socióloga, orientadora, amiga, Célia Tolentino, que, com seu “pulso firme”, demonstrou não deixar de acreditar em mim, mesmo quando tudo ao seu redor, inclusive eu mesma, não contribuía para um desenrolar mais ameno das coisas. Célia, agradeço imensamente pelas sensíveis e perspicazes observações, tantas vezes bastante “duras”, mas sempre carregadas de sua afetuosa e sincera preocupação. Sem a sua obstinada ajuda, este trabalho poderia ter se perdido. Muito obrigada!

Agradeço à banca examinadora desta dissertação: ao professor Jair Pinheiro, pelas observações atentas e produtivas quando do exame de qualificação e pela sensibilidade pessoal que demonstrou ter pelo objeto; à professora Fátima Cabral, pela amizade, exemplo, e também por ter acompanhado meu trabalho em suas diversas fases, desde meus passos iniciais na graduação até as bancas de qualificação e defesa desta dissertação.

À professora Sylvia Telarolli, por gentilmente ter aceitado fazer parte da banca de defesa e ao professor Marcos Alvarez, igualmente, por aceitar ao convite da suplência deste trabalho.

Aos funcionários da Faculdade de Filosofia e Ciências da Universidade Estadual Paulista, Campus de Marília, em especial aos da seção de pós-graduação e aos funcionários da biblioteca, pela atenção e disposição em ajudar.

Às amigas que acompanharam de perto as agruras e “desagruras” deste, às vezes, penoso processo: à Claudia, pela amizade de quase vinte anos e por ser alguém com quem eu sempre pude contar, seja para reclamar, desabafar e, mesmo, pedir socorro (sempre atendido) nas leituras e opiniões; à Michelle, que soube compreender minha necessidade, ainda que forçosa, pelo isolamento para a produção deste trabalho; à Liliane, cuja presença desde os idos anos marilienses e que se manteve mesmo quando estive um

tanto distante, só fez fortalecer nossa amizade ao longo destes anos.

Às minhas irmãs Andréa e Rosana, por acompanharem, de diferentes e particulares maneiras, minhas angústias, minhas descobertas e por acreditarem em mim. Às primas: Lila, com quem compartilhei valiosas experiências em parte desta fase, Karina, Luciana, Verônica, enfim, a todas as pessoas que mesmo quando um pouco longe, souberam estar presentes e confiantes em mim. À tia Marli e tio Atair por me acolherem em sua casa quando precisei. Aos tios: Vane e Zezito, pela presença de sempre. Aos queridos Ricardinho e Vítor. E aos amigos também parte da minha história: Chico, Fábria, Robson, Juarez, Natacha e Tamara.

A todos os amigos de faculdade que proporcionaram uma aprendizagem que em muito transcende os muros da academia: particularmente, às queridas amigas Lica, pela proximidade especial e afetuosa amizade; Fabrícia, pela sinceridade dos nossos momentos; aos amigos Gersinho, pelo carinho de sempre e pelo acolhimento em sua casa, todas as vezes que precisei, e ao Vinebaldo, pelo convívio e por todas as trocas de ideias, artigos e mesmo divagações. Enfim, agradeço a todas as pessoas que contribuíram para o desfrute de agradáveis momentos durante a graduação e pós-graduação, pelos corredores da UNESP e pelas ruas da cidade de Marília (embora sejam muitas, segue o nome de apenas algumas): Tiago (Criatura), Fábio, Bruno, Lilian Vitorino, Carla Cordeiro, Elton Matos (Fejão), Jorcelina, Guilherme Gorjon, Darnisson. *In memoriam*, agradeço ao Odirlei, por sua tão característica prestatividade, pela estima e afeição.

Agradeço também ao pessoal do meu trabalho, em especial: à Maria José, pelo companheirismo, em particular, nos almoços cuja finalidade, quase sempre obtida, é o “desestress” de uma rotina desgastante; ao Mariosan; à Claudinha, pela confiança; à Marilene, com quem, além dos almoços, pude trocar algumas angústias comuns de viver entre o dedicar-se ao “fazer acadêmico” e ao “fazer extra-acadêmico” (questão ainda não resolvida...) e à, além de socióloga, chefe, Evanilde Piton, pela compreensão em alguns momentos em que precisei faltar em prol dos estudos.

Especialmente, agradeço a meu namorado Róger, que acompanhou de perto todo este processo e soube compreender, sempre atencioso e paciente, minhas necessidades para este momento. Obrigada por tornar mais leve a elaboração deste trabalho.

Sem medidas, agradeço aos meus pais, João e Profíria, pelo apoio frequente, incomensurável e permanente que, menos com palavras e muito mais com ações, sensibilidade e amor souberam – e sabem – me fazer perceber o quanto eles acreditam e

torcem por mim, motivando-me, assim, a trilhar os caminhos a que me dispuser, sem dar margem à desistência.

Por fim, agradeço aos escritores que escreveram esta coletânea: Dona Laura Mateus, Eduardo, Dum Dum, Preto Ghoéz (*in memoriam*), Gato Preto, Luiz Alberto Mendes e, em especial, a Ferréz, Erton Moraes, Alessandro Buzo, Alan Santos da Rosa, Dugueto Shabazz e Maurício Marques, com os quais pude travar alguns diálogos, antes amigáveis e descontraídos do que com finalidades acadêmicas, mas que, justamente por isso, contribuíram ainda mais para ampliar minha visão sobre a grandeza deste projeto de literatura e cultura de periferia. Neste ínterim, agradeço também a todos os participantes – poetas e admiradores – do sarau do Cooperifa, com os quais pude compartilhar boas doses de poesia em ricas noites de quartas-feiras na Zona Sul paulistana.

Agradeço ao Pedro Borges, pela revisão ortográfica deste trabalho.

E agradeço, ainda, ao Grupo de Estudos de Literatura e Cinema *Baleia na Rede* e à CAPES, pela bolsa concedida (ainda que por razões outras, eu tenha dela abdicado).

A todos/as, muito obrigada!

RESUMO

O presente trabalho analisa a coletânea *Literatura marginal: talentos da escrita periférica* (2005). Organizada por Ferréz, um dos mais importantes idealizadores deste projeto literário e responsável pela rubrica Literatura Marginal, que nomeia a obra, tem o peso de lançar em livro onze autores, incluindo o organizador, alguns deles completamente desconhecidos pelo público nacional. Interessa-nos discutir o que escreve e o que pensa este narrador que se autodefine “marginal” e, com isso, colocar em evidência sua visão de mundo, o que, segundo entendemos, pode ser apreendido não restritamente naquilo que discursam, mas sim a partir da análise da relação existente entre o conteúdo e a forma desta manifestação literária. Mais que os escritores, estamos propondo pensar a própria narrativa como expressão de um coletivo, de um grupo que em comum traz consigo a condição de ser morador de periferia e acreditar que as letras podem ser uma arma. Para combater o quê e a quem? É a pergunta que norteia esta nossa análise e que nos faz dedicar a uma discussão sobre o narrador desta literatura. Destaca-se a forma que a própria matéria literária assume quando, em alguns momentos, o narrador elabora um discurso “violento” em contrarresposta à violência sofrida, ou, ainda, quando deixa suscitar a noção de destino como explicação para uma situação ao qual se vê submetido. Para tanto, a literatura é pensada a partir de sua relação com a matéria social, particularmente a violência, discutindo a intersecção entre literatura e sociedade.

Palavras-chave: 1. Literatura Marginal; 2. Violência; 3. Literatura e Sociedade.

ABSTRACT

This work analyses the collections: *Literatura marginal: talentos da escrita periférica* (2005). Organized by Ferréz, one of the most important idealizer of this literary project and responsible for the rubric Marginal which nominates the work, it has the charge to release a book with eleven authors, including the organizer, some of them totally unknown by the national public. We are interested in discussing what is completely written and what this narrator that defines himself as “marginal” thinks. With that, we want to put in evidence his world’s view, something that, according to our understanding, can be comprehended not only with what they argue, but also from the analysis of the connection between the content and the shape of this literary manifestation. We are proposing the thinking of the narrative as an expression of the group that brings the condition of living in the periphery and the believing that literature can be a gun. To fight against what and whom? These are the questions that guide our analysis and that make us dedicate ourselves to a discussion about the narrator of this literature. It is distinguished the way that the literary subject assume sometimes, when the narrator develops a “violent” speech answering back the violence he has suffered, or, when he gives rises to the notion of destiny as an explanation for a situation in which he is evolved. For that, the literature is thought from its relation with the social matter, particularly the violence, discussing the intersection between the literature and the society.

Key words: 1. Marginal Literature; 2. Violence; 3. Literature and Society.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	p. 12
CAPÍTULO I: DO MALANDRO AO MARGINAL: UM PERCURSO DA VIOLÊNCIA NA LITERATURA BRASILEIRA	
1.1. Dialética da malandragem e dialética da marginalidade	p. 17
1.2. Literatura e Sociedade: armadas	p. 25
1.3. Violência como matéria e linguagem literária	p. 32
CAPÍTULO II: VIOLÊNCIA, DISCRIMINAÇÃO E POBREZA: DESTINO?	
2.1. A lei do papel e a lei dos homens	p. 41
2.2. Cultura é poder: distinção social e manutenção do preconceito	p. 45
2.3. Violência contra o presidiário	p. 51
2.4. Violência contra o negro	p. 57
CAPÍTULO III: VIOLÊNCIA COMO RESPOSTA E RELIGIOSIDADE COMO SAÍDA	
3.1. Quando a periferia se rebela	p. 63
3.2. A culpa é da burguesia “guetofóbica”	p. 65
3.3. A culpa é do “gambé” (da polícia)	p. 71
3.4. A culpa é do olhar “viciado”	p. 78
3.5. A culpa é do pecado: Deus como saída	p. 84
CAPÍTULO IV: Literatura Marginal e capitalismo periférico: consciência possível e falsa obediência	
4.1. Uma arma contra o silêncio	p. 92
4.2. Literatura Marginal: a literatura em <i>outras</i> mãos?	p. 96
4.3. Consciência possível e falsa obediência	p. 102
CONSIDERAÇÕES FINAIS	p. 107
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	p. 110

A ESCRITA COMO ARMA: Uma análise do pensamento social na *Literatura Marginal*

INTRODUÇÃO

“Nóis é ponte e atravessa qualquer rio”
Sérgio Vaz, fundador do Sarau da Cooperifa

Este trabalho analisa a coletânea *Literatura Marginal: talentos da escrita periférica* (2005)¹, organizada por Ferréz, autor dos livros *Capão Pecado* (2000), *Manual Prático do Ódio* (2003), entre outros. A coletânea surge a partir de três edições especiais da Revista *Caros Amigos, Literatura Marginal* Atos I, II e III, sendo uma compilação de alguns de seus textos e autores, com exceção de Luís Alberto Mendes, ex-presidiário e autor, pela Companhia das Letras, de *Memórias de um sobrevivente* (2001), que não participara dos números especiais.

A coletânea de contos na qual nos detemos, longe de ser o principal trabalho deste projeto literário, tem o peso de lançar em livro onze escritores (incluindo o organizador), alguns deles já conhecidos pelos fãs do *rap*, outros quase completamente desconhecidos para o público nacional, e ainda tê-los englobado sob a rubrica que nomeia a obra, o que torna Ferréz um dos responsáveis pelo termo *Literatura Marginal*. Hoje, alguns dos participantes da coletânea já lançaram livros independentes, ou mesmo através de grandes editoras, e estão ganhando maior notoriedade na mídia. Allan Santos da Rosa, por exemplo, tem sido considerado importante nome da literatura periférica. Desenvolveu sua própria editora, a Edições Toró, juntamente com outros atores envolvidos com a cultura da periferia. Da Rosa participa do *Sarau da Cooperifa*, atividade que acontece toda quarta-feira no Bar do Zé do Batidão, e do *Sarau do Binho*, que acontece semanalmente, desde 2004, num bar no bairro Campo Limpo, ambos na Zona Sul de São Paulo. Os saraus reúnem poetas, amantes de poesia, pesquisadores e interessados em literatura. Além disso, o escritor participa também da coletânea de poemas afro-brasileiros *Cadernos Negros*. Em 2008, Da Rosa participou também do Programa da rádio USP *Nas ruas da literatura*, onde divulgou escritores brasileiros, africanos, latino-

¹ No decorrer da dissertação, quando nos referirmos ao livro *Literatura marginal: talentos da escrita periférica* (2005), utilizaremos a sigla *LM*.

americanos, cujas literaturas abordam a experiência de vida do pobre e/ou negro.

Outro exemplo é Alessandro Buzo que lançou livros independentes antes desta coletânea. É autor de *O trem – baseado em fatos reais* (2000), *Suburbano Convicto – O cotidiano do Itaim Paulista* (2004), *O trem – contestando a versão oficial* (2005), *Guerreira* (2007) e *Favela Toma Conta* (2008). Buzo organizou uma biblioteca comunitária no bairro do Itaim Paulista e possui uma loja chamada Suburbano Convicto no centro de São Paulo, no bairro do Bixiga. No último ano, o escritor ganhou um quadro no Programa *Manos e Minas*, da TV Cultura, chamado *Buzão - Circular Periférico*, quadro no qual vai de ônibus a um bairro periférico para levantar, junto aos moradores, um breve roteiro da cultura local. Também Ferréz participa de um quadro quinzenal neste mesmo programa, chamado *Interferências*, no qual entrevista personalidades da atualidade, como o cantor Chico César, o escritor e autor de histórias em quadrinhos Lourenço Mutarelli, que escreveu, dentre outros, o livro *O cheiro do ralo* (2002); o músico e poeta Arnaldo Antunes, ex-integrante da banda de rock *Titãs*; o diretor de cinema Breto Brant, diretor, dentre outros, do filme *O invasor* (2001). Ferréz entrevistou, inclusive, Eduardo, *rapper* do grupo *Facção Central*, que também participa da coletânea *LM*. O Programa *Manos e Minas* tem como proposta atender ao jovem de periferia a partir de uma abordagem que se pretende mais próxima de sua vida cultural.

Ridson Mariano Paixão, mais conhecido como Ridson Dugueto ou Dugueto Shabazz, desde que convertera-se ao islamismo, lançou o livro *Notícias jugulares: contos, crônicas e poesias* (2006), pela Editora Toró. É escritor e *rapper* ou *Mc Escritor*, como se autorreferencia em seu *myspace*², ex-integrante do grupo *Clã Nordestino*, ao lado de Preto Ghoéz. Atualmente, trabalha num álbum solo chamado *Responsa&Habilidade*. Outros *rappers* que participam da coletânea são Eduardo e Dum Dum, do grupo *Facção Central*, Gato Preto, do grupo GOG e *A Família*, e Preto Ghoéz, *rapper* maranhense do grupo *Clã Nordestino*, importante figura do Movimento do Hip Hop Organizado do Brasil (MHHOB), uma das organizações nacionais que defende o *rap* como uma variante do repente nordestino. Preto Ghoéz morreu em 2004.

A voz feminina da coletânea é de Dona Laura Mateus, uma senhora de 71 anos, moradora de uma colônia de pescadores em Pelotas – RS. Dona Laura, alfabetizada aos 50 anos de idade, lançou orgulhosa no último ano o seu primeiro livro, denominado

² O termo *MC Escritor* faz referência a *Mestre de Cerimônias*, de onde vem o acrônimo MC, como se denominam os *rappers* e a profissão de escritor, relacionando a literatura ao rap. O *myspace* do escritor e *rapper* é: <http://myspace.com/uhudenegri>

Barbiele (2008). Nos contos inseridos na coletânea, Dona Laura fala de escolhas que levam a um “fim” trágico e aconselha aos jovens moradores de periferia que não optem por um caminho de saída difícil, envolvendo-se com drogas ou criminalidade.

Outros autores que participam do coro: Maurício Marques, poeta e escritor, autor dos livros *O Leão Sol e a Abelha Lua* (2004) e *Barco de ilusões* (2005), costuma acompanhar diversos saraus de poesia espalhados pela cidade de São Paulo, dentre eles, o *Sarau do Binho* e *O autor na Praça*, encontro que acontece no espaço Plínio Marcos, na Praça Benedito Calixto, também em São Paulo. Erton Moraes é escritor e ideólogo do movimento cultural denominado *Trokaoslixo* que, segundo o autor, tem como proposta promover uma “reciclagem” musical e cultural pelo que há de original e genuíno nos diversos gêneros musicais, é ainda integrante de um grupo musical chamado *Mokó de Sucata*. E, por último, integra a coletânea o escritor Luís Alberto Mendes, condenado a 74 anos de prisão, que, tendo cumprido 31 anos de pena, foi liberado em 2004. Escreveu os livros *Tesão e prazer: memórias eróticas de um prisioneiro* (Geração Editorial, 2004), *Às cegas* (Companhia das Letras, 2005) e *Memórias de um sobrevivente* (Companhia das Letras, 2001).

Ferréz, por sua vez, tem os caminhos abertos pela literatura. Famoso desde que lançou *Capão Pecado* (2000), é frequentemente chamado para participar de eventos literários consagrados, como a Festa Literária de Paraty (FLIP), em 2004, onde esteve ao lado do sociólogo José de Souza Martins, sob a mediação do jornalista Zuenir Ventura, além de eventos de literatura como a *Balada Literária*, ocorrida em São Paulo, em 2007. Pseudônimo de Reginaldo Ferreira da Silva³, Ferréz é morador do bairro Capão Redondo, na zona sul da cidade de São Paulo; atua como cronista na revista *Caros Amigos*, de onde surgiu, segundo ele, a oportunidade de lançar as edições especiais que deram origem ao material aqui analisado. Ferréz, no prefácio que faz à coletânea, a autointitula “Terrorismo literário”, isto é, deixa clara sua intenção com o livro: ocupar dentro do campo literário um espaço que foi pouco ocupado por sujeitos pobres e periféricos e colocar em questão matérias que a literatura, por sua vez, não priorizou. O autor diz: “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” (FERRÉZ, in LM, 2005, p. 09, *grifos nossos*).

Ao dizer “agora a gente escreve”, Ferréz toma esta literatura, a que

³ Ferréz, o nome literário de Reginaldo Ferreira da Silva, é um híbrido de Virgulino Ferreira (Ferre) e Zumbi dos Palmares (Z), sendo auto-atribuído pelo autor em homenagem aos heróis populares brasileiros.

autointitula Literatura Marginal, como a escrita de um grupo, de um coletivo, que teria como uma das propostas dar voz aos “sujeitos marginalizados”, oferecendo espaço para a manifestação destes que, pela situação específica da urbanização e alfabetização do nosso país, teriam permanecido fora do circuito das letras.

Nesta dissertação tentaremos observar o que escreve e o que pensa este sujeito que se define marginal. Com isso, entendemos que colocaremos em evidência a sua visão de mundo, seus anseios e sua noção da própria condição de marginal. Mais que os escritores, estamos propondo pensar a própria narrativa como expressão de um coletivo, de um grupo que em comum traz consigo a condição de ser morador da periferia e acreditar que as letras podem ser uma arma. Para combater o quê e a quem? É a pergunta que norteia esta nossa análise e que nos faz dedicar a uma discussão sobre o narrador desta literatura que se autodefine periférica e marginal.

No primeiro capítulo, faremos uma discussão sobre a questão da violência na literatura brasileira, observando a passagem da figura do malandro para a figura do marginal. Internamente a este debate, cuja interlocução central é a famosa leitura de Antonio Candido sobre a “dialética da malandragem”, pensaremos a literatura e sua relação com a matéria social, particularmente a violência, discutindo a intersecção entre literatura e sociedade. Num segundo momento, focalizaremos nossa análise na forma que a própria matéria literária assume quando elabora um discurso “violento” em contrarresposta à violência sofrida, respondendo por que este será o eixo central da nossa análise sobre os escritores da coletânea *LM*.

No segundo capítulo, nos centraremos na discussão da violência a partir da temática mais recorrente nos textos da coletânea: o preconceito, como uma forma de violência constante contra o pobre, o morador de favela, o negro e o presidiário, ainda que não reconhecida pelos centros oficiais do saber ou pelos transmissores de opinião que, como apontam as narrativas, continuam a divulgar uma imagem deturpada destes sujeitos. Separaremos esta exposição por temas para uma maior apreensão da obra literária: a violência contra o pobre e o favelado; a violência contra o presidiário e a violência contra o negro. E a violência contra todos como espetáculo para a indústria cultural. E, por fim, discutiremos a noção de destino presente nos discursos aqui analisados.

No terceiro capítulo discutiremos a violência como resposta e a forma como esta é justificada pelas narrativas, mostrando que o contra-ataque da periferia aparece como forma de combater o discurso hegemônico, e não só mas a própria violência

hegemônica perpetrada pelo Estado, através da repressão policial, nem sempre compreendida pelos narradores.

No quarto e último capítulo, a fim de concluir a análise realizada no decorrer da dissertação, avaliaremos à luz de Jameson (2007) e Silviano Santiago (2000), o “projeto” social predominante na narrativa marginal enquanto pensamento que se fundamenta na sociedade em que está presente. Neste sentido, observaremos como, para além das ambiguidades encontradas nesta literatura, ela está relacionada com seu momento histórico-social e, apesar de por vezes ser “vitimizadora”, mantém viva uma esperança, na medida em que traz um questionamento à ideologia vigente.

CAPÍTULO I

Do Malandro ao Marginal: um percurso da violência na literatura brasileira

“Mas pode alguém enxergar o belo com olhos obtusos pela falta de quase tudo que o humano carece?”

Paulo Lins, in *Cidade de Deus* (1998)

1.1. Dialética da malandragem e dialética da marginalidade

Para estudarmos a assim chamada literatura marginal, convém discorrermos acerca de algumas representações literárias brasileiras nas quais houve o predomínio, durante a década de 60 e 70, de uma abordagem que idealizava a figura do malandro, visto como um sujeito que vivia à margem da lei, que era bom de briga, mas que, como bem definido por Candido (1970), mantinha o equilíbrio, ou a “dialética”, entre a ordem e a desordem.

De acordo com Schollhammer (2007), a presença na literatura brasileira da figura do malandro, sob um viés romântico, esteve atrelada ao fato de no Brasil ter predominado no imaginário social o mito da cordialidade e da não violência do brasileiro. Segundo o autor, este mito conseguiu manter-se mesmo havendo evidentes manifestações violentas na história do país, como a resistência quilombola e a própria escravidão. Entretanto, foi apenas após o acontecimento da ditadura militar, quando a violência se tornou um problema nacional, que o mito da não violência sofreu alguns abalos. De maneira que também a literatura vai deixando para trás a imagem romântica do bom malandro, visto como o sujeito esperto que sempre “se dá bem” nas peripécias que trama. É possível dizer que este malandro vai, concomitantemente aos acontecimentos sociopolíticos, sendo substituído pela figura do marginal. Em *Dialética da malandragem* (1970), Antônio Cândido observa como o malandro, analisado a partir do personagem Leonardo Filho, em *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antônio de Almeida – novela escrita em 1854, havendo quase dois séculos de distância entre esta narrativa e a *LM* que hoje analisamos – surge como aquele que vive à custa de sua

esperteza, mas que, no geral, sobrevive em função de seu talento individual e não da organização criminosa.

Na década de 30, prevaleceu na literatura regionalista o confronto entre um sistema global de justiça e sistemas locais de normatização social, que eram regulados por códigos de honra, vingança e retaliação – o que pode ser observado nas obras de Guimarães Rosa, onde se percebe um resgate da força da vingança como a substância do sertão (SCHOLLHAMMER, 2000). Os cangaceiros, os jagunços, os vaqueiros, que exerciam violência na ausência da garantia de leis, ou onde o Estado com o direito formal abstrato não havia chegado e se imposto, agiam em defesa do coletivo de suas comunidades e eram, assim, uma espécie de “justiceiros”. A violência na literatura regionalista tematizava uma diferença profunda entre o universo do sertão e a emergente realidade moderna das cidades brasileiras.

Já nos anos 1960, parece haver uma volta da preferência pela temática da violência entre os escritores. Segundo Schollhammer, neste período, o que leva os escritores a preferirem o tema da violência é a procura de uma renovação da prosa nacional, além de ser um pano de fundo para uma revitalização do realismo literário. A partir desta década e na seguinte, ainda segundo este autor, a cidade deixa de ser “um universo regido pela justiça e pela racionalidade, mas uma realidade dividida, na qual a cisão que antes se registrava entre ‘campo’ e ‘cidade’ passa a girar em torno da ideia de ‘cidade marginal’ e ‘cidade oficial’” (SCHOLLHAMMER, 2000, p. 242). Essa literatura corresponderia ao momento histórico da formação da “geração pós-64”⁴, marcada pelo autoritarismo político e que surgiria com o propósito de denunciar a repressão exercida pelos agentes do Estado. Ou seja, neste período, a arte assume-se como um instrumento de denúncia social e política.

De acordo com Schollhammer (2007), as manifestações contra o regime militar passaram a incluir fragmentos do cotidiano nas obras, inspiradas no movimento internacional *pop-art*, com teor político de denúncia, período que também coincidiu com as manifestações do chamado Movimento Tropicalista. Hélio Oiticica via o ato da violência como uma tentativa desesperada de conquistar a felicidade, da qual os “marginalizados” seriam constantemente banidos. Foi no ano de 1968 que o lema de Hélio Oiticica, “*seja marginal, seja herói*”, ganhou forte conotação política, sendo lido

⁴ São escritores dessa geração – segundo Schollhammer, tomando Flávio Lucas – Rubem Fonseca, Roberto Drummond, Mafra Carbonieri, Garcia de Paiva, Flávio Moreira de Costa, Manuel Lobato e Wander Piroli.

como um libelo contra a ditadura originada pelo Golpe de 1964, conforme observa o autor. Em 1966, Oiticica prestara uma homenagem ao bandido mais procurado do Rio de Janeiro naquele período, apelidado de Cara de Cavalo. *O Bólido Caixa 18, Poema Caixa 2* continha imagens do bandido morto em 1964, com 22 anos. A esse propósito, disse Oiticica:

Eu quis homenagear o que penso que seja a revolta individual e social: a dos chamados marginais [...] existe um contraste, um aspecto ambivalente no comportamento do homem marginalizado: ao lado de uma grande sensibilidade está um comportamento violento e muitas vezes, em geral, o crime é uma busca desesperada de felicidade (OITICICA *apud* SCHOLLHAMER, 2007, p. 31).

Neste período, tanto a figura do malandro quanto a dos cangaceiros recebiam uma dimensão política, cujo “submundo do crime e da violência recuperava a legitimação por indicar alegoricamente a revolta espontânea que pudesse indicar uma possibilidade revolucionária da violência política” (SCHOLLHAMER, 2007, p. 33).

Como diz Schollhammer (2007), na literatura, parece, por um lado, o chamado neorealismo jornalístico⁵, e, por outro lado, aquela vertente que Alfredo Bosi define como “brutalismo”, inaugurada em 1963 por Rubem Fonseca com a antologia de contos *Os Prisioneiros*. O “brutalismo”, conforme Schollhammer (2007), se caracterizaria pelas descrições e recriações da violência social entre bandidos, prostitutas, policiais corruptos e mendigos. Para este autor, Rubem Fonseca, em *O Cobrador*, desenha a imagem do novo bandido, para o qual:

[...] a marginalidade, o crime e a violência são uma condição de existência e identidade, um protesto cego e injustificável que só pode ser entendido como o avesso da perda da legitimidade das instituições sociais e de suas premissas democráticas (SCHOLLHAMMER, 2007, p. 37).

A partir dos anos 80, com o aumento da criminalidade e do tráfico de drogas, vemos a substituição da figura do malandro pela figura do marginal, representado como aquele sujeito que vive na ilegalidade e que se utiliza de meios violentos para suprir suas necessidades imanentes à sociedade de consumo que oferece os bens na mesma medida que nega os meios de obtê-los. Conforme Alba Zaluar (1996), a figura do malandro foi

⁵ O neo-realismo, conforme Schollhammer (2007), pode ser visto como uma reação ao Ato Institucional n. 5, que impôs um regime de censura contra a liberdade de expressão. Nas palavras de Schollhammer: “Aqui a literatura se afastava do desafio estético e assumia um tom de franca denúncia da violência emergente nos subúrbios das grandes cidades” (SCHOLLHAMMER, 2007, p. 34).

vista romanticamente como postura oposta ao “sistema”, como se exercesse resistência a este ao se negarem ao mundo do trabalho capitalista. De acordo com a antropóloga, surgiu inicialmente como ícone do Rio de Janeiro, associado à preguiça e ao lazer, em oposição a São Paulo, que seria a “locomotiva do país”. Isto não ocorre com a figura dos “novos-bandidos”, pois, segundo a autora, estes buscam o acúmulo de riquezas, e seu instrumento para isso é a violência. Como não podem acionar a justiça, devido à ilegalidade do empreendimento, o uso das armas de fogo é constante para amedrontar as vítimas. Ou ainda, nas palavras de Schollhammer (2007):

O novo bandido é o resultado de uma nova ordem do crime em que não predomina mais o mercado restrito da maconha, puxado pelo Malandro, mas pelo mercado de cocaína, de circulação financeira muito maior, garantido por quadrilhas fortemente armadas, que passam a constituir o poder informal nos morros da cidade (SCHOLLHAMMER, 2007, p. 38).

A apropriação na literatura pela representação do sujeito que vive na criminalidade, como vemos, está diretamente relacionada ao imbricamento da literatura com a sociedade, o que não significa que a realidade seja tomada pela literatura como reflexo, mas, como afirma Antonio Candido: “A arte é uma transposição do real para o ilusório por meio de uma estilização formal, que propõe um certo tipo arbitrário de ordem para as coisas, os seres, os sentimentos” (CANDIDO, 2000, p. 53). Ou seja, a realidade é transposta para a literatura sob artifícios estéticos que não devem ser confundidos com a realidade por si mesma, de maneira que ao relacionarmos a literatura ao contexto histórico e social no qual se inserem as obras, a intenção é buscar justamente nos usos formais esta relação e não, restritamente, no que é trazido pelo conteúdo, pois o conteúdo simplesmente não serve como documento ou retrato, por ser ele indissociável do emprego estético.

Em a *Dialética da malandragem* (1970), Antonio Candido analisa a forma contida no romance *Memórias de um sargento de milícias*. Investiga se o texto não se trata antes de um romance documentário, um mero retrato da realidade da época. Candido observa que, se assim fosse, tratar-se-ia de um documentário restrito, uma vez que o romance ignora, de um lado, as camadas dirigentes e, de outro lado, as “camadas básicas”. Por este motivo, ao contrário, Antonio Candido insere a obra na categoria de “romance representativo” e observa:

Romance profundamente social, pois, não por ser documentário, mas

por ser constituído segundo o ritmo geral da sociedade, vista através de um dos seus setores. E sobretudo porque dissolve o que há de sociologicamente essencial nos meandros da construção literária (CANDIDO, 1970, p. 82).

Nesta observação, Candido sugere que o senso da realidade à obra é dado pela sugestão de um certo ritmo geral da sociedade, que dá consistência tanto aos dados particulares do real quanto aos do fictício e, como todo “romance representativo”, prende-se à intuição e à figuração de uma dinâmica histórica profunda.

João César de Castro Rocha, em *Dialética da marginalidade* (2004), analisa na literatura brasileira a passagem da figura do *malandro* para a figura do *marginal*. Rocha (2004) mostra como a violência torna-se a temática recorrente em grande número das produções artísticas nacionais atuais:

(...) a emergência da dialética da marginalidade ajuda a compreender o ponto comum de um grande conjunto de produções recentes que desenham uma nova imagem do país; imagem essa definida pela violência, transformada em protagonista de romances, textos confessionais, letras de música, filmes de sucesso, programas populares e mesmo séries de televisão. A violência é o denominador comum, mas a forma de abordá-la define movimentos opostos, determinando a disputa simbólica que interessa explicitar (ROCHA, 2004, p. 06).

Para João César de Castro Rocha (2004) prevaleceu no Brasil, no trânsito entre as esferas opostas entre ordem e desordem – como analisado por Antonio Candido em *Dialética da Malandragem* (1970) – uma formação social comprometida com o acordo em lugar da ruptura. O desejo de ser cooptado pelo sistema definiria o malandro, segundo Castro Rocha. Esta análise dialoga com o que diz Alba Zaluar (1996) quando afirma que o malandro, ao invés de cumprir o papel de resistência ao capitalismo, tornou-se, contudo, o “anti-herói” deste.

Segundo o mesmo Rocha, cabe considerar que grande parte da cultura brasileira ainda insiste em apresentar o país sob a idealizadora figura do malandro. Para ele, o filme *Cidade de Deus* (2002), de Fernando Meirelles, diferentemente do livro homônimo, cai na abordagem maniqueísta que falseia o real, e acaba por abordar a entrada ou não para o crime como mera questão de caráter ou escolha individual. Neste sentido, o filme demonstra que continua a haver a abordagem idealizadora do malandro nos dias atuais, apesar da entrada do “marginal” no mundo das letras. Quanto a isso, em entrevista, João César de Castro Rocha (2007) diz:

O malandro não quer mudar nada. O impulso principal do malandro é ser cooptado. Uma parte considerável da cultura brasileira insiste em apresentar o país como sendo o país da malandragem. Mas uma parte cada vez maior e mais consistente diz que não. Nós não somos o país do malandro simpático. Nós somos o país do malandro aproveitador de um lado – e do marginal do outro. *O termo marginal é muito importante porque tanto pode ser aquele que está á margem quanto pode ser o criminoso* (ROCHA, 2007, in Revista Época, no site: <http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EDR79130-5856,00.html>, *grifos nossos*).

Para João César de Castro Rocha (2004), a emergência da dialética da marginalidade é representada no romance *Cidade de Deus* (1997), quando Paulo Lins esclarece o lado oculto da ginga deste novo malandro: o fato de que este só pode existir na medida em que existe um “otário”, quase sempre alguém do povo, um trabalhador que, como em muitas passagens do livro, os criminosos ironizam como aquele que leva marmitta e recebe a “miséria” no fim do mês.

Mas, e quando o marginal não é apenas o tema de um determinado tipo de narrativa? E quando o próprio escritor define-se como sujeito marginal? Muito provavelmente estejamos falando do marginal como sujeito que vive à margem, ou que diz estar à margem, ainda que haja na coletânea que tomamos para nossa discussão a figura do marginal criminoso, como os escritores ex-presidiários e sua literatura carcerária.

Mas antes de entrarmos neste debate, sobre o foco desta escritura chamada marginal, é importante observar que o escritor “marginal” da atualidade difere do malandro e também dos “poetas marginais” da década de 60 e 70, pois, embora estes últimos estivessem numa situação marginalizada diante da produção de livros e produzissem via mimeógrafos, eles eram compostos, sobretudo, por estudantes – o que, para a época, já significava estar numa situação, em certa medida, menos precária que a do escritor “marginal” de hoje, que se coloca como marginalizado social, cultural e economicamente. Chacal, Torquato Neto, Waly Salomão, Ana Cristina César e Paulo Leminski são alguns nomes dos chamados “poetas marginais”⁶. A marginalidade destes consistia na dificuldade que possuíam para publicar suas obras em editoras de grande porte. “Marginal” significava escrever versos anti-intelectuais, tratando de problemas do

⁶ Conforme Carlos Juliano Barros em artigo contido na revista *Problemas Brasileiro*: BARROS, Carlos Juliano. *Poesia Marginal: Repressão política e rebeldia inspiraram poetas alternativos*. In Revista Problemas Brasileiros, nº 373 Jan/Fev 2006.

cotidiano, revelando sintonia com as mudanças políticas e comportamentais pelas quais passava o país. Apesar de grandes diferenças entre eles, os “poetas marginais” se aproximavam pela utilização de uma comunicabilidade direta, uma linguagem cotidiana e nada rebuscada para expressar aquela realidade. Abordavam temas terrenos e subjetivos, o que consistia numa crítica ao que era considerado cânone na época.

Alguns autores que se destacaram pela abordagem da temática “marginal” e também por pertencerem às camadas marginalizadas foram Luiz Gama, no século XIX, Solano Trindade e Carolina Maria de Jesus. Além destes, João Antônio (1937-1996) e Plínio Marcos (1935-1999) são alguns dos poucos literatos destacados como referenciais pelos autointitulados “escritores marginais” de hoje, tendo, inclusive, trechos de suas obras citadas na publicação especial sobre “literatura marginal” da revista *Caros Amigos, Literatura Marginal – A cultura da periferia - Ato I* (2001). As obras de João Antônio tratam dos personagens suburbanos da capital paulista dos anos 60: malandros, jogadores de sinuca, boêmios, crianças abandonadas, prostitutas. A coletânea *LM* traz, inclusive, como epígrafe uma frase deste autor. A linguagem usada por este escritor contrapõe o português-padrão, uma vez que é constante o uso de gírias e palavras de baixo calão. João Antônio publicava em uma série de jornais seus textos, embora tenha colaborado, sobretudo, com a imprensa alternativa e não para os grandes jornais populares, uma vez que repudiava a grande imprensa.

Sobre esta tendência da literatura brasileira em abordar temas presentes na realidade nacional, Vilma Areas (1998) observa que Paulo Lins e João Antonio, por mais diferentes que sejam, pertencem à “legião de artistas investigadores do país” – expressão que Areas retira de Marlyse Meyer, em seu livro *Caminhos do imaginário no Brasil*, e que segue a linha que relaciona arte e compromisso ético-social. Também Flora Sussekind (2005) observa uma tendência na literatura brasileira das últimas décadas pelo “urbano” como cenário para sua reconfiguração artística, o que se deve, como aponta a autora, ao fato de o Brasil ter se tornado um país predominantemente urbano no mesmo período. Sussekind aponta algumas obras que se destacaram por trazerem “um registro violento e excludente das periferias das grandes cidades do país, ou da prosa recente, na qual se multiplicam os testemunhos diretos, as histórias de vida, os percursos e contrastes urbanos” (SUSSEKIND, 2005, p. 61). Como exemplos, a autora destaca *Capão Pecado*, de Ferréz, *Porque não dancei*, de Esmeralda Ortiz, ou os itinerários homoeróticos de José Carlos Honório. Conforme a autora:

Todos esses textos, de algum modo, evidenciam o neodocumentalismo intensificado na ficção brasileira contemporânea, marcada ora por uma espécie de imbricação entre o etnográfico e o ficcional (de que são exemplares tanto um romance como o *Cidade de Deus*, de Paulo Lins, quanto o conjunto de relatos e tramas fragmentárias do cotidiano de rua de que se compõe *Vozes do meio-fio*, dos antropólogos Hélio R. S. Silva e Claudia Milito), ora por um registro duplo, no qual se espelham fotos e relatos, dando lugar a uma sucessão de livros ilustrados, que se converteriam, nos últimos anos, quase em gênero-modelo dessa imposição representacional (SUSSEKIND, 2005, p. 62).

Sussekind observa a relação entre o fotográfico e o narrativo em obras como *Capão Pecado* e *Estação Carandiru*, onde as fotos ilustradas nos livros parecem pretender fornecer a prova de evidência do narrado. Para a autora, estas obras têm como compromisso a denúncia e a fidelidade à realidade, contudo, de acordo com ela, trata-se de uma aparente captura documental, que opera “clichês”, com reimpressões de um repertório previsível de figuras e situações citadinas, que, conforme defende, acentuam as distinções sociais já demarcadas com precisão no cotidiano, em vez de criticá-las. Esta perspectiva toma a recente produção literária, que tem na realidade a base sob a qual se sustenta, como “neodocumentalismo” que, conforme pensa a autora, embora tenha como compromisso denunciar uma realidade social desigual e injusta, acaba por, ao diferenciar-se da literatura em si mesma sob a tarja de “marginal”, acentuar sua distinção.

Ferréz (2005), em seu prefácio à coletânea *LM*, vem responder a esta crítica. Ele afirma que o uso do termo Literatura Marginal refere-se à maneira pela qual ela – a literatura – pretende se fazer visível. E neste sentido, ele diz: “A própria linguagem margeando e não os da margem, marginalizando e não os marginalizados, rocha na areia do capitalismo” (FERRÉZ, in. *LM*, 2005, p. 09). E, em outro momento ele, agora assumindo-se como “marginalizado”, diz: “somos marginais mas antes somos literatura” (FERRÉZ, in. *LM*, 2005, p. 10). O termo Literatura Marginal tanto definiria a literatura que fazem – a diferindo das demais – quanto reclamaria o direito de se autointitular como bem entendem, acusando a “casa grande” de discriminá-los até nisso:

Somos mais, somos aquele que faz a cultura, falem que não somos marginais, nos tirem o pouco que sobrou, até o nome, já não escolhemos o sobrenome, deixamos para os donos da casa-grande escolher por nós, deixamos eles marcarem nossas peles, por que teríamos espaço para um movimento literário? (FERRÉZ, in. *LM*, 2005, p. 10).

Além disso, cabe considerar que o fortalecimento desde finais da década de 1990 de obras literárias que abordam temáticas referentes ao sujeito marginalizado, sejam eles presidiários, condenados à pobreza ou ao cotidiano violento da favela, se reflete neste cenário cultural contemporâneo que toma o tema do “oprimido” como centro, como a proposta de dar voz ao silenciado. De acordo com Jameson (2007), é característica da cultura contemporânea o surgimento de múltiplos focos de resistência à opressão – feministas, homossexuais, étnicos, religiosos e, os que aqui mais nos interessam, dos autonomistas regionais dos chamados bolsões de pobreza. Esses discursos defendem a ideia de que os “excluídos” falem por si mesmos e não por meio de uma voz unificada e universal, de tal modo que as produções culturais contemporâneas trazem ou a defesa do princípio da universalidade que uma obra artística deve assumir para ter valor artístico reconhecido, ou posições de repúdio a tal princípio por estar atrelado a construções da cultura ocidental. Questão que aprofundaremos no capítulo final, quando nos detivermos na relação entre Literatura Marginal e capitalismo tardio.

1.2. Literatura e sociedade: armadas

Conforme observa Lajolo (1997), a literatura desempenha posição e função diferente de acordo com a sociedade em que é produzida. A autora atenta que a posição e função da literatura hoje não é a mesma da literatura produzida no tempo de Sócrates e Platão, embora as formulações literárias posteriores continuem se baseando nestas antigas postulações, cristalizando-as como naturalizações da arte literária.

Lajolo (1997) demonstra os esforços cometidos em diferentes contextos históricos e sociais para evitar que certas manifestações, consideradas literárias, entrassem em choque com os pressupostos e desígnios vigentes na vida social, o que serve para confirmar a importância social da literatura. Afirma:

Linguagem social que se vale das línguas naturais, a literatura em suas diferentes manifestações torna-se instrumento poderoso no gerenciamento das sociedades. Ao formatar o imaginário coletivo o poder da literatura se exerce de forma mais visível e nisso reside sua maior ameaça: se é verdade que nações são comunidades imaginárias, a literatura é uma das linguagens que esculpem este imaginário, pondo em circulação, discutindo e ressignificando identidades, valores, crenças e demais elementos de coesão da comunidade que vive esta cultura (LOJOLO, 1997, p. 83).

A citação mostra que, para Lajolo, a literatura esculpe, isto é, dá forma e contribui para evidenciar o imaginário social. Com isso, podemos levar a reflexão para a fortificação da atual Literatura Marginal e indagarmos: o que os escritores que se autodenominam “marginais” querem? Ao que parece, a partir da análise das narrativas, os escritores “marginais”, como Lajolo, parecem acreditar que a literatura possui este papel fundamental: o papel de gerenciamento do real. Esta crença é importante para defini-los, a partir do ponto de vista de que creem na **literatura como arma**, isto é, como instrumento político capaz de modificar o que está posto, redefinir papéis e contar uma outra história.

Sendo assim, por ser a literatura, como definida por Lajolo, um importante instrumento de veiculação ideológica – (re)valoriza, (re)afirma, nega, constrói identidades, valores e crenças – que tanto remodela quanto exprime formas de pensar de diferentes grupos sociais, cabe-nos interpretar o que aparece embutido nas narrativas de nossos autores. Notamos que é recorrente entre os escritores a afirmativa de que a escrita tem como objetivo recontar uma história, “conscientizar” o leitor, como afirma Ferréz (2005):

Jogando contra a massificação que domina e aliena cada vez mais os assim chamados por eles de “excluídos sociais” e para nos certificar de que o povo da periferia/favela/gueto tenha sua colocação na história, e que não fique mais quinhentos anos jogado no limbo cultural de um país que tem nojo de sua própria cultura (FERRÉZ, in. *LM*, 2005, p. 11).

Por esta citação vemos que a Literatura Marginal significa dar espaço àquele que não teve sua “colocação na história”: o povo da “periferia/favela/gueto”, como ele diz. Esta é a intenção desta literatura e tem em si sua importância. Entretanto, é a análise das narrativas *per se*, isto é, a apreensão da totalidade da poesia, do conto, da letra de música ou da crônica que permitirá observar se aquilo que pretende o escritor, quando se propõe, a partir de um compromisso com a literatura, transmitir uma mensagem, coincide ou desmente o que é transformado em estilização formal por meio da narrativa literária.

Isto porque, como diria Jameson, em *Marxismo e forma* (1985), lidar com a forma literária implica buscar compreender a definição do lugar do humano na própria obra; entender o que ele chama de “particular do movimento histórico”, ou seja, o momento histórico e social no qual emerge a obra de arte e que fornece a matéria para sua realização. Fredric Jameson (1985) afirma que cada obra de arte é o resultado final de uma “espécie de lógica interna ou do desenvolvimento no seu próprio conteúdo, ela produz suas próprias categorias e dita os termos específicos de sua própria interpretação”

(JAMESON, 1985, p. 255). Segundo a perspectiva do autor, a estrutura de uma obra remete à própria realidade, conforme analisa Tolentino (1996):

Dado que para o pensamento dialético a realidade precede as ideias que dela se faz, a estrutura de um pensamento deve remeter-se à própria relação sujeito/objeto, artista/realidade. A obscuridade de uma poesia não deve receber um exclusivo esforço analítico para o seu desvendamento. A própria estrutura da sua construção deve ser primeiro questionada, isto é, de que momento fala e como fala, de como constrói as categorias cognitivas para apreender um tempo. Neste sentido, observa Jameson, o esforço da crítica não deve ser o de fazer análise do conteúdo especificamente, mas da sua interação na forma, que tem o poder de revelá-lo profundamente (TOLENTINO, 1996, p. 05).

Seguindo esta esteira, cabe-nos levantar a análise benjaminiana da arte literária. Também para Benjamin (1994), a obra de arte traz elementos de seu momento histórico e social mesmo quando não tem a intenção de fazê-lo. Esta definição é frisada quando o autor analisa Charles Baudelaire como um lírico do auge do capitalismo. Walter Benjamin (1994), ao analisar *Flores do Mal*, observa que a obra de arte, mesmo quando não trata nada de seu tempo, traz no sentimento a realidade social na qual se insere. Baudelaire, contemporâneo de Marx, embora esteja fazendo poesia e nada retrate da Revolução de 1848, contemporânea à sua época, acaba refletindo em sua escrita a realidade na qual está inserido: a cidade de Paris do século XIX.

A realidade histórica aparece refletida na forma e no conteúdo de sua poesia e, como define Walter Benjamin, Baudelaire é um poeta social que pela primeira vez usa “na lírica palavras não só de proveniência prosaica, mas também urbana” (BENJAMIN, 1994, p. 96), o que é considerado revolucionário para a época. De acordo com Benjamin, esse uso revela uma necessidade do público de seu tempo que, devido às relações humanas cada vez mais mercantilizadas, tornava-se cada vez menos tocado pelo sublime da poesia, e o sentir moderno passava a depender cada vez mais do físico.

Esta análise nos dá base para encarar a composição literária como representação artística que exprime elementos da sociedade à qual pertence. Neste caso, a Literatura Marginal pode, portanto, ser analisada, sociológica e criticamente, na medida em que traz consigo elementos imanentes à obra, de certo pensamento social presente nos dias de hoje. Enquanto projeto, este pensamento social está traduzido na ideia de seu idealizador como sendo um instrumento que visa recontar uma história silenciada e “representar o grito do verdadeiro povo brasileiro, nada mais que os autênticos” (FERRÉZ, in. *LM*, 2005, p. 11).

Consideramos oportuno explicitar a diferença entre retratação e representação, para que deixemos claro nossa apreensão do objeto literário, independente de este pretender-se fiel ou não à realidade.

Anatol Rosenfeld, refletindo sobre o teor literário e sua relação entre ficção e realidade em *Literatura e personagem* (1995), diz que uma literatura não pode ser delimitada pelo caráter fictício ou imaginário, pois, como bem observa o autor, os sermões de Pe. Vieira, os escritos de Pascal ou os diários de Gide ou Kafka – e, podemos acrescentar também, o diário de Carolina de Jesus, por exemplo – são literatura, sem que, contudo, possam ser considerados fictícios ou imaginativos. De acordo com o autor: “Todo texto, artístico ou não, ficcional ou não, projeta tais contextos objectuais ‘puramente’ intencionais, que podem referir-se ou não a objetos onticamente autônomos” (ROSENFELD, 1995, p. 15). Isto é, Rosenfeld considera que toda obra traz consigo um modo de olhar específico de seu artista e de seu tempo.

Tratando-se sempre de um modo de ver o mundo, o termo “verdade”, quando usado para obras de arte ou de ficção, segundo Rosenfeld, designa algo como a

genuinidade, sinceridade ou autenticidade (termos que em geral visam à atitude subjetiva do autor); ou a verossimilhança, isto é, na expressão de Aristóteles, não a adequação àquilo que aconteceu, mas aquilo que poderia ter acontecido ou a coerência interna no que tange ao mundo imaginário das personagens e situações miméticas; ou mesmo à visão profunda – de ordem filosófica, psicológica ou sociológica – da realidade” (ROSENFELD, 1995, p. 18).

De acordo com esta definição, portanto, não se pode atribuir a um texto literário os critérios de falso ou verdadeiro, pois não se produz na verdadeira ficção a decepção da mentira ou da fraude, já que não espera dela que seja verdadeira. É a intensa aparência da realidade que revela a intenção ficcional ou mimética. O autor também observa que na poesia lírica o “eu” lírico não pode ser confundido com o “eu” empírico do autor. Conforme observa Rosenfeld, num poema lírico não é possível falar de juízos, mesmo subjetivos, referentes a estados psíquicos reais do poeta, mesmo que haja referência à vivência de pessoais reais,

Estas, porém, foram transfiguradas pela energia da imaginação e da linguagem poética que visam a uma expressão “mais verdadeira”, mais definitiva e mais absoluta do que outros textos. O poema não é uma “foto” e nem sequer um “retrato artístico” de estados psíquicos; exprime uma visão de mundo estilizada, altamente simbólica, de certas experiências (ROSENFELD, 1995, p. 22).

Estes postulados aqui expostos nos servem para definir a perspectiva metodológica que utilizamos quando tomamos como objeto de pesquisa sociológica a narrativa literária. Nosso objetivo é apreender a voz narrativa intrínseca ao texto que oferece pistas do que é pensado no momento histórico e social em que tal narrativa se torna possível. Seguindo a esteira de Rosenfeld, é justamente o que ele denomina de “camadas irreais”, isto é, os sinais exteriores ao papel que não possuem autonomia, que são importantes numa análise literária. Estas somente podem ser percebidas após análise cuidadosa da totalidade da obra. Rosenfeld afirma:

Este mundo fictício ou mimético, que frequentemente reflete momentos selecionados e transfigurados da realidade empírica exterior à obra, torna-se, portanto, representativo para algo além dele, principalmente além da realidade empírica, mas imanente à obra (ROSENFELD, 1995, p. 15).

Também Eagleton (2001) afirma que definir um sentido para o “literário” é oferecer tão somente uma definição que é historicamente específica ao seu tempo. Em *Teoria da Literatura* (2001), o autor observa como, desde finais do século XVIII, perdura no imaginário social a ideia de literatura como escrita imaginativa, fictícia ou criativa. Conforme conta, embora a distinção entre escritos “factuais” e “imaginativos” tenha sido estabelecida há muito tempo, sendo que a própria palavra “poesia” tradicionalmente caracteriza a ficção, seria apenas a partir do período romântico que a “literatura” limita-se ao “imaginativo”. Desde então, diz Eagleton:

escrever sobre o que não existe era, de alguma forma, mais emocionante e mais valioso do que escrever um relatório sobre Birmingham ou sobre a circulação do sangue. A palavra “imaginativo” enerva uma ambiguidade que sugere tal atitude: tem a ressonância do qualitativo “imaginário”, significando o que é “literalmente inverídico”. Mas é também, de certo, um termo avaliativo, que significa “visionário” ou “inventivo” (EAGLETON, 2001, p. 25).

Com a ascensão da classe média e a queda dos velhos regimes coloniais ou feudais, a religião, poderoso meio de veiculação ideológica, já que congrega ao mesmo tempo indivíduos de diferentes classes sociais, entra em crise. Torna-se necessário novo meio para divulgação de discurso ideológico e surge, portanto, a literatura inglesa. Terry Eagleton observa como o surgimento da literatura inglesa esteve atrelado à necessidade de novos veículos ideológicos. Afirma:

À medida que a religião deixa paulatinamente de proporcionar o “cimento” social, os valores afetivos e as mitologias básicas pelas quais uma turbulenta sociedade de classes pode encontrar uma unidade, a “literatura inglesa” passa a ser vista como o elemento capaz de carregar essa carga ideológica a partir da era vitoriana (EAGLETON, 2001, p. 32).

Tal reflexão serve para defendermos nosso ponto de vista de que a literatura, longe de significar uma arte de valor imutável, que possui categorias fixas e permanentes ou ser um conceito *a priori* definido como “belo”, universal e eterno, é passível de transformação social e histórica, sendo, portanto, constantemente redefinida. A Literatura Marginal é, portanto, como toda obra literária, fruto de seu tempo histórico e social, e insere novas formas e usos literários que tanto criam novos cânones quanto ferem os princípios eruditos e ideia de que a arte é uma categoria imutável.

De acordo com Eagleton:

Não seria fácil isolar, entre tudo o que se chamou de “literatura”, um conjunto constante de características inerentes. Na verdade, seria tão impossível quanto tentar isolar uma única característica comum que identificasse todos os tipos de jogos. Não existe uma “essência” da literatura. Qualquer fragmento de escrita pode ser lido “não-pragmaticamente”, se é isso o que significa ler um texto como literatura, assim como qualquer escrito pode ser lido “poeticamente” (EAGLETON, 2001, p. 12).

Desse modo, tomar um atributo de valoração artística como categoria fixa para definir uma obra literária é, tão somente, desconsiderar que a literatura, como a história, está em constante processo de movimento e carrega consigo, portanto, elementos que sua época exige, seja remodelando seja exprimindo formas de pensar de diferentes grupos sociais.

Ainda nesta linha que toma a totalidade da arte como representação e não documento, temos a perspectiva de Adorno (2003) quando, por exemplo, aproxima a lírica à sociedade. Conforme Adorno, relacionar a poesia à sociedade pode incomodar a muitos, pois “trata-se de manusear o que há de mais delicado, de mais frágil [a poesia], aproximando-o justamente daquela engrenagem, de cujo contato ideal da lírica, pelo menos no sentido tradicional, sempre pretendeu se resguardar” (ADORNO, 2003, p. 65).

Além disso, Adorno considera que as composições líricas não devem ser tomadas como objetos de demonstração de teses sociológicas, isto é, como instrumento de comprovação da realidade, mas sua referência ao social revela nelas próprias algo de

essencial, algo do fundamento de sua qualidade: “A referência ao social não deve levar para fora da obra de arte, mas sim levar mais fundo para dentro dela” (ADORNO, 2003, p. 66).

A interpretação social da lírica, como aliás de todas as obras de arte, não pode portanto ter em mira, sem mediação, a assim chamada posição social ou a inserção social dos interesses das obras ou até de seus autores. Tem de estabelecer, em vez disso, como o todo de uma sociedade, tomada como unidade em si mesma contraditória, aparece na obra de arte; mostrar em que a obra de arte lhe *obedece* e em que a *ultrapassa* (ADORNO, 2003, p. 67, *grifos nossos*).

Esta citação permite-nos observar que tomar como enfoque numa análise literária o que traz o conteúdo da narrativa, o que dizem os escritores ou, ainda, ter em vista a origem social destes como meios explicativos da obra, restringe a compreensão de sua totalidade e a apreensão dos elementos que lhe estão embutidos. A perspectiva segundo a qual nos pautamos, como coloca Adorno, tem na arte não somente a “mera expressão de emoções e experiências individuais” (ADORNO, 2003, p. 66), mas representa sua vida social e um projeto de sociedade – que às vezes mimetiza a realidade vivida, às vezes a ultrapassa.

É interessante ressaltar ainda a observação de Antonio Candido, no parecer que fez em defesa do romance *Em câmera lenta*, de Renato Tapajós⁷, salientando a predominância de seu teor literário e, portanto, seu não significativo teor de retrato ou documento da realidade. Candido atenta:

Não se pode, portanto, tomar como informativo, como documento, um discurso de tipo literário, que visa a criar um universo específico, diferente da realidade, embora a tenha como matéria prima e procure tomar o seu lugar (CANDIDO, 1978, in. SILVA, 2006, p. 221 – 222).

Seguindo esta perspectiva, independente da temática trazida por uma obra literária, seja com teor ficcional, seja com teor jornalístico, o todo literário relaciona-se à sociedade de seu tempo não por meio daquilo que discursa, mas a partir das relações que aparece nas personagens, no narrador e na forma literária. Além disso, a literatura faz uso

⁷ Renato Tapajós foi condenado à prisão por causa do romance *Em câmera Lenta*, escrito quando ainda era um preso político. Liberado, é levado de volta às celas depois do romance publicado, em 1978, sob a acusação de que ali havia um proselitismo revolucionário. No julgamento do escritor, o laudo de Antonio Candido como crítico literário foi usado a favor do acusado, defendendo que o romance é sempre ficção, mesmo que fale da realidade imediata. Tapajós foi absolvido. Ver a respeito Mário Medeiros da Silva, em sua dissertação de mestrado *Prelúdios & Noturnos – Ficções, Revisões e Trajetórias de um Projeto Político*. UNICAMP, 2006.

da linguagem poética, que falseia o real ao qual pode se pretender fiel. Segundo afirma Candido:

Um erro vulgar consiste em pensar que a força da literatura vem da realidade que descreve; quando, de fato, esta força provém do teor estético da linguagem usada. O sentimento real, por exemplo, não basta para fazer literatura, porque, ao contrário do que tendemos a pensar, o que nos toca não é a autenticidade objetiva disso ou daquilo, mas a eficiência estética do discurso, que faz parecer autêntico isso ou aquilo (mesmo que não o seja) (CANDIDO, 1978, in. SILVA, 2006, p. 222).

Tendo em vista esses enunciados metodológicos, consideramos que, uma vez que a literatura oferece uma representação de realidade e não retratação fiel da mesma, a Literatura Marginal, tratando-se de literatura, emprega o uso estético da palavra, ainda que a forma utilizada se afirme mais fiel ao real por manter, entre outras coisas, a linguagem falada e a gíria cotidiana. Isto porque, como bem demonstrado por Candido, a palavra utilizada na composição da escrita literária é empregada de acordo com os cuidados estéticos que a frase ou o texto pede, como a preocupação com a rima ou com a sonoridade, atendendo a demanda que a composição artística, inevitavelmente, exige. Entretanto, em alguns momentos, os escritores “marginais” afirmam, no próprio texto, que a palavra bem escrita não é o que lhes interessa, mas o que têm a dizer.

Lidar com a esfera literária, ainda quando prevaleça o predomínio do posicionamento ético-político dos autores da Literatura Marginal, implica em lidarmos com a forma com que o narrador se utiliza quando transforma a realidade em matéria literária, bem como ter em mente que o texto literário concebe, ainda que não exclusivamente, o uso estético da palavra.

1.3. Violência como matéria e linguagem literária

“Digo franco: feio o acontecido, feio o narrado”.

Riobaldo, in *Grande Sertão Veredas*, Guimarães Rosa.

A epígrafe com a qual abrimos este item, tomada de empréstimo ao jagunço-letrado Riobaldo, vem ao encontro do que parece pretender esta literatura que se autodenomina Literatura Marginal, que tem a violência como um dos seus temas centrais.

Justificando que pretende narrar a “realidade”, ainda que seja “feia”, Riobaldo, mesmo que envolvido na crueza da vida prática da jagunçagem, era apaixonado pelo mundo das letras e da poesia. Como narrador-personagem, conta sua história como meio de “passar sua vida a limpo”, como analisa Walnice Nogueira Galvão, e quem sabe se, com isso, conseguir de seu interlocutor a compreensão e mesmo a absolvição da culpa que sente por ter “vendido a alma ao Diabo e assim ter levado o amigo à morte” (GALVÃO, 1986, p. 132).

Riobaldo descobre na poesia a “possibilidade de expressar-se em literaridade” (GALVÃO, 1986, p. 81) e, por meio dela, busca compreender-se e ser compreendido, ao que indaga Walnice Nogueira Galvão: “Por que é que Riobaldo quer transformar sua vida em texto? Para poder compreendê-la, porque ‘a vida não é entendível’” (GALVÃO, 1986, p. 84).

A frase da epígrafe permite-nos uma reflexão a respeito da crescente representação da violência na literatura brasileira nos últimos anos. A partir de finais da década de 90, vimos que há um visível fortalecimento de obras literárias que abordam temáticas referentes à violência. Emergem narrativas que tomam como foco o presidiário, abrindo espaço para que ele próprio relate sua experiência, o que dá margem também para que o sujeito que vive no que encara como uma prisão sem muros – a favela – narre também por si mesmo o cotidiano violento no qual está inserido. A representação da violência na literatura, assunto comum dos atuais escritores que se autodeclaram moradores de periferia, vem crescendo desde o período da ditadura militar, como centro das narrativas. Sua intensificação na década de 90 coincide com o momento histórico em que a violência se alastra no país enquanto fenômeno político e social, com as ações das facções criminosas e o retorno dos esquadrões da morte, como observa Schollhammer (2007).

Entre as narrativas literárias que ganham repercussão neste período encontra-se o livro *Cidade de Deus* (1997), de Paulo Lins. Ganha destaque também a chamada literatura carcerária, que na coletânea que analisamos tem expressão com Luís Alberto Mendes, com o conto *Cela forte* (2005). Outros destaques da literatura carcerária ou prisional são *Diários de um Detento – o livro*, de Jocenir, *Pavilhão 9 - Paixão e Morte no Carandiru e Marginália* (1980), de Hosmany Ramos, *Letras da Liberdade* (produzido por vários detentos do Carandiru) e *Sobrevivente* (André du Rap), dentre outros. Este tipo de escrita é despertada, sobretudo, a partir de 1992, após o massacre da Casa de Detenção do Carandiru, onde cento e onze presidiários foram mortos por militares que tentavam dar

cabo a uma rebelião. A mobilização artística em torno de testemunhos desse momento realça a força simbólica deste grave fato nacional.

O romance *Cidade de Deus* (1997), logo de início, revela o motivo para o qual “veio”: “Mas o assunto aqui é o crime, eu vim aqui por isso” (LINS, 1997, p. 22). Ou seja, o assunto do livro é tratar escancaradamente o mundo do crime, do tráfico e da violência. Na última parte, ao retratar o poder da quadrilha de Zé Pequeno no comando do tráfico de drogas, o romance apresenta o advento de uma nova lógica social, marcada pela emergência do indivíduo autônomo, livre de obrigações com família e/ou comunidade, tal como se apresenta na primeira e na segunda parte do livro. Esta imagem faz jus à figura do *marginal* em contraposição à do *malandro*, identificado por Antonio Candido em *Dialética da Malandragem*, como figura comprometida com o acordo, em lugar da ruptura, como vimos acima. A análise da narrativa de Lins permite-nos perceber a relação entre o romance e um contexto histórico marcado pela perda da legitimidade das instituições sociais e de suas premissas democráticas. O crime é a matéria que dá conteúdo ao livro. Matéria bruta como aquela do sertão de Guimarães Rosa. Neste caso, a disputa não é por poder político ou terras como em Minas Gerais, mas pelo controle do tráfico. As representações do romance sugerem que a realidade está cada dia mais violenta, e, portanto, o discurso se embebe desta violência (inclusive na rapidez da linguagem, alterando a forma, sugerindo que o olhar narrativo vê neste movimento um aceleração dos processos sociais que acirram a violência).

De maneira geral, a nova produção literária brasileira demonstra o surgimento de um projeto coletivo que parece ter como intenção a busca pela compreensão da precariedade do país, que, conforme Rocha afirma em entrevista à Revista *Época* (2007), não é individual, mas é sistêmica, como também de seu desenvolvimento econômico excludente e desigual. Segundo este autor (2007), esse projeto pela primeira vez estaria sendo feito por um viés não individual – como foi comum em produções culturais brasileiras que trataram de idealizar a figura do malandro, sob a crença de ele servir como conciliador das diferenças, impulsionado, como já observamos, pelo desejo de ser cooptado pelo sistema, significando “apenas mais um que explora e aproveita a desigualdade” (ROCHA, 2007). Mas, a literatura produzida nas periferias do Brasil, sobretudo nas duas últimas décadas, especialmente em São Paulo e no Rio de Janeiro, se caracterizaria por ser a “primeira vez na cultura brasileira [que] ‘os excluídos’ estão promovendo uma radiografia do verdadeiro dilema da sociedade brasileira: de um lado, a desigualdade que permanece, e, de outro, a incomum capacidade que o poder político tem

de corromper a todos (ROCHA, 2007). Conforme ainda afirma Rocha (2007), “trata-se do esforço de compreender a desigualdade social a partir de suas causas – e não apenas a partir de seus efeitos, que é a violência e a precariedade do uso da linguagem” (ROCHA, 2007).

A língua própria parece ser a condição daquele que vive em ambiente próprio: no gueto, como costumam dizer os autores. Se os narradores que falam em nome dos moradores da favela colocam-se em separado da cidade oficial, a linguagem não poderá ser a oficial. É o que, em *Notícias Jugulares* (2006), diz Ridson Paixão, já rebatizado como Duguetto Shabazz na data da publicação deste livro:

Ah, nego... se não tá entendendo, só lamentos, mas o idioma aqui é o ebanês, morô? É que muito já foi escrito e dito em português de coronéis, de capitães, sociólogos, criminalistas e até dos metido e revolucionário que querem ser donos da cultura brasileira, Não! Definitivamente não! Não falamos português, não. Nosso latim é afroavelizado. Somos brasileiros. Os mais brasileiros entre os brasileiros e os melhores dentre os melhores. Por que? Porque somos periferia, rapaz. Carregamos esse país nas costas, na favela parasita não tem vez, entendeu?! Ainda não? Então VOLTA PRO CONDOMÍNIO, mané. Tu não vê porque guetofobia causa cegueira (SHABAZZ, 2006, p. 13).

A linguagem própria serve para diferenciar a linguagem oficial que, na concepção daqueles que se percebem pertencentes à parte da cidade “invisibilizada” pelas políticas do poder público e atrelada ao “atraso” do país, representam a língua dos que dominaram os povos nativos, exterminaram índios e escravizaram negros e que hoje são os mesmos que mantêm o poder e os meios de produção. A favela como “cidade invisível” pode ser traduzida na análise de Zaluar e Alvito (2003), em *Um século de favela*, quando observam o que mostram a seguir:

Dessa precariedade urbana, resultado da pobreza de seus habitantes e do descaso do poder público, surgiram as imagens que fizeram da favela o lugar da carência, da falta, do vazio a ser preenchido pelos sentimentos humanitários, do perigo a ser erradicado pelas estratégias políticas que fizeram do favelado um bode expiatório dos problemas da cidade, o “outro”, distinto do morador civilizado da primeira metrópole que o Brasil teve (ZALUAR & ALVITO, 2003, p. 7 e 8).

Estas análises, como mostram Zaluar e Alvito (2003), perduraram durante um bom tempo entre os estudiosos do tema, servindo para justificar o ambiente enquanto lugar inferior, e seus moradores representados enquanto “atrasados” e incapazes de

ajustarem-se ao padrão urbano e moderno. É em virtude da existência desta concepção de favela que nossos autores parecem enfatizarem-se como oriundos do “gueto” e pertencentes a ele. Quanto a isto, Ferréz diz

Cansei de ouvir:

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

E nunca canso de responder:

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

Contra o português-padrão, contra a literatura que dispensa adjetivos, contra a escrita erudita, contra as teses dos que estudaram, os narradores marginais parecem propor fazer a “literatura do gueto”, isto é, a Literatura Marginal e que possui sua própria língua: como, por exemplo, o latim afroavelizado, de que Ridson Dugueto fala. O próprio termo “afroavelizado” oferece a ideia de “raça” e “classe” que vem paralela à noção de “gueto”.

Neste sentido, a busca por uma linguagem própria remete-nos à definição dita por Deleuze e Guattari (1977) a respeito da chamada “literatura menor”, feita pelo povo judeu. Os autores consideram que toda pessoa deve escrever em sua própria língua para encontrar “seu próprio deserto”, assim como “um cão que faz seu buraco, um rato que faz sua toca” (DELEUZE e GUATTARRI, 1977, p. 28). Além disso, afirmam:

Quantas pessoas hoje vivem em uma língua que não é a delas? Ou então nem mesmo conhecem mais a delas, ou ainda não a conhecem, *e conhecem mal a língua maior da qual são obrigadas a se servir?* Problema dos imigrados, e sobretudo de seus filhos. Problema das minorias. (DELEUZE e GUATTARRI, 1977, p. 28, *grifos nossos*).

Embora nesta citação os autores estejam falando dos imigrados que passam a conviver com outra língua que não é a sua, nos permite pensar nos narradores marginais, que mesmo estando no seu país de origem, participam de uma realidade que possui suas particularidades e diferenças, escritores que mal tiveram a chance de dominar sua língua de origem, na medida em que mal tiveram acesso à escolas, menos ainda, à escolas de qualidade. Neste caso, os escritores marginais seriam uma espécie de emigrados em casa própria.

Além da linguagem específica, também o tema da narrativa marginal acaba se

definindo como circunscrito à discriminação, pobreza, favela, violência. Esta última emerge de diferentes maneiras entre os textos da Coletânea *LM*. Conforme aparece enfatizado nas narrativas, esta violência advém, sobretudo, da parte da população que, influenciada pela veiculação na mídia e na cultura de massa pelo mito da marginalidade, torna “legítima” a violência, seja na inaplicabilidade da lei, quando a parte interessada é o pobre, negro ou periférico, seja na discriminação e disseminação do pânico que faz proliferar medidas de “segurança pública” que, geralmente, destinam-se a proteger tão somente uma pequena parcela da população pertencente às classes médias e altas, enquanto o pobre continua sendo visto como suspeito e, como veremos representado na narrativa marginal, “confinados em guetos”.

Neste caso, vemos que o “marginalizado” é apresentado como alguém que deve ir para a guerra, conforme explicitam as palavras de Ridson Mariano Paixão: “munido de fogo de ódio e de aço / gueto vai explodir e ele é só um estilhaço” (PAIXÃO, in *LM*, 2005c, p. 84). O discurso aguerrido é justificado pela narrativa marginal como um “contra-ataque” à violência sofrida, em que o ódio e o embate nada mais são do que respostas deste sujeito que se assume como oprimido. A narrativa coloca-se sob o ponto de vista daquele que se vê historicamente vítima, tal como explicita a expressão “fogo de ódio” e a palavra “gueto”, recorrentemente utilizada nos textos desta coletânea.

A violência como resposta é, portanto, endereçada à agressão física ou simbólica⁸, historicamente sofrida, segundo a perspectiva deste que se diz “marginalizado”. Assim assume a narrativa marginal, sobretudo, por meio da fala de Ridson Mariano Paixão e também de Gato Preto, propondo como instrumentos de autodefesa para o sujeito periférico o uso de duas armas bastante distintas: o livro e o revólver. Esse discurso soa também como um modo de se contrapor ao discurso oficial que, sob a ótica maniqueísta, vê os pobres, favelados e periféricos como “maus” por natureza, como se a crescente onda de violência, criminalidade e tráfico de drogas fossem simples opções destes sujeitos, das quais eles pudessem sair ou entrar quando muito bem desejassem. Este modo de olhar o sujeito que entra para o “mundo do crime” – isolando o problema no sujeito em si, “tirando-o” da sociedade como um todo – teve forte expressão por meio da produção literária que João César de Castro Rocha (2004) identificou como “Dialética da Malandragem”, seguindo a definição de Candido. Na “Dialética da

⁸ Entendemos por violência simbólica aquela cuja ação muitas vezes nem é sentida, passa como se invisível às próprias vítimas, sendo naturalizada. É a violência exercida através de símbolos de comunicação, do reconhecimento, e até mesmo do sentimento - imagens e enraizamentos desenvolvidos ao longo da história, em que a periferia vai sendo encaixada e submetida a um discurso universal.

Marginalidade”, segundo Rocha, haveria outro foco: o do sujeito social, violento porque inserido na violência econômica, simbólica, política e social. Neste caso, observamos, matéria social e expressão literária se imbricam: a violência é o que é mais evidente na primeira e dá base para a segunda.

Gato Preto, ao narrar a realidade sob o viés da constatação da opressão, discriminação e violência históricas sofrida pelo pobre, pela gente “simples”, “guerreira”, maioria oprimida e sofrida, como ele diz, revolta-se, e a escrita parece ter como objetivo causar indignação ao sujeito que, como ele se define, é oprimido, para que dessa indignação possa advir a ação necessária para se lutar pela mudança das coisas tal como elas estão dadas. Contestando a narrativa literária brasileira reconhecida, mas também a própria situação de desigualdade social, Gato Preto entende que este novo escritor periférico não quer mais a enganação e a “alienação”, não quer a falácia do “todos homens são livres”, de que fala Ferréz, muito menos a ideologia vigente de Brasil como país da democracia racial e social. Parece pretender desmistificar e também indignar ao sujeito da periferia para que este “ acorde” de tamanha opressão e se revolte. Aliás, a pergunta que permeia sua escrita parece ser: como não se revoltar? Em sua letra de *rap* intitulada *Faveláfrica* (2005b), a escrita surge com um propósito de ferir. “Pra mim isso basta, to pegando minhas facas / Minha língua é navalha, palavra que rasga. E fogo que alastra, deflagra e conflagra (...)” (PRETO, in. *LM*, 2005b, p. 58).

A narrativa vai ao encontro da fala de Riobaldo, apresentada na epígrafe. Na frase de *Faveláfrica* é como se o narrador nos dissesse: se a realidade “falseada” é violenta, seu texto irá sangrar. Ou ainda, se a realidade é “feia” – ou cruel, dura e crua – seu texto também o será. A escrita emerge como arma: “tô pegando minhas facas / Minha língua é navalha, palavra que rasga”. Ferréz, o organizador da coletânea, reforça essa ideia no prefácio do livro, quando o intitula “Terrorismo Literário”. Nele, afirma que a publicação desta coletânea lhe proporciona a grande “satisfação (...) em *agredir os inimigos* novamente, e em trazer o sorriso na boca da dona Maria ao ver o livro que o filho trouxe para casa” (FERRÉZ, in. *LM*, 2005, p. 12, *grifos nossos*).

A Literatura Marginal emerge, segundo Ferréz, como arma de ataque que visa “agredir os inimigos”, sendo que, nesta definição, os “inimigos” são aqueles representantes da Literatura que dispensa adjetivo. Neste sentido, o autor diz: “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” (FERRÉZ, in. *LM*, 2005, p.10). Paralela a esta **escrita como arma** de “agressão aos inimigos”, a própria figura do

livro emerge como arma que tem por objetivo “trazer o sorriso na boca da dona Maria”, ou seja, servir como valorização do sujeito morador de periferia que, a partir da leitura, conquistaria o espaço do sujeito letrado e, por esta via, seria menos marginalizado.

Neste último caso, a escrita é usada como arma de valorização cultural e de afirmação de identidade. Quanto a isso, o autor ainda diz: “Afinal, um dia o povo ia ter que se valorizar, então é nós nas linhas da cultura, chegando devagar *sem querer agredir ninguém*, mas também não aceitando desaforo nem compactuando com hipocrisia alheia”. (FERRÉZ, in. *LM*, 2005, p. 13, *grifos nossos*). Entretanto, como podemos observar pela citação, a afirmativa “sem querer agredir ninguém” contraria o que anteriormente Ferréz afirmara sobre a literatura servir como possibilidade de “agredir o inimigo novamente”. O deslize do autor, todavia, expressa a contradição de um projeto novo que ainda aparece, em alguns momentos, demarcado pela “literatura do outro”. A baliza parece ser o outro – o que sabe escrever, o “não morador de periferia ou favela” – o que demonstra o caráter por vezes ambíguo desta literatura e sua dificuldade em demarcar terrenos novos numa estrutura como a brasileira em que predomina uma cultura padronizada e hegemônica.

A escrita como meio de “não compactuar com a hipocrisia alheia” parece ser o que intenta grande parte dos escritores da coletânea. A narrativa de Gato Preto, em *A Bahia que Gil e Caetano não cantaram*, também nesta esteira, afirma pretender “mostrar a Bahia que Gil e Caetano nunca cantaram / Bahia regada a sangue real / Que jorra com intensidade em época de Carnaval” (PRETO, in. *LM*, 2005a, p. 51). O “sangue real” que “jorra com intensidade em época de Carnaval” significa a intenção em representar a violência que coexiste com o samba e a água de coco – imagens que são utilizadas para se representar o carnaval. Assim como Riobaldo buscava, segundo Walnice Galvão, ao narrar literariamente sua vida (ainda que fosse ela feia), a compreensão de sua própria falta de entendimento de si e de sua condição ambígua, a narrativa de Gato Preto parece buscar em sua expressividade rude, ainda que poética, mostrar o que não “foi dito” pelos cantores baianos, conforme enunciado no título do poema, sem embelezamento ou “enfeitamentos sublimes”. Sobre isso, ele diz: “A intenção é mostrar a verdadeira cara da minha gente / *Sem inverdades, maquiagens, cenas de novelas / Desculpas pelas rimas pobres, poesia rústica / Mas essa é a Bahia que Gil e Caetano não cantam em suas músicas*” (PRETO, in. *LM*, 2005a, p. 55, *grifos nossos*).

Esta é a matéria na qual está envolvida a Literatura Marginal e, ao ser assumido entre seus escritores o compromisso em apropriar-se desta matéria não apenas

por meio da forma como a tomam, mas no próprio conteúdo ao qual se apegam, faz com que, aparentemente, prevaleça entre seus narradores aquilo que observara Galvão a respeito de *Grande Sertão: Veredas*: “o que determina o texto é a vida, mas o que explica a vida é o texto” (GALVÃO, 1986, p. 86). Ou seja, a escrita é usada como arma que tem como objetivo, ao mesmo tempo em que agride, conhecer a si mesmo e a problemática social na qual se insere. E, nesta reação pela palavra, como veremos, o alvo volta-se a todo aquele identificado como opressor. E quando nada parece solucionar o “mal histórico”, Deus emerge como única salvação possível.

A definição de “escrita como arma”, segundo entendemos, atende a abrangência que a coletânea *LM* oferece. Arma esta que exprime violência como tema, violência como matéria social, matéria do texto, violência na linguagem e violência como projeto.

CAPÍTULO II

Violência, discriminação e pobreza: destino?

“Mas eles nos querem assim, sem voz, no escuro do anonimato, sem o mutarelli, sem o ferréz, sem o paulo lins, eles nos querem longe do arnaldo antunes, eles nos querem tirando onda com o filá de chico César, eles querem de nós o ódio à música clássica (...) Subam as legendas e leiam nossos nomes nas estatísticas de droga, do crime, da aids e de outras pragas mais”.
 Preto Ghóez, 2005.

2.1. A lei do papel e a lei dos homens

Preto Ghóez, em *A peleja de Firmino* (2005a), narra a história de vida de um pobre migrante nordestino, Firmino, que por lutar pelos seus direitos é morto a mando do proprietário das terras que eram cuidadas por sua família “há mais de trocentos anos”, como diz o narrador:

Firmino foi surpreendido numa viela da favela Picanço, tomou dois tiros à queima-roupa, o terceiro foi no meio dos olhos quando já estava caído se esvaindo em sangue, tudo foi muito rápido, oito da noite em ponto, fato corriqueiro, manchete no dia seguinte, Guarulhos/São Paulo. Do outro lado do Brasil, Dona Zefa preparava o bolo pra vender no dia seguinte, foi quando sentiu um mau pressentimento, um vulto, um vento no meio do terreiro, interior do Maranhão. Coração de mãe não tem *fuso horário*, o sentimento materno é *online*, levaria dois dias pra perceber a notícia, mas no fundo Dona Zefa sabia, quando os bagulhos bate no peito desse jeito... vai enterrar mais um filho (GHÓEZ, in *LM*, 2005a, p. 17, *grifos nossos*).

É com o “relato” deste triste e cruel acontecimento para Dona Zefa que, do interior do Maranhão, presente quando seu filho é assassinado na região da grande São Paulo, que se inicia a narrativa de Preto Ghóez. A frase enuncia o acontecimento como mais uma manchete de jornal: “fato corriqueiro, manchete no dia seguinte, Guarulhos/São Paulo”. Entretanto, o período que o segue vem trazendo o sentimento da mãe que perde cruelmente o filho – noticiado pelos jornais e índices estatísticos como mais um número – para a violência contemporânea que assola as grandes cidades e também o interior do país.

Firmino, em sua cidade natal, como seu pai, Seu Clemêncio, lutava pelo direito à moradia em suas terras, mas tinha vindo a São Paulo em busca do que “comer”, “sonhava que ia ganhar dinheiro pra ajudar a sua mãe, depois casava com Cibanga, ia mostrar pro senador que sangue corria ali nas suas veias!” (GHÓEZ, in. *LM*, 2005a, p. 19). Conforme o texto conta:

Seu Clemêncio morreu faz pouco tempo, morreu de desgosto, primeiro foi o derrame, andava nervoso fazia dia, desde quando um caba safado veio até a sua casa a mando do senador fazer preço pelas suas terra, ora as terras do Seu Clemêncio e Dona Zefa já vinham de mais de *trocentos anos*, essas terras ali era coisa de preto véio, cada palmo tinha sido adubado com sangue de nego, coisa dos avós deles, aliás de tanto que nasceu ali, cresceu ali, vivia ali, nunca tinha se dado conta daquela terra. Terra pra eles era eles, e eles era a terra, purisso que achou troço esquisito quando ouviu do Motorádio veio que tinha uns tal de sem-terra, mas como sem-terra? Firmava os óio na terra pra ver se via o fim e nada, do tamanho da terra só a cerca do senador, ficava imaginando, mas num bastava que todo mundo já tava na fome e na sede ali fazia tempo por causa daquela gente do senador que num plantava e bem criava boi, era só cavalo, achava troço esquisito criar cavalo (GHÓEZ, in. *LM*, 2005a, p. 18, *grifos nossos*).

Seu Clemêncio morreu de desgosto, por conta do senador que viera lhe tomar a terra. Seu filho, Firmino, continuava na luta, mas, depois da morte do pai, sem dinheiro, viera para São Paulo para ajudar a família, mas jurara retornar ao Maranhão e lutar por suas terras que lhe eram de direito. Contudo, é derrotado quando é assassinado em Guarulhos, a mando do senador Chacina, prevalecendo na narrativa a lei do mais forte em contraposição ao que lhe é de garantia pela lei do papel.

O conto trabalha com elementos que permitem pensar sobre a forma da narrativa e o misto de modernidade e arcaísmos, ou ruralismo, que ela contém. No decorrer do texto, o narrador parece falar em nome do sujeito rural, assumindo inclusive os seus dizeres, como quando diz, por exemplo, “essas terras ali era coisa de preto véio”, “firmava os óio na terra pra ver se via o fim e nada” ou, ainda, “daquela gente do senador que num plantava e bem criava boi, era só cavalo, achava troço esquisito criar cavalo” etc. Entretanto, em alguns momentos, vemos que este narrador deixa escapar elementos que parecem elucidar que ele mesmo está inserido neste misto entre moderno e arcaico que parece compor a própria sociedade brasileira. Se a verve lembra a sintaxe rural, a noção do “pressentimento da mãe no interior do Maranhão”, sequência da narrativa, se encarrega de atualizar esta percepção: “Coração de mãe não tem *fuso horário*, o sentimento materno é *online*”. As palavras grifadas parecem ter relação com o fato de a

própria matéria brasileira ser farta desta relação de velho e novo, particularmente naquilo que pode ser chamado “a sobrevivência das formas tradicionais de poder”, como a grilagem que é o movente do assassinato de Firmino em plena periferia da maior metrópole brasileira. Esta relação entre o “novo” e o “velho” está no seio de um capitalismo periférico que, visto a partir da situação de quem vive em condições de miserabilidade, parece condicionar a vida como um destino do qual não se pode escapar. O sujeito que narra a história de Firmino indica que não percebe a Justiça como defensora do pobre posseiro, nem o Estado e nem a política. E esta percepção de um indivíduo abandonado por todas as instâncias (em especial o Estado e a Justiça, que no mundo burguês prometem defender os cidadãos igualmente) parece ser o principal elemento que reverbera no texto não só de Preto Ghóez mas de quase todos os demais escritores da Coletânea que é nosso objeto.

Neste sentido, vale observar que aquilo que aparece na ficção da *LM*, pode ser constatado pela sociologia como elemento intrínseco da sociedade brasileira. Ermínia Maricato (1999) atenta para o fato de prevalecer no Brasil a existência de uma tensão nas formas da aplicação e da interpretação da lei. O texto da autora fala justamente da luta pela terra e a relação desta com o velho poder de mando:

Latifundiários “Coronéis” armam capangas com revólveres e matam impunemente, em pleno final do século XX, de forma não muito diferente do que acontecia no Império. Mas não faltam exemplos nos quais são as lideranças dos sem-terra presas, sob acusação de formação de bando ou quadrilha (MARICATO, 1999, p. 142).

A narrativa de Ghóez coloca em evidência aquilo que o discurso sociológico chama de métodos ilegais de justiça que, segundo Maricato, continuam sendo utilizados em nome da resolução pessoal de conflitos. Estes, muitas vezes, contam com o apoio do próprio sistema oficial de justiça. O texto de Ghóez coloca em pauta esta tensão: um posseiro no Maranhão é assassinado em Guarulhos a mando do Senador proprietário. A verossimilhança é tal que faz a narrativa parecer uma denúncia e não uma representação.

O personagem principal é moldado a partir da ênfase do narrador no seu caráter cheio de fé na mudança e capaz de não perder a esperança, enfatizando a importância pedagógica da leitura / literatura. Como nos conta, Firmino teria aprendido o valor da luta através da leitura, conforme vemos na passagem que segue:

(...) foi lendo uns *livros* que ele descobriu um tal de *Zumbi* que também se parecia com ele e num acreditava que as coisas sempre foram assim, e se sempre foram assim, alguém tinha que mudar isso... Firmino descobriu que quando dizem que iam acabar com tal de feudalismo ninguém acreditou, pois num é que acabou? E num faz nem mil ano, que é um ano pras coisas de santo, que existe esse tal de capitalismo. Firmino descobriu isso tudo com uns minino de roupa esquisita que volta e meia até mesmo Firmino achava de ter graça do jeito deles, cum esse tal de *hip hop*. Firmino morreu por acreditar que a justiça existe no Maranhão (GHOÉZ, in. *LM*, 2005a, p. 19, *grifos nossos*).

A esperança que Firmino alimentou por toda sua vida, por acreditar que “a justiça existe no Maranhão”, é derrotada com o seu assassinato. Ao dar este fim trágico à história de Firmino, a narrativa que seguia com uma intenção pedagógica, parece pôr juntamente fim à crença na possibilidade de mudança através da justiça ou das formas legais. Ao frisar como fatores que teriam contribuído para a esperança e para a sede de luta de Firmino o livro, a figura do líder negro e símbolo da resistência, *Zumbi do Palmares*, e o *hip hop*, o narrador aponta para a necessidade da leitura e do *hip hop* para manter viva a fé, bem como o desejo de mudança. Contudo, se por um lado, parece valorizar a esperança de Firmino, por outro, o fim trágico e a frase que finaliza o texto, “Firmino morreu por acreditar que a justiça existe no Maranhão”, parecem representar uma descrença nos meios formais ou recentemente adotados para a luta pela terra e pelos direitos. Neste sentido, o saldo da narrativa acaba sendo a descrença na justiça e a certeza de que ainda que se lute, o poder dos mais “fortes”, muitas vezes, sufoca a possibilidade real de mudança. Indiretamente, há uma justificativa da resistência armada, de outras formas de luta e combate para fazer valer as causas dos mais pobres. De certo modo, parece ser este o elemento que reverbera também, em alguns momentos, no narrador periférico, aquele que justifica a violência urbana como forma de resistência, a única forma que o sujeito pobre brasileiro teria encontrado para fazer frente ao sistema injusto e discriminador.

A derrota de Firmino, antes de significar mera descrença narrativa, parece ter o objetivo de representar a derrota vivida por milhares de brasileiros que lutam pelo direito à terra, representando ainda a falta de fé diante do próprio sistema jurídico do Brasil, que, mesmo definindo-se como defensor dos direitos humanos e dos cidadãos, está longe de ter uma aplicabilidade que faça jus ao que está escrito nas Constituições

Federativas⁹. Como observa Paulo Sérgio Pinheiro (1997), no Brasil, assim como em muitas nações latino-americanas, “o pobre vê o sistema jurídico como um instrumento de opressão a serviço dos ricos e poderosos. O sistema jurídico é desacreditado pela sua ineficiência e falta de autonomia”. (PINHEIRO, 1997, p. 48). A morte de Firmino parece grifar que a própria pobreza aparece como marca de destino, uma vez que, como narra o conto, o pobre parece não ser sujeito da história. Firmino chega a saber que feudalismo e capitalismo são construções sociais mas, ainda assim, não tem forças para fazer valer sua existência enquanto sujeito da transformação. Firmino luta pela terra apesar de estar na periferia metropolitana e, talvez por isso mesmo, acabe sendo um indivíduo solitário nesta luta e a perde para o sistema brasileiro e suas iniquidades históricas. Não deixa de haver um indício de que as formas clássicas de luta encontram na bala a resposta dos mandatários. Quando adiante uma das narrativas exortar o revólver além do livro como arma da luta periférica, é fundamental que lembremos deste desfecho trágico sinalizando a descrença deste narrador que se proclama marginal.

2.2. Cultura é poder: distinção social e manutenção do preconceito

Já em *Cultura é poder* (2005b) Preto Ghoéz voltará a observar como a violência contra o pobre surge a partir de uma condição historicamente construída e estabelecida, dentre outras formas, pela negação do seu direito em participar ativamente da criação cultural e do acesso à cultura. A narrativa de Ghoéz conta como se dava a relação das crianças e dos jovens em um bairro pobre do nordeste maranhense, com o acesso restrito à cultura: “Lógico que não tínhamos acesso às estréias, e muitos de nós nem tinham tv em casa, eu mesmo me lembro de ficar até alta madrugada na casa de vizinhos. Isso, eu era o legítimo televisinho” (GHOÉZ, in. LM, 2005b, p. 20). A narrativa diz ainda que devido ao pouco acesso aos produtos culturais, a “rapaziada” gostava de tudo o que lhes chegava: “(...) a busca da perifa naquela época não era só sexo, era tiro, aventura, aquelas paradas loucas dos caras que sozinhos matavam trezentos outros caras,

⁹ É interessante observar que o próprio escritor Preto Ghoéz, era um idealizador que ajudou a organizar o Movimento Hip Hop nas regiões Norte e Nordeste do país. Ghoéz era *rapper* maranhense, vocalista do grupo Clã Nordestino, envolvido em diversos projetos sociais e comunitários; dentre eles, participou, em parceria com o Ministério da Cultura, do projeto "Fome de Livro na Quebrada". Nas palavras do ex-ministro da cultura Gilberto Gil, Preto Ghoéz “era um intelectual orgânico das periferias brasileiras, dos grotões. Sua compreensão da cultura era ampla. Defendia o rap como variação do repente e dos ritmos nordestinos. Tenho certeza que o movimento que ele ajudou a construir continuará vivo”. (<http://musica.terra.com.br/interna/0,,OI381686-EI1267,00.html>). Acesso em: Nov./2009.

e assim íamos comendo a lucélia santos e matando os bandidos” (GHOÉZ, in. *LM*, 2005b, p. 21). Segundo relata, este interesse pela produção cultural de maneira geral, ainda que nos produtos oferecidos pela “indústria cultural”, como o cinema pornô ou de *bang bang*, lhe foi positivo na infância, pois foi daí que seu interesse surgiu. Destaca seu envolvimento com a cultura *hip hop* e comenta que, a partir daí, foi constatando que a periferia é moda, mas apenas “fora da favela, especificamente no meio intelectual de esquerda e pequena burguesia adjacente” (GHOÉZ, in. *LM*, 2005b, p. 21). Com estes traços autobiográficos, a narrativa conta a experiência de ter de negar o endereço quando torna-se morador da favela na periferia de Guarulhos – SP pois, caso contrário, não conseguiria emprego:

Eu me lembro da primeira vez que cheguei a são Paulo pra morar na favela do picanço e as pessoas da comunidade me orientavam a preencher na ficha da agência de emprego jardim Santa Mena (e não favela do picanço) pois do contrário isso dificultaria em muito a minha caminhada prum trampo (GHOÉZ, in. *LM*, 2005b, p. 21).

Para o narrador, embora a periferia e a favela venham recebendo a atenção da mídia e da produção cultural atual – com destaque dado, sobretudo, ao cinema – a maneira como são retratadas não tem contribuído para que deixem de estar atreladas a uma imagem preconceituosa e discriminatória. O narrador critica:

No cinema tenho observado uma caminhada semelhante à minha favela! Todo mundo quer ser perifa, quer ser favela. E assim eu vejo uma pá de maluco documentando a dureza do dia a dia da favela, uma pá de filme documentando a violência da quebrada, e neles eu vejo um bagulho que me deixa desbaratinado: a romantização do crime, do bandido, da droga, a estereotipização de vida, as roupas, as gírias, os *loucos*, as *fitas* (...) Fica um barato assim louco mesmo, coisa de quem não quer muita responsabilidade com o depois, gente que não se preocupou muito com o antes e com toda certeza sabe em seu íntimo que contribui pra merda em que vivemos pelas perifas, o xeque-mate na perspectiva de mudança, os cenários estão prontos, as armas já estão na mão, vamos brincar de deus... Luz, câmera e... Clichê! (GHOÉZ, in. *LM*, 2005b, p. 21 e 22).

Ou seja, a favela é bonita no cinema, a arma na mão da criança rende um bom espetáculo romantizando a violência. Como bem observa, o que vem antes e o que virá depois não são questões importantes para esta indústria cultural que extrai da miséria periférica um bom espetáculo, o clichê. E acrescenta:

Daí que o cinema entope de maluco que nunca foi na perifa, gente que abomina a gente que mora na perifa, os papéis principais estão nos faróis, e seu controle remoto aciona o vidro que sobe e te isola do senhor dos anéis, relógios, dinheiro, rápido de mãos pro alto! Ou eu estouro a sua cara... (GHOÉZ, in *LM*, 2005b, p. 22).

Da tela do cinema para o farol da esquina, parece haver um poderoso hiato. O sujeito que nas telas encanta o espectador parece nada ter a ver com o menino no farol que, entre pedir esmolas e assaltar, acaba por fazer ambos. No subtexto da narrativa, paira a noção da iniquidade e da cultura de massas que faz da miséria alheia o seu espetáculo, disfarçando o fato de que a miséria acaba envolvendo – em papéis diferentes – a todos: “os papéis principais estão nos faróis, e seu controle remoto aciona o vidro...”

A partir desta análise, a narrativa conclui que “cultura é poder”, que tanto serve para manter o pobre distante do processo de criação artística e cultural, quanto serve para mantê-lo passivo e, assim, mero consumidor dos produtos oferecidos pela “indústria cultural”:

Hoje os escroques pululam na cultura, eles não querem que nós saibamos que cultura é poder! Eles nos querem onde estamos, nos querem brutos e tristes, nos darão armas e drogas e escreverão novos roteiros e farão novos filmes sobre nossas vidas em *nosso habitat* (...) eles nos querem assim como melhor ator coadjuvante, não nos querem escrevendo, dirigindo, atuando, não nos querem protagonistas de nossas próprias vidas, seus filhos já confundem ficção com realidade, nos querem longe de tudo (...) (GHOÉZ, in. *LM*, 2005b, p. 22, *grifos nossos*).

A narrativa de Ghóez desconfia de que a cultura tenha um papel fundamental na propagação da naturalização da iniquidade: “Eles nos querem onde estamos, nos querem brutos e tristes, nos darão armas e drogas e escreverão novos roteiros e farão novos filmes sobre nossas vidas em *nosso habitat*.” (GHOÉZ, in. *LM*, 2005b, p. 22) A expressão final, “nosso habitat”, indica o tratamento naturalizado nos filmes de sucesso da indústria cultural. No campo oposto estaria a possibilidade de ocupar o papel principal na condição de consumidor da melhor produção artística e cultural do país, assim como a posição de criador e protagonista de um produto de alto nível.

A questão da cultura como poder e formadora de opinião emerge em muitas outras narrativas da coletânea, assumindo a forma de denúncia em relação ao descompromisso cultural, artístico e midiático da sociedade brasileira. Em um trecho de *O homem estragou tudo* (2005d), de Eduardo e Dum Dum, a crítica é direta à falta de

compromisso educativo com o espectador, especialmente, o da televisão, veículo que acaba penetrando a maioria das casas brasileiras: “pra amenizar a programação é educativa, reality show com Streep tease da vadia / o conceito de artista da TV brasileira faria Vangog cortar mais do que uma orelha” (EDUARDO E DUM DUM, in. *LM*, 2005d, p. 33).

Em Gato Preto, no texto *A Bahia que Gil e Caetano não cantaram* (2005a), a crítica à televisão se estende para o uso de outro tipo de expressão, o da dança afro-baiana, que acaba apropriada e exposta de modo a reforçar um tipo de imaginário discriminatório e perigoso: “Bahia de coreografia pornográfica / Criança de doze anos excita magnata / Quando ele vê ela rebolando na garrafa / Cenas exibidas aos domingos na tela mágica” (PRETO, in. *LM*, 2005a, p. 54). A indústria cultural é, aqui, ressaltada por seu papel de alimentar, dentre outras questões, o turismo sexual, quando exhibe as crianças em situação sexualizada, dançando “na boquinha da garrafa”¹⁰, por exemplo. Em outro texto do mesmo escritor, *Colombo, pobrema, problemas* (2005c), podemos observar a questão da alimentação da necessidade de consumo pela mídia televisiva, fomentando o que a narrativa entende como uma das principais causas do envolvimento do sujeito pobre com o crime, o tráfico e o consumo de drogas:

Porra, tá foda, a maioria dos moleque tá tudo envolvido com a porra da droga, esse aí é um dos que estão complicados, mentiu, mas eu tô ligado... (...) Ah, mas é assim mesmo, né assim que a merda da TV prega que você tem que consumir? Tem que ter? A nossa mente é bombardeada vinte quatro horas por dia pelos comerciais de consumo e os comerciais vêm anunciando: saiu o tênis novo! Saiu carro novo! Roupas novas, perfume, creme, moto, relógio... saiu até comida nova, uma tal de genérica aí. E a propaganda nos dá a entender que: se você não tiver o melhor você não vai ser ninguém. Aí ce tá sabendo, né? O moleque não tem nada pra fazer, fica enfiado o tempo todo dentro do barraco, desligado da realidade e ligado na TV, não tem 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?” (PRETO, in *LM*, 2005c, pp. 65 e 66).

¹⁰ “Na boquinha da garrafa” é o nome de uma música do grupo musical brasileiro de pagode baiano chamado *Companhia do Pagode*, popular na segunda metade da década de 1990 no país, ao mesmo tempo em que estourava em sucesso o grupo musical de estilo semelhante *É o tchan!* Suas músicas se caracterizam pelo teor erótico e pelo ritmo dançante. A música “Na boquinha da garrafa” tem como coreografia colocar uma garrafa no chão e descer rebolando em sua direção, insinuando contato com a própria.

Segundo o trecho, a propaganda exacerbada seria uma das causas que levam um sujeito a se “desviar” e ir para o caminho das drogas, uma vez que seu invólucro maior é inculcar a necessidade de se possuir os produtos oferecidos pela sociedade de consumo. E atrelada a isto estaria a má-educação oferecida pelas escolas, indicando que o narrador vê, naquilo que entende como sendo uma educação de qualidade, uma alternativa ao consumo e ao mundo da violência. A narrativa reconhece a mídia e a cultura de massas como veículos de transmissão do preconceito e da discriminação contra o pobre, particularmente o favelado, contribuindo para a manutenção do povo num “lugar” social pré-estabelecido:

Pois é, como eu tava falando, na favela do Colombo tá tudo errado, o Morumbi tá ao lado ó, colado, os moradores lá dos prédios só olham pra cá quando tem muita polícia invadindo a quebrada. E ELES TÊM O MAIOR HORROR DE FAVELA, eles tomam choque quando descobrem que a empregada mora aqui, se assustam (...) [e] manda a empregada embora (PRETO, in. *LM*, 2005c, p. 68).

A associação da necessidade fomentada pelo apelo publicitário ao mecanismo discriminatório, produziria este círculo vicioso: o desejo do consumo associado à negação do acesso ao consumo, indicando que este que fala, ao seu modo, comenta aquilo que Roberto Schwarz (2007) definiu como “sujeitos monetários sem dinheiro”¹¹. A empregada demitida, porque moradora da favela, seria a mãe da criança que passa o dia “ligada” à TV, bombardeada pela propaganda criadora das novas necessidades, indicando o círculo vicioso e violento que pesaria sobre o sujeito pobre e favelado: a mesma mídia que propaga o preconceito, fomenta o desejo do consumo que o preconceito contribui para impedir o acesso. Esta percepção do narrador de *Colombo, pobreza, problemas* (2005c) é similar àquela exposta na narrativa de *Cultura é poder* (2005b), quando esta aponta para a necessidade do sujeito que fala de esconder o bairro de origem para se conseguir um emprego. O “outro”, não morador da periferia ou da favela, é apresentado por nossos narradores como alguém que teme o favelado, absorvendo o estereótipo e o mito veiculados pela mídia, além de contribuir para disseminá-lo na medida em que aceita passivamente os produtos que lhes são oferecidos pelos veículos da cultura de massa. E, neste sentido, mídia e cultura dominante são percebidos como instrumentos a

¹¹ Em entrevista à Folha de São Paulo, do dia 11/08/2007, *Ilustrada*, 2007, Roberto Schwarz afirma que se não há emprego e tudo tem preço, estes “sujeitos monetários sem dinheiro” sentem-se na necessidade de buscar meios ilegais para enriquecer. Ele diz: “os excluídos de hoje são consumidores sem meios para consumir, o que os obriga a algum grau de ilegalidade” (SCHWARZ, 2007).

serviço da “elite”, isto é, manuseados e mantidos por ela, e que, além disso, falariam em nome dela. Quanto a isto, *Epidemia* (2005b), de Ridson Dugueto, diz:

Jornal Nacional, a chamada anuncia a notícia: / Manifestantes entram em confronto com a polícia / Eles tinham faixas e palavras de ordem / Contra gás lacrimogêneo, cassetetes, tropas de choque / Só que a câmara filmou só a revolta e a reação / De quem no desespero atira pedra em vão / e no bloco seguinte o que se viu, ouviu: / “Pesquisa prova: desemprego diminui no Brasil” (PAIXÃO, in. LM, 2005b, p. 78).

Por sua vez, em a *Identidade caipira* (2005b), de Erton Moraes, a denúncia à mídia se faz também com o acréscimo da questão de que, além de discriminar o pobre e o favelado, haveria a disseminação da cultura norte-americana em oposição à nacional:

Nossa cultura resiste / Mas quem vê TV não assiste / A favela sem saber come tudo o que vê / De Paul, John fast food. / E xinga o povo de Mané / Nós é Mané, pode dizer que nós é Mané / Mas você não é Paul e nem John, você é Zé / Olhe seu menino cadê o Severino / Agora ele é Pop, é Dark e só anda com os brodi. / Que misture Mc Donald com feijão / Ta bão, mas cadê o feijão? / Só tem hambúguer nesse pão / Tio Sam, você não pega no tamborim! / Mas os moleque já ta fazendo Halloween. (MORAES, in. LM, 2005b, p. 127).

De maneira geral, as passagens destacadas, retiradas das narrativas da Coletânea LM, revelam como este narrador que se assume periférico e marginal se sente pouco representado por um discurso dominante que é propagado pelas redes de televisão e pelo cinema brasileiro atual. Segundo entendem, o preconceito e a discriminação não apenas não são evitados pelos donos do saber e do poder, como são instigados por eles, na medida em que a cultura ou a mídia, em suas mãos, contribuem para que o pobre e favelado sejam identificados sob o símbolo do medo ou que apareçam atrelados aos maiores praticantes da violência e não como suas vítimas maiores: “Subam as legendas e leiam nossos nomes nas estatísticas de droga, do crime, da aids e de outras pragas mais” (GHOÉZ, in. LM, 2005b, p. 23). As diferentes narrativas parecem reconhecer que esta forma de violência simbólica é poderosa e cruel. Haveria, portanto, segundo entendem, uma função importante em contar a história da favela e da periferia por outros ângulos. Mais adiante, discutiremos que ângulos seriam estes.

2.3. Violência contra o presidiário

A violência contra o presidiário, violência esta intrínseca ao próprio sistema prisional do país, aparece como tema em diferentes narrativas da Coletânea *LM*. Trazida como tema central, se destaca *Cela Forte* (2005), de Luís Alberto Mendes, autor e ex-presidiário, cujos escritos caracterizam-se como “literatura prisional”. Todavia, com menor enfoque, mas sem perda do objetivo, o tema emerge em outros autores da obra, tais como em *Plano Senzala* (2005), de Ridson Dugueto, em *Pérola*, de Alan Santos da Rosa, e, como “pano de fundo” para a história narrada, em *A vingança de Brechó* (2005), de Dona Laura Mateus.

Luís Alberto Mendes começou a escrever na prisão, condenado a cumprir pena por 70 anos. Na cadeia escrevera o livro, publicado pela Companhia das Letras, em 2001, *Memórias de um sobrevivente*. A publicação tardia deste livro, que fora escrito pelo autor cerca de vinte anos antes, segundo observa Márcio Seligmann-Silva (2006), indica que ele atingiu a esfera pública quando havia espaço e demanda para essa narrativa, ainda mais por ter sido publicado por uma grande editora.

O conto *Cela forte* (2005) apresentado na coletânea *LM* trata-se do único texto não publicado anteriormente nas revistas especiais da *Caros Amigos*, tendo sido selecionado para compor o livro ainda assim. No texto, o narrador, em primeira pessoa, conta o que diz ser sua própria experiência vivida dentro da cadeia: repressão, abuso de poder e de autoridade exercida por parte dos policiais. Dá destaque para a humilhação que, segundo afirma, teria sofrido quando submetido ao castigo da “cela forte”, sistema punitivo que obriga os presidiários a cumprirem pena nus e isolados dos outros detentos. O narrador nos apresenta a “cela forte” da seguinte maneira:

A cela estava nua como eu. As paredes eram úmidas, escorriam filetes de uma água grossa como óleo. Havia um húmus esverdeado decorando-as, quais margens da passagem dos rios de filetes. O chão era de caquinhos de cerâmica. A janela bloqueada por grossa chapa de ferro, com furos milimétricos para entrada do ar gelado, cortante (MENDES, in. *LM*, 2005, p. 110).

Os presidiários que cumpriam pena nestas “celas forte”, como ficavam sozinhos e impossibilitados de comunicarem-se, encontraram uma maneira bastante repugnante, mas bastante consoladora de falarem entre si, um veículo de comunicação: o vaso sanitário. Segundo o narrador, os presidiários tiravam a água da privada e a usavam

tanto como veículo de comunicação quanto de transporte de algumas necessidades, como cigarro. Os que sofriam dentro destas celas solitárias demonstravam ter bastante solidariedade entre si. A privada – o “boi”, como a chama – ganharia importância fundamental nestas celas:

O “boi” permitia a comunicação com dez celas acima. Havia solidariedade e companheirismo. Era nosso fedorento e nauseabundo veículo de comunicação. Aquela era a parte mais nobre da cela. Só que era preciso ter estômago. Subia o maior cheirão de merda o tempo todo. A todo instante, vinha o barulho de descargas e o fedor se intensificava. Com o tempo, acostumava, diziam os outros. Achei difícil (MENDES, in. *LM*, 2005, pp. 113-114).

A figura do “boi” parece enfatizar que, para aquele sujeito privado da liberdade, ter negado o direito de comunicação é ser relegado à condição de “animal”, isto é, é ter renegada a própria condição de humano. Tanto que a privada torna-se o que há de mais nobre para o detento da “cela forte” já que permite resgatar a linguagem, a comunicação, e, assim, resgatar um pouco da humanidade. Dentro da cela, o narrador conta que se enrolava com o papel higiênico para suportar o frio, ou exercitava-se o dia todo.

Por estas vias, o narrador vai destacando elementos que visam denunciar a máxima degradação humana a que são condenados os presidiários. Destaca como, em pleno inverno rigoroso, teria sido submetido a esta cruel punição. Após nove dias sem tomar banho, o personagem sai da cela-forte:

Coberto por um grosso cascão que, em parte, até protegia do frio. Daquele jeito mesmo, enrolei-me em deliciosos cobertores e desmaiei no colchão, chorando de alívio. Dormi dois dias seguidos. Nem para me alimentar queria acordar. Estava no paraíso e não queria mais nada (MENDES, in. *LM*, 2005, p. 116).

Termina relembrando de Carlão, que vivia na cela em frente a sua, que foi morto pelo Choque de Polícia Militar na rebelião de 1987, na Penitenciária do Estado, ao qual deve favores “inestimáveis, impagáveis”. O texto, evidentemente, visa denunciar aos maus-tratos sofridos na prisão, bem como a autoridade policial e a crueldade das penalidades oficiais.

A representação da “cela forte” oferece a ideia de que o poder penetra nos corpos dos indivíduos, afinal, encarcerar um sujeito numa cela escura e fria, privá-lo de sua liberdade, mantê-lo impossibilitado de qualquer comunicação com outro ser humano e exposto ao frio são práticas punitivas que, remetendo a crítica aos métodos punitivos

utilizados pela sociedade moderna, em *Vigiar e Punir* (1977), ainda que não recorram aos suplícios utilizados na Idade Média, faz uso de métodos “velados”, mas tão ou mais violentos que os de outrora. Como observa Foucault, ao analisar os métodos “corretivos” utilizados nas sociedades modernas, ainda que nada ocorra em praça pública, a sociedade continua a permitir a existência de práticas abusivas de poder e que contrariam aos supostos valores dominantes da sociedade que se diz “democrática”: o direito à liberdade e à vida.

No caso desta narrativa, ao transformar esta dor em experiência literária o autor teria, segundo a perspectiva de Márcio Seligmann-Silva (2003), evidenciado a impossibilidade de dar “continuidade do discurso iluminista, monológico, da historiografia tradicional” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 30). Diz este autor que este modelo de expressão literária, que ele denomina de literatura do real, “é marcada por uma atitude política clara; tem um compromisso com a busca de justiça; apresenta e desconstrói os limites entre o ‘humano’ e a ‘animalidade’”. Toda esta ‘literatura do real’ deve ser compreendida como um verdadeiro teatro político onde contracenam memória e esquecimento” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 29).

Por sua vez, em *Plano Senzala* (2005a), de Ridson Dugueto, o narrador, ao colocar-se na perspectiva do presidiário, traz representações que focalizam as repressões dirigidas contra o encarcerado e termina por estendê-las à situação do país. De maneira geral, todas as três narrativas do autor inseridas na coletânea centram-se na denúncia às práticas violentas dirigidas a sujeitos que são apontados como alvos “legítimos” de atos discriminatórios e maus-tratos – seja pela burguesia “maldosa”, seja pela polícia “cruel” e “corrupta”, seja pelo “sistema” e seus “donos do poder”, o que, como veremos, acaba se transformando num contra-discurso de revolta e ira.

Também trazendo como foco a crítica a estes valores, *Plano Senzala* (2005a) parece questionar a predominância de atos violentos que, ainda que ilegítimos, são aceitos pela sociedade, na medida em que são justificados como sendo práticas voltadas à correção do sujeito “bárbaro”, que cometeu algum crime “hediondo”, “desprezível”, e que deve ser punido. Referente a este aspecto, o narrador indaga sobre os valores que a sociedade se baseia para decidir quem é ou não considerado criminoso: “Testemunha muda do desespero / Julgado criminoso presencio os crimes do carcereiro / Mas, quem é você pra ter esse poder / Você não é juiz pra decidir quem vai morrer” (PAIXÃO, in. *LM*, 2005a, p. 74). O trecho abaixo parece apontar para o modo segundo o qual se constrói um “sujeito culpado”, inclusive, para os agentes da lei que, na condição

de seus representantes, se veem autorizados a praticarem a tortura e/ou a violência contra sujeitos já encarcerados cuja prisão, ironicamente, teria – nas letras da lei – função de reinserção social:

A última revista acabou de passar / Ouço o som comum da minha cela ao fechar / Lembro em outras noites o que esse som já provocou / Claustrofobia, pânico, pavor / Aqueles primeiros dias certamente foram os piores / Mas hoje tenho pleno controle sobre as emoções menores / Sei que devo me guardar pra falta de compaixão / Das pancadas, choques, chibatadas, cortes, cadeira do dragão (PAIXÃO, in. *LM*, 2005a, p. 71).

A narrativa anuncia a percepção de que tal relação de poder e força, tortura e violência física tem como saldo a revolta e a ira. Quando o narrador fala da violência praticada contra o presidiário, demonstra-se atento para a violência de um indivíduo contra outro, de um sujeito pobre que nas mesmas condições – a de trabalhador de carceragem – lhe desfere “pancadas” sem “compaixão”. Na citação, não há a percepção de um Estado que define o que é lei ou sua transgressão, tampouco do que seria a sua condição de “banido socialmente”. O que esse sujeito percebe é o encarceramento como castigo. E castigo desmedido e imerecido, independentemente do crime, já que a sociedade que deveria dar exemplo é a primeira a cometer violências equivalentes que, como observou Seligman-Silva, desautorizam o discurso iluminista.

Apropriando-se do ódio ressentido ou da revolta alimentada contra o identificado como “culpado”, o narrador de *Plano Senzala* parece dirigir-se àqueles que embora se apropriem do discurso da “paz”, não titubeiam em “julgar um criminoso” e fingem “não ver” – e mais que isso, vibram e instigam – as cruéis práticas de violência direcionadas aos presidiários ou a todos aqueles, estigmatizados, vistos como “suspeitos” pela sociedade burguesa. É o caso do negro, do pobre, e/ou, nas palavras do narrador, o “analfabeto, operário, filho do povo”:

Querendo a confissão, mas que crime eu cometia? / Queriam me culpar pelo mal do qual eu mesmo padecia / E pelos corredores flagrava o tempo todo / Olhares que me julgavam como sendo criminoso / Tal como um suspeito de todo tipo de roubo / Só por ser analfabeto, operário, filho do povo (PAIXÃO, in. *LM*, 2005a, p. 71).

O autor, neste trecho, indaga a funcionalidade do sistema carcerário do país e, paralelamente, questiona aos próprios parâmetros de segurança pública a propósito dos critérios usados para que alguns crimes sejam condenáveis, enquanto outros, como os

praticados por políticos ou policiais corruptos, tantas vezes, permanecem impunes. Ainda neste sentido, parece interrogar: como se mede um “mal” maior e menor? O “mal” cometido que levaria um sujeito a ser punido com a perda de sua liberdade seria menor ou maior que o “mal” que lhe é infligido quando aguenta as torturas, ainda hoje, habituais no presídio?

Pérola (2005b), de Alan Santos da Rosa, por sua vez, narra a violência vivida não apenas por aquele que perde sua liberdade ao cárcere, mas àquele que torna-se “refém” do sistema prisional e de suas prerrogativas quando tem algum amigo ou parente próximo encarcerado. Na personagem *Pérola* materializam-se as muitas mães dos presidiários que atravessam os penosos processos de revistas e humilhações das penitenciárias para reverem seus filhos em dia de visitas:

A noite de sexta pra tantos é de balada, de TV, de samba. Pra *Pérola* é de trampo e expectativa. Sacola nova que semana passada a de lona arreventou. Trinta cruzeiros de nicotina. O cascalho faz falta mas deixá-lo sem guarida não rima com seu instinto. Salada de cenoura, peixe e um bolo de fubá... que é preferência dele desde pequeno. Já virou a meia-noite, o lance é dormir umas quatro horas, antes de levantar e embarrigar a pia, servir nas cumbucas de plástico e embrulhar sem miséria. Ainda decidir se tem apetite pra levar aquilo. “como o safado teve coragem de me pedir isso?” Deitar que amanhã é dia de sorrisos salgados, na CDP 1 de Osasco (DA ROSA, in. *LM*, 2005b, p. 95).

O conto narra o trajeto de *Pérola* ao presídio: desde o amanhecer, o preparo das comidas preferidas do filho preso e a privação do dinheiro gasto em cigarros, além da terrível dúvida em levar ou não o objeto proibido e solicitado pelo encarcerado. A narrativa fala ainda da condução longínqua, da dificuldade do trajeto, do custo das conduções e até da divisão “da espera, da chuva, da dor gêmea” entre aquelas que se conhecem na fila da visita. No trajeto há ainda espaço para as reflexões da personagem: “O dia clareando. ‘Nosso futuro na mão de Deus. Ou do Diabo? Só leseira, veneno... então me leva logo, Senhor. A molecada conta vantagem, ladrão na família... também, não são eles que tão na carquera (...)’” (DA ROSA, in. *LM*, 2005b, p.96). Interessantemente, o conto de Da Rosa, ao contrário da maioria das demais narrativas, fala também do prestígio que goza entre os jovens periféricos a passagem pelo sistema prisional uma “boa colocação” na hierarquia do crime, desvendando aspectos que encontramos na narrativa de Paulo Lins em *Cidade de Deus* e em muitas letras de *rap*. Poderíamos dizer, talvez, a partir de tudo o que observamos em termos da percepção da discriminação perpetrada pela mídia, que poderia haver um contra discurso hegemônico

na difusão desta ideia entre os jovens periféricos. É como se o discurso de Oiticica, em *Seja Marginal, seja herói*, tivesse sido assumido pelos jovens privados de outro destino.

O fim do conto revela que aquilo que o filho de Pérola havia lhe pedido e que ela teria que decidir se teria ou não coragem de levar, como mencionado na primeira e extensa citação, se tratava de um aparelho de celular, que ela, com seu amor irremediável de mãe, desgraçadamente não soubera recusar. Azaradamente, o aparelho calha de tocar no interior do seu corpo:

A revista no cômodo gelado: senhoras, moças, crianças. Nusas. Serão três cocorinhas. A terceira abaixada e o pânico. Eletricidade bufando, chamando nas veias, no preso da respirada, na cabeça tonelada. Mas nada sai da vagina. “Podem levantar”. Alívio. No primeiro clac da tranca de repente toca o aparelho, cantando, dentro da mulher (DA ROSA, in. *LM*, 2005b, p. 98).

O fim trágico de Pérola que, depois de aliviada por passar pela revista de rotina para as visitas no presídio sem ter sido pega em flagrante, ser “entregue” pelo azar, parece vir afirmar que em torno deste círculo só a sorte pode permitir que a situação de condenação à qual está submetida toda a família não termine levando todos à prisão. A cadeia, como observa Da Rosa, não invalida a ação de ilegalidade e criminosa – de ambos os lados, acrescentamos, pensando nos outros contos que já citamos – pois, ao contrário, acaba sendo prestigiosa no mundo do crime e do sujeito periférico. É o que justificaria a solicitação do aparelho celular feita pelo filho de Pérola, presa também ao final do conto, num ato de alerta ao leitor. Parece haver aí, a ideia de que a “carquera” do prestígio sobreria às mães, esposas e filhos destas famílias envolvidas com o mundo do crime.

Em *A vingança de Brechó* (2005b), de Dona Laura Mateus, a prisão emerge como o cenário de uma vingança antiga entre gangues inimigas, que reencontram-se, por uma ironia do destino, presos na mesma cadeia. Lá há o desfecho de uma antiga promessa de vingança. O conto será melhor analisado, entretanto, mais adiante, quando tratarmos da escrita como uma busca por respostas da violência vista como um aspecto estruturante da sociedade brasileira, sobretudo, quando dirigida às camadas mais pobres e marginalizadas.

2.4. Violência contra o negro

Os títulos que nomeiam as letras das canções, respectivamente, de Gato Preto e Ridson Dugueto, *Faveláfrica* e *Plano Senzala* demonstram, por si só, o motivo para o qual vieram: atrelar a temática racial a uma espécie de “destino traçado”, sugerindo que o afrodescendente, ou o herdeiro da escravidão, teria a favela como predestinação ou estaria submetido a um “plano” historicamente constituído, difícil de escapar. *Faveláfrica*, diretamente, relaciona o morador de favela ao descendente africano. Já *Plano Senzala* faz referência à vida dos negros entre a casa grande e a senzala e sua relação com os dias atuais.

Em *Faveláfrica* (2005b), o narrador resgata a escravidão para evidenciar o que entende ser sua persistência histórica. A narrativa assume um tom aguerrido e pedagógico da letra de *rap*, e parece pretender escancarar ao leitor a relação direta da herança escravista na vida brasileira com as formas de violência desferidas contra a população negra:

É porta na cara da nossa raça / O corpo na vala, a rota que mata, polícia que passa / Mais um preto arrasta, o capitão lá da mata / Do branco a risada, racista piada. É mesmo uma praga, por toda massa? / O racismo espalha, o preconceito exala / Quinhentos anos se passa, de mentiras safadas / Acredita quem quer, em contos de fada (PRETO, in. *LM*, 2005b, p. 58).

Da discriminação racial ao assassinato, da violência simbólica à violência física, a narrativa instiga a crítica ao que chama de “500 anos de mentiras safadas” e promessas vãs de mudança nas relações de classes e raciais brasileiras: “acredita quem quer em contos de fada.” Conclamaría para a ação este narrador revoltado e desacreditado?

A narrativa trava, ainda, um diálogo entre o narrador, em primeira pessoa, com a Mãe África, que, desolada, chora e grita indignada diante da ação escravista:

Ela, como louca, alucinada gritava / Lá vem ele, lá vem ele, lá vem ele
Me aproximei e perguntei ele quem? Ele quem? / Ela desesperada e cheia de dor e ira, respondia / Ele o cheio de maldade, perversidade, de atos desordeiros / Cruelmente arrastando os meus filhos, para um longínquo cativoiro / Sem amor, só rancor, desonrando meus herdeiros / Destrói a mim, a meus filhos, simplesmente pelo dinheiro (...)
E eu tornei a perguntar, ele quem? Ele quem? / E a mãe África triste respondeu / O insano desumano, profano tirano (...) Ele é! O NAVIO NEGREIRO (PRETO, in. *LM*, 2005b, p. 56 e 57).

A referência à Mãe África e ao navio negreiro parecem sugerir a intenção da narrativa em despertar no interlocutor uma consciência étnica mais do que uma ação organizada. A sugestão torna-se discurso explícito a certo ponto:

Reflito e sinto pena daquela preta ingênua / Que aceita ser chamada de mulata ou morena / Valença, Valença, valei-me meu Deus, de tanta inconsistência / Ela se esqueceu do tapa na cara, a dor da chibata. / O chicote que marca, o tronco, a senzala / Na boa mordada, da preta Anastácia / Chefe Ganga Zumba, Zumbi e Dandara / O racismo não passa, é tudo fachada / É jogada armada / O MASSACRE NÃO PÁRA (PRETO, in. *LM*, 2005b, p. 57).

Ou seja, a rebeldia em questão é contra a opressão e a discriminação. A memória da escravidão é evocada em nome de uma não aceitação da submissão. E, aqui, particularmente a da mulher negra que permite a denominação “mulata” ou “morena”.¹² Os líderes negros Ganga Zumba, primeiro líder do Quilombo dos Palmares, Zumbi, Dandara, esposa de Zumbi, bem como a referência à escrava Anastácia, que teve uma máscara colocada em sua boca como castigo por recusar-se a manter relações sexuais com seu senhor, são lembrados como exemplos reais de luta e resistência e que parecem servir como modelo aos afrodescendentes. A revolta contra a opressão histórica, enfatiza a narrativa, implica na necessidade de luta.

A referência a personagens e “heróis” negros é frequente nas narrativas. Vemos a alusão a importantes figuras históricas como Martin Luther King, líder negro pacifista norte-americano (1929-1968), Nelson Mandela, ex-presidente da África do Sul e principal representante do movimento antiapartheid, Mumia Abu-Jamal, militante negro antirracista e integrante do extinto partido “Panteras Negras” (organização revolucionária criada nos Estados Unidos a partir de meados da década de 1960, em defesa dos direitos dos negros), entre outros. Mas, não só os líderes internacionais são chamados a conferir exemplo nesta luta pelo respeito à diferença étnica, como também são referenciados nomes da cultura *hip hop* nacional, como o *rapper* Sabotage (1973-2003) e o cantor de *rap* X.

Ao trazer para a narrativa um histórico de lideranças negras, parece haver neste narrador um objetivo de reler a história oficial, colocando em evidência a resistência dos afrodescendentes, ocultados pela narrativa hegemônica que renova o

¹² E do uso e abuso da cultura de massas, materializados aqui na figura da *pin up* Valéria Valença, a chamada “*mulata Globeleza*”, símbolo das transmissões em tempos de carnaval de uma das redes televisivas mais potentes do país.

esquecimento através da imposição e/ou a homogeneização cultural. Para fazer cumprir este objetivo, em *Faveláfrica*, o narrador lista termos e sentimentos que remetem a esta herança da escravidão:

HERANÇA DA ESCRAVIDÃO / Moreno (a) mulata (o) marrom bombom / Complexo, medo, exclusão social / Favelas, analfabetismo, marcas, traumas / Sentimento de inferioridade, química no cabelo / Falta de orgulho, auto-estima baixa, preconceito / Racismo, dor, lágrima, sem-terras, sem cavalos / Crimes, acusação, desprezo, descaso, danos, descalços / Desconforto, discórdia, desespero, desemprego (PRETO, in. *LM*, 2005b, p. 62).

O papel pedagógico fica evidente no trecho, uma vez que o narrador exemplifica, quase didaticamente, construções sociais que contribuem para que o negro tenha um sentimento de inferioridade e busque meios de se igualar ao que represente a cultura do branco como, por exemplo, o alisamento do cabelo. Levanta também elementos que atrelam o negro a uma situação de carência econômica: “sem-terras”, “sem-cavalos”, “descalços”, “desconforto” e “desemprego”. Não por acaso, no texto *A Bahia que Gil e Caetano não cantaram* (2005a), o mesmo autor traz para a narrativa o sentido inverso, a valorização de elementos que representem a cultura negra:

O cronista a que se chama Gato Preto / Nascido em Ilhéus, no centro do gueto / Pele escura, olhos vermelhos, cabelos crespos / Antepassado africano, descendente negro / Pane extremamente, salve do gueto / Todos descendentes do mesmo povo preto (PRETO, in. *LM*, 2005a, p. 55).

Na citação nota-se a imagem do “gueto” evocada para falar da população negra, o que, como perceberemos, é recorrente entre as narrativas desta coletânea.

Ainda em *Plano Senzala*, o narrador associa a condição de favelado a de presidiário. Pode-se dizer que há, de um lado, a identificação da favela com o presídio ao mesmo tempo em que haveria no presídio um imenso contingente de favelados, expressando a ideia de que uma coisa levaria à outra. Ele diz: “Barraco é cela, cadeia é favela / Viela é corredor, quarteirão é pavilhão e vice-versa / Que hora é essa? Interminável era / Mais de cinco séculos de plano Senzala se completam” (PAIXÃO, in. *LM*, 2005a, p. 72). Ao comparar “barraco” com “cela”, “viela” com “corredor”, “quarteirão” com “pavilhão” e, na sequência relacionar com o que chama de “interminável era que completa mais de cinco séculos de existência”, o narrador aponta também para noção de que a herança escravista e discriminadora seria a causa do

confinamento de uma parte significativa da população negra nas favelas e nas prisões. A comparação entre escravo e herdeiro da escravidão continua quando a narrativa associa o policial de hoje aos capitães do mato de ontem: “Capitão da mata de farda rondando / Como rondavam quilombos, rondam os nossos mocambos / Trabalhando contra nossa paz / Procurando o mesmo suspeito de quatrocentos anos atrás” (PAIXÃO, in. *LM*, 2005c, p. 84).

“O mesmo suspeito de quatrocentos anos atrás” indica que a violência – seja ela explícita ou simbólica – continua tendo o mesmo grupo como “alvo” principal: o negro, perseguido nos quilombos ou nos mocambos nos tempos da escravidão e hoje nas favelas e/ou periferias brasileiras. A discriminação racial continua perpetuando a herança da escravatura é o que constata o narrador de *Plano Senzala*, indicando que haveria um projeto social de manutenção do negro pobre nos espaços confinados das favelas e dos presídios.

Também *Fósforo* (2005c), do mesmo Paixão, retoma a questão do preconceito e, neste texto, é constante o uso de metáforas e palavras que dão sentido ao encarceramento étnico-social, que mantém o negro e o pobre na condição de perseguido, seja pela polícia, quando os vê como principais suspeitos, seja pela sociedade de maneira geral, pelos olhares ou atos que os discriminam:

Vida não pode ser liberdade assistida / À existência oprimida não pode ser reduzida a vida / Resumida a escravidão consentida / Vida pra ser vida tem que ser plenamente sentida / Tida, usufruída, garantida e mantida / Preservada, respeitada, conservada e vivida / Vida sem grade, direito de humanidade, / Serão só sonhos: paz, igualdade, liberdade [...] (PAIXÃO, in. *LM*, 2005c, p. 82).

“Liberdade assistida”, “existência oprimida”, “escravidão consentida”, “vida sem grade” são expressões que exprimem a sensação de constante aprisionamento, juntamente com a palavra “gueto”, que mencionamos anteriormente. A intenção de colocar-se contra a ideologia vigente acaba sendo identificada com uma espécie de utopia, característica forte de toda a narrativa marginal, que parece não ver saída nessa guetização do negro, pobre e favelado: “serão só sonhos: paz, igualdade, liberdade”. Esta utopia, entretanto, abre brecha para uma centelha de esperança, como aprofundaremos no capítulo quarto. Mas, é interessante observar que a utopia aqui não é maior que a do projeto iluminista, isto é, igualdade e liberdade e paz – este último item sinalizando a ideia de que este que narra percebe a vida periférica como uma guerra.

No entanto, se em *Fósforo* a questão do preconceito e discriminação tem caráter histórico e nacional, em *O homem estragou tudo* a narrativa acaba identificando o navio negreiro como exemplo da imponderável “maldade humana”, unindo numa só questão a discriminação contra os judeus e a discriminação herdada da escravidão brasileira: “Na água que você criou, que Jesus andou, um navio negreiro matou pela cor. Depois da senzala, a tortura é na favela, Hitler morreu, mais to num gueto judeu da nova era” (EDUARDO E DUM DUM, in. *LM*, 2005d, p. 31).

Neste sentido, o narrador de *O homem estragou tudo* internacionaliza a discriminação, num impulso que parece indicar que a sociedade que discrimina não é necessariamente a brasileira, mas a sociedade ocidental e seus valores de classe que justificam as prioridades e a manutenção da farsa da igualdade e oportunidade: “Pena não se realizou o sonho de Luther King e hoje se pá vão pra Marte, mais o negro não é livre” (EDUARDO E DUM DUM, in. *LM*, 2005d, p. 32).

Mesmo quando o tema racial não é central na narrativa, elementos da cultura negra são elencados nos textos, como em *Chão* (2005a), de Alan Santos Da Rosa, que resgata as “histórias de quilombos, amores...” e as cantigas da capoeira revelando as origens africanas do Brasil, como na cantiga a seguir: “Quando eu venho de Aruanda, não venho só”.

Nesta literatura que, em algumas narrativas, aparece definida como arma, faca e navalha, vale até mesmo criar um vocabulário próprio, com uma linguagem própria, que faça jus a uma realidade entendida como própria ao negro morador de favela. Daí surge o “latim afro-favelizado” que, em *Fósforo*, de Ridson Dugueto, aparece dando destaque para a linguagem própria do morador de favela, como um fator de resistência étnica-cultural. *Fósforo* (2005c) critica os meios oficiais do saber que suprimem a cultura negra e clama por resistência e resgate cultural, conforme a passagem explica:

Na escola dez verdades sobre Isabel e Palmares. / Atenção, atenção, classe. Tomem seus lugares. / Dez verdades multiplicando em realidades. / Atenção, atenção, classe. Tomemos nossos lugares(...)
 Por que existe aqui um ódio de Haiti. / De milhares de sem-terra pelo espírito de Zumbi. / Resistir? Sozinho não vou conseguir. / Então vou pedir proteção pra meu Ori. / Vida não pode ser liberdade assistida. / Existência oprimida não pode ser reduzida a vida. / Resumida a escravidão consentida. / Vida pra ser vida tem que ser plenamente sentida. (...) / Sangue preto índio e até do invasor. / Violento ódio e amor e sobre-humana resistência à dor. / Gueto se formou na travessia do oceano. / Atmosfera de ira da favela no absurdo humano. / *Tão mocoçado, quilombolizado, / Familiarizado com latim afro-favelizado. /*

Profecia cumpre-se todos cúmplices. / Periferia une-se na fome do zênite. (PAIXÃO, in. *LM*, 2005c, p. 83, grifos nossos).

A narrativa de Ridson aproxima-se muito da narrativa de Gato Preto, inclusive, abordando os mesmos temas a partir de frases semelhantes, senão idênticas, como quando ambos citam a mesma frase: “mas sempre onde houver opressão, sempre haverá um rebelde”.

A atenção despendida pela Literatura Marginal à discriminação racial e à valorização da cultura negra evidenciam a intenção de seus narradores neste chamado à resistência étnica e cultural, que clama pela união da periferia / favela para chegar ao ápice: “periferia une-se na fome do zênite”. Esta emergência entre as narrativas evidenciam o que vêm pensando os narradores que se declaram “marginalizados” quanto a não integração do negro e do pobre a sua participação efetiva na sociedade de classes.

Capítulo III

Violência como resposta e religiosidade como saída

“Um telegrama de guerra vindo direto Dugueto. É pura urgência das ruas. Como um cordel urbano suturado em emergência para o estanque da hemorragia”.

Dugueto Shabazz,

in. Notícias jugulares (2006).

3.1. Quando a periferia se rebela

Até aqui, abordamos a maneira como a violência emerge representada entre os textos da coletânea quando a intenção dos escritores parece ser denunciar aquilo que entendem como injustiça, preconceito, discriminação, exploração, marginalização e/ou “exclusão”. Nesta representação predomina na escrita a preocupação em expor o que os narradores atestam como a violência sofrida e que, segundo eles dizem, não é contada pelos meios oficiais do saber ou pela cultura dominante.

A linguagem também assume uma forma mais fiel àquilo que conta, como fica claro quando a escrita é definida como arma – faca e navalha – ou também quando cria seu próprio vocabulário – o latim-afrofavelizado. É a própria linguagem declarando guerra e dando o tom do combate. Isto é, a própria forma literária colocando em evidência o projeto existente na coletânea: se o marginalizado é historicamente violentado, os narradores parecem defender a necessidade de que se dê um “basta” a tal fato. Neste processo, a escrita surge como arma que promete transformar ou ao menos contar outra história – silenciada – na qual vale mesmo que a própria violência venha à tona em resposta à violência sofrida. Este parece ser o principal projeto desta literatura: falar contra o silêncio, isto é, contra o discurso predominante, como abordaremos com maior minúcia no capítulo final.

Neste revide, o alvo volta-se para aquele identificado imediatamente como opressor, seja o “playboy” ou a “burguesia” – numa referência a todo não morador da periferia ou favela –, seja a polícia corrupta, vista como defensora dos “ricos” e, ambos, entendidos como “maldosos” por natureza. Por sua vez, quando não é encontrado um grupo ou instituição para atribuir a responsabilidade, o próprio pecado dos homens emerge como a causa dos males que afligem a humanidade; neste caso, Deus emerge

como única saída possível.

Ao lado da vazão pela religiosidade, prevalece, noutros casos, a própria violência como resposta ou como saída. A violência como resposta – e também a “religiosidade como saída” – é o que resulta quando o narrador social não encontra na história a explicação para os problemas que decorrem da própria estrutura da sociedade e de sua configuração histórica, de maneira que a responsabilidade acaba caindo contra aquele que, na apreensão mais imediata do narrador, é reconhecido como a própria maldade por si mesma. Neste sentido, a omissão da sociedade brasileira à iniquidade e à violência contra o pobre periférico acabaria justificando a violência indiscriminada contra todos aqueles que parecem ter o “privilégio” de pertencerem ao mundo burguês, onde vigora a defesa da propriedade, dos direitos burgueses, o poder do consumo, e o direito à construção do próprio destino, uma vez que o sujeito que aqui fala se sente como um “condenado” à condição de periférico, o que significaria estar alijado de qualquer escolha. A pobreza, a violência, a droga, a prisão seriam as marcas de um destino comum aos nascidos nesta condição de miséria, como vimos no capítulo anterior. Uma percepção que estes que falam em nome da periferia fazem questão de explicitar com tintas fortes em seus textos que, como veremos neste capítulo, justificaria a violência como resposta.

Notamos entre as narrativas da Coletânea *LM* a recorrência, em grande parte dos textos, da acusação àquele identificado como “culpado” pela violência física ou simbólica infligida ao sujeito “marginalizado” – seja ele o presidiário, o negro, o pobre e/ou o morador de favela, como vimos anteriormente. Entre os autores da coletânea, os *rappers* Ridson Dugueto, Eduardo e Dum Dum recebem destaque por atribuírem às figuras do “playboy” – ou “burguês”, entendido como todo aquele que é “não pobre” ou “não morador de favela” – e ao “gambê” – o policial – a culpa por tal violência. As narrativas trazem a representação de uma guerra declarada que visa defender os direitos do pobre, segundo afirmam os narradores, renegados pelo “burguês” ou policial, quando estes, respectivamente, “clama[m] por paz nas ruas”, aceitando que métodos violentos sejam usados contra o identificado como suspeito por residir na favela ou por ser negro, ou quando reprime as passeatas que reivindicam alguma causa, com uso de “gás lacrimogêneo, cassetetes, tropas de choque” (PAIXÃO, in. *LM*, 2005b, p. 78), como veremos a seguir.

3.2. A culpa é da burguesia 'guetofóbica'

Epidemia (2005b), de Ridson Paixão, traz em toda narrativa um discurso aguerrido. A palavra é definida como “o incêndio que se alastra / É conflagra e flagra / Abre as chagas / Oxigênio não se acaba” (PAIXÃO, in. *LM*, 2005b, p. 75). Dirige-se a um “outro”, identificado como “inimigo” – a burguesia – que, segundo o texto, seria portadora de uma doença que se espalha, tal como uma epidemia. O texto diz:

Chama alimentada pelo ódio do inimigo / Sistema de ópio que deixa o povo dividido / Os prédios imponentes e a favela submissa / A grande obra-prima do sistema capitalista / Somente com muitos muros se constrói este sistema / Burguesia em quarentena, refém da própria doença / Desperdício, luxúria, status, ostentação / Centros de poder, focos de infecção. / O que corre nas veias do ser opressor / É a prepotência de quem se julga superior / Que se transforma em ódio e irradia a epidemia / A burguesia sofre de guetofobia. / E nem a medicina encontrou o antídoto / Não há vacina pra pobreza de espírito / Mal galopante, agudo, crônico / O preconceito é um sinal, o terminal é o pânico (PAIXÃO, in. *LM*, 2005b, p. 75).

Na passagem, nota-se que a burguesia é caracterizada como portadora de uma espécie de doença crônica que o narrador intitula de “guetofobia”. O termo sugere o medo ao “gueto” que, como vimos, resulta na escrita marginal como uma referência à favela, tendo o objetivo de suscitar no leitor ou ouvinte o sentimento crítico à segregação do favelado e da favela, comparando-a, também, ao horror – hoje inquestionável por parte inclusive deste que discrimina o pobre – do holocausto judeu. A narrativa tem, evidentemente, a intenção de evidenciar a propagação entre a camada da população que, vendo-a como recinto de criminalidade e tráfico de drogas, alimenta-se do que sociologicamente poderíamos chamar de a “indústria do medo”. No texto, prevalece a oposição entre “opulência” / “miséria”, “asfalto” / “favela”, definindo dois territórios separados: campos minados para o palco desta guerra. Tal separação é entendida como uma lógica própria do sistema capitalista que, como pensa o narrador, por meio das ações alimentadas pela burguesia – ou pelo “ódio do inimigo”, como ele diz – dividiria a sociedade nestes opostos e acabaria tornando-a refém da doença que ela própria criou.

“Desperdício, luxúria, status, ostentação” são elencados como elementos que representam a burguesia e aparecem metaforizados como sintomas de sua doença. Tais características evidenciam o que a própria disparidade social brasileira permite perceber: uns podem ter acesso ao consumo máximo e fazer disso elemento de respeito e

distinção social. Outros seriam privados das necessidades mais básicas, alimentando a “chama do ódio”, indicando que a escandalosa disparidade social brasileira dá o mote para o discurso deste narrador.

Este “outro” identificado em primeira instância como o principal culpado pelos problemas que atingem o sujeito marginalizado, sempre aparece depreciativamente na narrativa marginal, dando pistas de como o ódio reverbera no discurso deste que fala. Em contrapartida, o narrador marginal evoca termos valorativos para falar dos “seus”, isto é, do pobre, do favelado, do presidiário, invertendo o discurso comum e oficial, defendendo-se do olhar discriminador. Esta acusação ao “outro”, identificado como opressor, é, segundo afirma Nietzsche (1999), característico dos povos “oprimidos”, que desenvolvem o que o filósofo chama de “memória do ressentimento”, que seria o discurso do dominado contra o dominante. É o que se pode perceber em *Epidemia* (2005b):

Maioria, comunidade, imunidade natural / A epidemia atinge só a sua classe social / Doença terminal, resultado, síndrome / *Povo pobre, vantagem: humilde índole.* / Desta infecção eu, Dugueto, não sou vítima / De classe média pra cima, todo aquele que discrimina / Cientistas da causa, reféns da consequência / A playboyzada e a sua doença e tudo o que ela representa (...). Mais forte que a vontade de continuar dominado / Regendo o controle eterno, explorando, escravizando / Mais forte que a inveja de nos ver de pé / *Povo: cultura de resistência e fé.* / A trinca na corrente, a bala na agulha / Igual a uma em seis na roleta-russa / O rastilho de pólvora, o vazamento de gás / Eu sou a rejeição à tua falsa paz. / Eu sou a podridão que você abomina / Seu filho viciado em cocaína. (PAIXÃO, in. *LM*, 2005b, p. 77, grifos nossos).

É interessante observar que o sujeito que fala aponta para os dois lados da guerra social: se de um lado há um burguês, identificado como “de classe média para cima”, que discrimina o pobre favelado, do outro lado a “roleta russa” não tem porque escolher o alvo. A percepção é de que o rastilho de pólvora que alimenta a violência urbana é dada por este setor que se utiliza da população pobre e favelada quando lhe é conveniente, “seu filho viciado em cocaína”, e depois ergue muros – definindo a fronteira entre o “cidadão” e o “não cidadão” – em nome da segurança, aqui definida como “paz”. É interessante que ao mesmo tempo em que parece perceber a ordem social que define os dois campos de batalha, atribui à burguesia uma espécie de doença contagiosa e incurável: “doença terminal, resultado síndrome”.

Em *Epidemia*, portanto, o preconceito ganha a forma de uma doença do

“não morador de favela” e a favela, por sua vez, recebe a imagem de “gueto”, sendo representada a partir da evocação positiva de si, em contraposição a este outro doente de preconceito:

É do meu olhar que você tem medo / Bonito terno, onde vive se escondendo / Eu vi você erguer o vidro, acelerando / Quase atropela o moleque trabalhando. / A pressão sobe, o coração acelera / Alergia a pobre, pavor da favela / Pesadelos pânicos, inquietação, insônia / Guetofobia: estes são os teus sintomas. (PAIXÃO, in. *LM*, 2005b, p. 79).

E este mesmo sujeito doente apostaria num “remédio” amargo e cada vez mais afirmador das diferenças sociais:

Ignoram as crianças viciadas e marginais / Depois vão pras ruas em passeatas. “BASTA, EU QUERO PAZ” / Paz morar longe de sem-teto / Proteger o domínio no condomínio sem favela perto (PAIXÃO, in. *LM*, 2005b, p. 79).

A narrativa afirma que o medo da criminalidade fomenta, sobretudo, entre a classe média e alta, a defesa por medidas de segurança pública que, muitas vezes, violam o direito da maioria, como aprofundaremos quando focarmos no tema “a culpa é da polícia”. Imagens que representam uma guerra se manifestam na narrativa em expressões como “trinca na corrente”, “bala na agulha”, “rastilho de pólvora”, “vazamento de gás”, as quais servem para o artifício estético do narrador em acusar ao “outro” se autoenunciando positivamente. Até mesmo frases como “eu sou a rejeição a tua falsa paz” ou “sou a podridão que você abomina” são constadas como vantagens ante a doença incurável do “opressor”.

Também das narrativas de Eduardo e Dum Dum emergem, constantemente, figuras de um cenário relacionado à destruição, à dor, ao abuso de poder e, enfim, à guerra, que aparece como o palco privilegiado por este discurso que se dirige ao “inimigo”. Em *Aqui ela não pode voar* (2005a), o narrador elucida imagens atreladas à violência, sob o uso constante de símbolos da guerra, como “céu de pólvora”, “chão minado com trincheira e soldados”, “estilhaço de granada”, “bala perdida”, “campo de extermínio”, “blindagem e guerrilha”, “vítimas de fuzil”. Neste texto, a narrativa é escrita sob a perspectiva daquele sujeito que, por assumir-se como testemunha da realidade que conta, procura causar no leitor a convicção da veracidade daquilo que afirma. Para tanto, o narrador faz uso de recursos estéticos que visam intensificar a representatividade da

violência, do sofrimento, uma vez que seu objetivo é convencer o leitor do que está sendo relatado. Daí a recorrente comparação da favela ao gueto judeu, que visa frisar a ideia da segregação e traz embutida a experiência da dor – já que a palavra “gueto” retoma a particular experiência do povo judeu na história mundial.

De certa maneira, podemos observar que entre as narrativas há aquelas que mais se aproximam de um discurso político social e aquelas que naturalizam a violência como um “mal” humano, independente das causas históricas. Ambas, no entanto, parecem entender que a violência como resposta é justa, pois estaria de acordo com a reação dos oprimidos.

Num viés messiânico, por exemplo, Eduardo e Dum Dum colocam em pauta o que parece ser uma ação demoníaca, que passa dos fornos crematórios ao menino analfabeto na favela brasileira: “1.000 anos de civilização sem um dia de paz, na chaminé cinza humana, a neve de satanás” (EDUARDO e DUM DUM, in. *LM*, 2005d, p. 32), ou, “30 anos depois o livro didático, é uma 9 com silenciador acoplado” (EDUARDO e DUM DUM, in. *LM*, 2005d, p. 32). E, por fim, o texto finda colocando o homem destruidor da natureza como originalmente mau: “O humano vem da fábrica com defeito, com uma granada de mão dentro do peito. Sete dias e noites jogados no lixo, no pecado de Eva o fim do mundo teve início” (EDUARDO e DUM DUM, in. *LM*, 2005d, p. 33). Desencantado, o narrador visualiza como única solução à humanidade sua extinção, e, com isso, anuncia o fim do mundo: “Só vejo uma solução eficaz pro nosso caso, um meteoro tipo aquele que extinguiu os dinossauros” (EDUARDO e DUM DUM, in. *LM*, 2005d, p. 32).

Na narrativa de Eduardo e Dum Dum, *O homem estragou tudo* (2005d), são os próprios seres humanos que emergem como “culpados” por terem estragado tudo o que Deus criou. Neste caso, os narradores parecem não restringirem a “culpa” a uma classe social. A causa da destruição da natureza seria atrelada às criações humanas – tecnológicas, científicas – e no entanto, estas são também representadas a partir da elucidação de seus critérios negativos; são autodestrutivas e identificadas como voltadas unicamente para fins interesseiros e egoístas: “A técnica aqui é de enfermagem de guerra, bomba atômica por 1 palmo a mais de terra” (EDUARDO e DUM DUM, in. *LM*, 2005d, p. 31). O próprio desenvolvimento tecnológico é reconhecido como instrumento que representa o elemento constitutivo do caos de que padecem os homens na atualidade. No entanto, ao observar que este instrumento é negado ao pobre, o narrador não consegue apreender quais elementos estão imbricados neste poder aquisitivo. E, nesta leitura

perpassada pelo ressentimento, o desenvolvimento tecnológico é criticado, sendo visto como voltado apenas para a destruição humana, em nome de causas menos nobres – e mais egoístas – que a cura da AIDS ou do câncer, como afirma: “Não é pra curar Aids, Câncer, a tecnologia é pro internauta trocar foto de pedofilia” (EDUARDO e DUM DUM, in. *LM*, 2005d, p. 31). Ou ainda: “Tortura inocente para assinar, tocar piano, a justiça aqui só é divina pro de charuto cubano. / Seus animais são geneticamente modificados, pit Bull, rotweiller, pro ladrão ficar em pedaços” (EDUARDO e DUM DUM, in. *LM*, 2005d, p. 32, *grifos nossos*). Ou seja, assumindo o ponto de vista daquele que não tem acesso, a narrativa investe justamente contra a justiça seletiva, que seria “divina” só para aquele que detém o poder econômico, ao mesmo tempo em que investe contra a tecnologia e seu desenvolvimento talvez por considerá-la também como “mercadoria” exclusiva de uma classe social que tem acesso aos bens de produção. Note-se que pouco antes havia reclamado que esta mesma tecnologia nas mãos de quem está não beneficia a humanidade para a cura da AIDS e do Câncer. E, deste modo, acaba por condenar a tecnologia como coisa destrutiva. Ou seja, não deixa de ser uma denúncia social, ainda que o sujeito não chegue a compreender a lógica discriminadora do mundo capitalista. É por isso que o “ladrão” aparece na outra ponta da frase com a mesma condição “natural” da posse e uso da tecnologia.

Neste caso, o narrador marginal, não vendo a relação entre sociedade de classes e propriedade, acaba pensando numa perspectiva escatológica da relação de *bem* versus *mal*. Às classes dominantes, detentoras do poder aquisitivo e da ciência, e tudo aquilo que de alguma maneira lhes representam, são acusadas como representantes do mal. Talvez pudéssemos pensar que deste modo, esta narração sinaliza para aquilo que Walnice Galvão (1986) observara no discurso de Riobaldo Tatarana, em *Grande Sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, como sendo a percepção escatológica do fato histórico. Não percebendo os nexos da história, o sujeito pobre do sertão mineiro pensa que o diabo articula o seu destino, já que não é um homem livre para moldá-lo. Aqui, não percebendo os nexos, o narrador apontaria para a mesma perspectiva, num quadro a-histórico e universal. Mas, os marginalizados e pobres se colocariam como “vítimas” daqueles que detém o poder econômico e, justamente por isso, defendendo-se da maldade humana.

Como já observamos também, Nietzsche atribuía ao ressentimento o discurso que menoriza um outro para se autovalorizar. Neste sentido, Marcos Zibordi (2004), analisando a Literatura Marginal a partir da teoria do “ressentimento”, como definido por Nietzsche, observa como esta traz como “heróis” pessoas sofridas,

presidiários, pessoas que tiveram a “dignidade arrancada da desventura” (ZIBORDI, 2004, p. 86). Este autor afirma:

A negação acusatória à classe de mandantes do país é a base da memória literária marginal ressentida, aqui também uma questão de atribuição que inverte os adjetivos imputados a opressores e oprimidos, e tenta tornar nobre o periférico, o quebrado, sujo e violento cotidiano e seus personagens (ZIBORDI, 2004, p. 86).

Conforme Zibordi (2004), tal referência à “memória do ressentimento” seria, de acordo com Nietzsche, em *Genealogia da Moral* (1999), característica dos “oprimidos”, justificando a inversão dos valores do que é considerado “bom”, “maior”, “nobre”, pelos “opressores”, visando a valorização de si mesmos e de tudo o que lhes pertence. Para Nietzsche (1999), a “memória do ressentimento”, ou seja, a lembrança da opressão e submissão, leva o pobre à “falsificação com que o ódio recolhido, a vingança do impotente, atentará contra seu adversário (...)” (NIETZSCHE, 1999, p. 344). Em outras palavras, Nietzsche diz: “Enquanto toda moral nobre brota de um triunfante dizer-sim a si próprio, a moral de escravos diz não, logo de início, a um ‘fora’, a um ‘outro’, a um ‘não mesmo’: e esse ‘não’ é seu ato criador”. (NIETZSCHE, 1999, p. 343).

O mal humano – associado, sobretudo, à “elite maldosa” – aparece como irrecuperável e irreversível. A descrença nos homens mostra a descrença no próprio deus, que na narrativa aparece como se tivesse sido vencido pelo demônio, já que desde o bíblico pecado da criação cristã do mundo, “o pecado de Eva”, o homem pagaria em vida por ele e, com isso, conforme o narrador, desde então nasceria “com defeito” e pronto para corroborar este cenário de guerra. Nesta denúncia, a falta de perspectiva do narrador do texto de Eduardo e Dum Dum aparece com força. O texto anuncia a descrença nos próprios homens. O próprio título já sugere a desesperança diante o ser humano que, segundo a narrativa, teria estragado tudo o que Deus criou.

Esta perspectiva que tenta mostrar os problemas vividos pela sociedade, mas que acaba vendo no próprio mal o motivo do caos, assemelha-se à explicação religiosa cristã que parece ter sido apreendida pelo narrador, ainda que este se demonstre descrente, quando vê a maldade como uma opção pelo pecado. Esta apresentação dos problemas da humanidade parece, em certa medida, se cruzar com o discurso suscitado nas narrativas de Dona Laura Mateus. Em seus contos, aparece na escolha pelas drogas e na prática da “maldade” a perdição do sujeito que opta por este caminho, como uma

escolha errada, um pecado, cuja punição, no caso dos textos, é pagar com a própria vida, como veremos.

Entretanto, cabe considerar que a descrença suscitada pelas narrativas, bem como o não encadeamento de todos os nexos históricos, constata que os próprios narradores estão também sujeitos aos ideários que sustentam a sociedade atual. Não deixa de ser, contudo, um modo de posicionamento diante do mundo.

Além disso, cabe observar que a narrativa marginal, quando deixa sobressair um discurso de ira, emite a “revolta”, tal como definida por Albert Camus em seu livro *O homem revoltado* (2008) e analisado por Ângela Maria Dias (2006). Segundo a autora analisa, ao contrário do ressentimento, o homem revoltado tem a raiva como a condição que expressa sua “revolta”, de maneira que não se trata do rancor do ressentimento, mas um grito a tudo o que oprime e repreende. Em suas palavras: “em sua natureza genuinamente afirmativa, a revolta, de princípio não pensa em conquistar, mas em impor” (DIAS, 2006, p. 11).

3.3. A culpa é do “gambé” (da polícia)

Quando, em *Aqui ela não pode voar* (2005a), o narrador traz como tema a favela, ele o faz de maneira que parece pretender enfatizar que conhece seu funcionamento por dentro e sob os diversos âmbitos. Neste sentido, se coloca como aquele que conhece a violência praticada por policiais, como na frase: “Na sua estrada estilhaço de granada, corpos entre quatro velas, *bala perdida da polícia* e outra criança morta na favela” (EDUARDO e DUM DUM, in. *LM*, 2005a, p. 25). Conhece a violência que estigmatiza o pobre e o faz vítima, como quando relata: “a cada corpo no *caixão de lata*”; e conhece a violência que acompanha a vida e aprisiona o morador de periferia: “foi trocada por rosas, blindagem e guerrilha, foi colocada na *gaiola*, por ter nascido na periferia” (EDUARDO e DUM DUM, in. *LM*, 2005a, p. 25).

O texto, sob o artifício da apropriação de figuras da dor, do sofrimento, da violência, volta-se contra aquele que o narrador identifica como culpado por todo *mal*. Quando representa a figura de um ser com asas sangrando, talvez, por ter sido atingido por uma bala perdida, marcado pelos “hematomas das correntes do cativo”, e ainda a cabeça sendo “decapitada pelas hélices do pelicano”, o narrador realiza a descrição de uma cena de “violência” cruel e desmedida. Fica implícito na narrativa que o algoz pelo “mal” é o policial, já que pelicano é o apelido do helicóptero da polícia. Isto também fica

claro quando a narrativa traz imagens como “granada, corpos entre quatro velas, bala perdida da polícia e outra criança morta da favela”. O culpado por este mal, ganha formas na figura do policial, que é visto como o algoz, o vilão desta história maniqueísta de luta do bem contra o mal.

Em *Fósforo* (2005c), de Ridson Paixão, a narrativa carregada de ódio aos burgueses também afirma o ódio ao policial, espécie de traidor não porque represente o estado injusto, mas porque, pobre na sua maioria, este sujeito teria escolhido o “lado” errado na luta, portanto, a ele são dirigidos os adjetivos mais pejorativos, como rato, por exemplo. A narrativa faz um chamado para o “levante da favela”, onde o livro e o revólver parecem surgir como equivalentes para esta “guerra” contra a opressão e a discriminação: “Trigo pro corpo, luz pro espírito / Depois um *livro* e um *revólver* pra cada oprimido / *Dez mil tiras mortas. Raticídio./ Dez dias de megarrebelião em todos os presídios*” (PAIXÃO, in. *LM*, 2005c, p. 81, *grifos nossos*).

É interessante observar que a narrativa coloca lado a lado o pão, a ilustração, o livro e o revólver, o oprimido e o presidiário, e o policial como inimigo de todos, para o qual reserva o extermínio. Talvez pudéssemos sugerir que colocando-se do ponto de vista do favelado, este narrador percebe a vida na periferia da grande cidade como sujeita a um constante extermínio – por parte da polícia, dos próprios traficantes, das chacinas anônimas dos matadores de aluguel, entre outros atos de violência fatal – e propõe a Lei de Talião para contrapor-se à ela. Ao policial, agente físico da violência de uma sociedade segregadora, se dirigiria a contrapartida do favelado armado e ilustrado.

Também denunciando a violência policial, o texto de *Epidemia* observa: “Guetofobia: o poder intimida./ Chacinas na periferia *cometidas pela polícia.* / Manifestações pacíficas *reprimidas* na Paulista / Difamações, mentiras pela tevê transmitidas” (PAIXÃO, in. *LM*, 2005b, p.78). A polícia está contra todos, mas é na periferia que ela faz chacinas ainda que reprima passeatas na principal avenida da grande metrópole paulistana. Completando tudo isso, haverá sempre a mentira da mídia, num jogo de relações que o narrador sinaliza apesar de não compreender os nexos mais específicos. Na sua leitura, haveria uma guerra instaurada contra qualquer um que se rebelde contra qualquer forma de *status quo*.

Alba Zaluar, em seu texto *Para não dizer que não falei de samba: os enigmas da violência no Brasil* (1998), aborda a violência policial no país atrelada aos estereótipos reforçados pela mídia, para a qual as “notícias de violência tornaram-se mercadorias. Elas vendem bem o veículo, quanto mais sensacionalistas e impactantes

forem” (ZALUAR, 1998, p, 247). Complementando a força midiática, há, segundo observa a antropóloga, o estereótipo reproduzido por aqueles que deveriam combatê-lo, isto é, os responsáveis pelos discursos oficiais: antropólogos, promotores, juízes e policiais. Alba Zaluar salienta que a partir dos anos 90 houve a generalização de imagens da cidade como um ambiente violento e com isso ampliaram-se os “efeitos do medo num contexto de pânico moral provocado pela mídia” (ZALUAR, 1998, p. 249). Desse modo:

Os sentimentos de medo e insegurança dela decorrentes passaram a fazer parte do cotidiano de seus moradores, mas atingiram particularmente os que vivem nas favelas e bairros pobres. Essas ameaças à segurança quebram o equilíbrio das tensões em que se monta a paz social, vindo a alimentar os círculos viciosos da violência cotidiana em que os pobres tornam-se os mais temidos e os mais acusados, justificando a violenta e injusta repressão que sofrem (ZALUAR, 1998, p. 252).

Como salienta Alba Zaluar (1996), no Brasil, a pobreza torna-se sinônimo de crime: “Continuar a afirmar que a pobreza explica o crime significa reforçar a opção pelos pobres que a polícia e a Justiça brasileira já fizeram há séculos” (ZALUAR, 2000, p. 58). A consciência disto que Zaluar chama ironicamente de “opção pelos pobres”, por parte do corpo repressivo e da Justiça, parece ser generalizada e clara para o sujeito periférico, como podemos perceber pelas narrativas. Tanto que nos últimos anos o ataque aos representantes do aparato policial se intensificou, e não apenas na forma da palavra. A emergência do que podemos chamar de uma espécie de “guerra civil”, que nas últimas décadas caracteriza o cotidiano das periferias brasileiras, demonstra que há um conflito armado em pleno curso: há um posicionamento direto contra os policiais que são vistos como representantes imediatos da segregação e discriminação das quais o favelado é a primeira e mais evidente vítima. O medo instaurado reforça discursos e práticas que enfatizam e priorizam o uso de violência e a suposta contenção desta. Nos últimos anos, cresce o número de mortos por policiais e, na mesma medida, cresce o número de policiais mortos, como a imprensa se encarrega de informar.

Zaluar (1998), em entrevistas realizadas com policiais, promotores e juízes, observa a frequente naturalização que os policiais fazem “das imagens associadas aos traficantes: ‘Um traficante se conhece pelo olhar’, ou ‘A gente sabe quem é traficante, quem não é’. (ZALUAR, 1998, p. 308). As entrevistas realizadas pela antropóloga revelam como, muitas vezes, o policial parte de pressupostos pessoais e de ideias preconcebidas, fortalecedoras do preconceito racial e social para com o sujeito, já que

cabe a ele o poder de “decidir” se o indivíduo é criminoso ou não. Uma vez que, como diz Zaluar (1998), na falta de provas materiais, o que prevalece é a palavra do policial, pois conforme o juiz por ela entrevistado, “‘a de um morador de favela não mereceria o mesmo respeito’ (...) Quanto mais pobre o acusado, menos crível o seu depoimento ou o de seus vizinhos e colegas” (ZALUAR, 1998, p. 314). A matéria social que analisa a antropóloga parece ser o que dá substância às narrativas que aqui estamos analisando, ainda que, como já observamos, os nexos não sejam percebidos em toda a sua extensão. Na maioria dos textos o que aparece são os “sintomas” desta relação intrincada que alia defesa do capital com herança escravista (a discriminação racial, a associação do negro ao criminoso), sugerindo que o narrador periférico percebe que algo é injusto e, na falta de um “diagnóstico” mais profundo, reage com as armas que tem. Como afirmam as narrativas, a guerra está instaurada. O policial representa a proteção das classes proprietárias em detrimento do favelado. É este o sentido da guerra, fomentado pela narrativa marginal quando esta declama um discurso aguerrido que, em alguns momentos, parece legitimar o uso da violência, como resposta, pelo morador da favela, pelo negro e/ ou pelo presidiário, como meio de se conquistar vitórias. É como se, cansado e sem perspectiva diante o preconceito social e racial histórico, o narrador não visualizasse outra saída senão a revolta e a guerra contra àquele que considera inimigo.

Como analisa Roberto Kant de Lima (2000), isto acontece porque “a polícia opera como se fosse uma agência autônoma, a serviço de um Estado imaginário, encarregado de manter uma ordem, injusta, em uma sociedade de desiguais” (KANT DE LIMA, 2000, p. 175). A burguesia, temerosa da violência social ideologicamente associada à população pobre e moradora das favelas e periferias da cidade, clama por segurança pública e por mais policiais. A maioria dos narradores dos textos da *LM* atenta para a contradição intrínseca da sociedade que se diz moderna (ainda que não a compreenda), mas que não se priva de métodos “arcaicos” quando se dirige aos sujeitos “marginalizados” e eleitos como os “indesejáveis” da vez e, por esta razão, considerados passíveis de terem práticas “inaceitáveis” aceitas quando a eles dirigidas, para supostamente proteger a sociedade.

Paulo Sérgio Pinheiro (1997) observa que, embora muitas vítimas do crime venham das classes mais baixas, as classes médias e altas veem o crime como um problema que só afeta a elas; o autor diz:

Elas vêem o crime como uma ameaça constante das classes mais baixas – as classes perigosas – que precisam ser mantidas sob controle a qualquer custo. A polícia tende a agir como guarda de fronteira do rico contra os pobres e a violência policial permanece fechada na impunidade porque ela é exercida contra essas classes perigosas e raramente afeta as vidas dos bem-de-vida. As políticas de prevenção contra o crime – especialmente aquelas propostas durante o período eleitoral – são menos eficientes em controlar o crime e a delinquência do que em diminuir o medo e a insegurança das classes dirigentes. A percepção das elites de que os pobres são perigosos é reforçada pelo sistema judiciário que acusa e pune apenas os crimes praticados pelos indivíduos das classes mais baixas enquanto os crimes praticados pelas elites ficam sem punição. Essas práticas criminais, a corrupção, os escândalos financeiros, a evasão fiscal e a exploração do trabalho infantil e escravo não são percebidos como ameaças ao *status quo*. O mesmo acontecendo com o crime organizado, com o tráfico de droga, a lavagem de dinheiro e o contrabando e até o comércio de armas, para os quais não existem políticas de combate consistentes. (PINHEIRO, 1997, p. 46).

O fato de o policial servir para a proteção dos interesses da classe dominante alimenta esse ódio a ele, que acaba sendo visto de maneira desconexa da sua relação na ordem social vigente.

Como vemos, o discurso aguerrido revela o ódio ao policial que na apreensão imediata do escritor surge como se fosse mau por natureza, ou melhor, mau por opção, já que ele teria optado por tal profissão, que parece existir, na visão do narrador que fala do lugar do “marginalizado”, apenas para repreender. Notamos que o policial, pobre e trabalhador, seria a má consciência. O texto tem, à revelia, uma denúncia de que também o policial não percebe sua condição de classe e instaura a guerra contra o pobre como ele. Ou seja, a guerra civil entre os pobres e discriminados: uns na posição de defensores do sistema burguês e suas prerrogativas; outros, acusadores da má consciência como se estes trabalhadores da lei fossem policiais porque pensam assim e não o contrário. E, com isso, o alvo fica no imediato:

Eu e mais dez malungos na subida da ladeira / *Encosta, vagabundo! Luz azul vermelha* / Inteligente não deve, mas teme pela vida / *Socorro, PM! Cachorro de gene nazista.* / Uma mentira deles, dez verdades. Sempre igual / Que nasçam dez prostitutas pra cada policial / Difícil manter a balança em nível igual / Então que nasçam dez mil *vermes* pra cada policial (PAIXÃO, in. *LM*, 2005c, p. 84, *grifos nossos*).

É como se estes narradores dissessem: se os policiais nos reprimem e nos discriminam, se a “cidade” sofre da síndrome do medo ao morador de favela/periferia, sofre de “guetofobia”, isto é, se somos violentados constantemente o que nos resta a

fazer? A violência surge como resposta à violência generalizada: violência só pode gerar violência.

É o que também acontece na narrativa de Alessandro Buzo quando, em *Tentação* (2005b), retoma o tema da discriminação social do favelado e da ação violenta dos agentes da lei, os policiais. O personagem Júnior, morador da favela Córrego do Tijuco Preto, parou de estudar na sétima série, pois preferiu trabalhar como auxiliar de escritório em uma metalúrgica, em Guarulhos, para ajudar a família. Um dia, desaparece o dinheiro da empresa, e ele, por ser morador da favela, acaba acusado por roubo e demitido:

Sumiu um pacote contendo dois mil reais que iria ser parte do vale dos funcionários naquele dia 20 de agosto. Ninguém o acusou diretamente e nem podiam provar nada, mas todos mudaram de atitude junto a Júnior, só podia ser o favelado que roubou o dinheiro e duas semanas depois do fato ele foi despedido.

Saiu de consciência tranqüila e revoltado, seria injustiçado mas nunca um cagueta, só ele viu quando a secretária Simoni, que é de confiança do patrão, pegou o pacote e voltou do almoço sem ele (BUZO, in. *LM*, 2005b, p. 105 e 106).

A narrativa parece querer provar ao leitor que Júnior, apesar de pobre e morador de favela, era trabalhador e honesto, e, mais que isso, tinha valores e honra, *jamais* “caguetaria”, isto é, delataria, a funcionária. O mesmo acontece em *Toda brisa tem seu dia de ventania* (2005a), também de Buzo, quando traz o personagem André, morador de periferia, que gostava de trabalhar e amava sua família, como veremos. Esta maneira de apresentar ao leitor o sujeito “marginal” e “periférico” contrapõe ao modo que ele aparece no imaginário social: sob o símbolo do medo e da violência que cria o que o narrador de Dugueto Shabazz chamou de “guetofobia”, como analisamos anteriormente.

O conto diz que após Júnior ser injustamente demitido, não conseguira outro emprego e, conforme o narrador, a “cada dia mais ele foi se viciando na rotina dos desempregados da favela, jogar bola e fumar maconha” (BUZO, in. *LM*, 2005b, p. 106). Desempregado, revoltado e sem perspectivas, Júnior acaba se envolvendo com o tráfico, cujo retorno financeiro lhe era imediato. Afinal, diz o narrador, ele queria se inserir nessa sociedade de consumo: “ele não podia continuar naquela situação, em casa já havia bastante cobrança, ele queria sair, namorar e comprar uma moto que era seu sonho de consumo, mas como, desse jeito que estava?” (BUZO, in. *LM*, 2005b, p. 106).

Com o tempo, Júnior acaba montando sua “microempresa, uma biqueira de

drogas”. O desenrolar da narrativa mostra que o fim daquele que opta por este caminho é a morte inevitável: Júnior é assassinado por policiais.

(...) aquele que foi injustiçado mas não caguetou fora caguetado, aquele que procurava trampo e não achava foi assassinado. Na rodinha da fogueira todos lembravam dele com saudades e são unânimes, ele não era do crime, caiu em tentação (BUZO, in. *LM*, 2005b, p. 106).

A entrada de Júnior, que, segundo o narrador, não era do crime, para o tráfico de drogas, parece vir dizer que o tráfico não se trata de simples escolha, mas “cair em tentação” numa sociedade que ao mesmo tempo em que oferece as mais altas tecnologias e bens de consumo, priva o sujeito da possibilidade de se trabalhar honestamente, não deve ser entendido como mera escolha individual, quando, na realidade, este é um problema que vai além do limite local e/ou individual.

De acordo com Alba Zaluar (1996), a economia informal é apresentada, muitas vezes, como alternativa ao capitalismo das grandes corporações nacionais e internacionais ou como “resistência” ao mundo disciplinar do trabalho. Cabe ressaltar que entre estas atividades vigoram também atividades ilícitas e ilegais, que acabam sendo o acúmulo de capital ainda que na mão de poucos, que por sua vez exploram outros. Desse modo, conforme a autora, o mercado informal não é apenas o território do trabalhador autônomo e criativo. Mas, o comércio ilegal – como a venda de mercadorias roubadas, por exemplo, bem como o tráfico de drogas – não se encaixa na “visão romântica” de resistência ao sistema capitalista, pois o que ocorre é a acumulação de riqueza nas mãos de poucas pessoas, que enriquecem em cima dos riscos que colocam aos nela envolvidos. Em suas palavras: “servem ao mesmo demônio da acumulação infundável e da obtenção do lucro desmesurado” (ZALUAR, 1996, p. 98).

A narrativa de Buzo parece ter consciência disso. Afinal, o narrador nos diz que Júnior entra para o “mundo” do tráfico porque queria consumir: ele queria ganhar dinheiro para namorar, já que na visão dele com dinheiro se conquistaria muitas mulheres, e realizar o seu sonho de consumo: comprar uma moto. A possibilidade de conseguir tudo isso de uma maneira rápida o seduziu. Ou seja, o tráfico representa a possibilidade para o sujeito da periferia de inserção nesta sociedade de consumo (e não qualquer ruptura com esta).

Além disso, a comparação da “biqueira de drogas” com uma “microempresa” traz consigo a ideia de que o tráfico serve para o enriquecimento pessoal

do “dono da bica”: “Como era bastante conhecido [o Júnior] ele prosperou rápido (...) Hoje não faz a venda direta, tem um funcionário do dia e outro da noite, só abastece e colhe os lucros” (BUZO, in. *LM*, 2005b, p. 107). O traficante é “dono” de sua empresa. Este “empresário” é quem, muitas vezes, “protege” e defende aos direitos imediatos do morador da periferia – compromisso que deveria ser assegurado pelo governo, que, ao contrário, parece unicamente repreender e exercer poder sobre eles – como os narradores mostram por meio da figura do policial, por exemplo, que é visto como o representante máximo do Estado repressor. Desse modo, o “traficante”, muitas vezes, seria uma espécie de capitalista que estaria mais próximo do povo do que o habitual.

O fim da história – o assassinato do sujeito que entra para o tráfico – parece mostrar que a alternativa para o sujeito da periferia não é a entrada para o tráfico, pois isto o leva à morte. Essa não é a solução, portanto, e o sujeito “marginal” sabe disso. Mas é como se Buzo, pedindo por atenção política, dissesse que não coube a este sujeito – rejeitado pelo sistema e discriminado – outra escolha, já que, esgotadas as suas forças, não via como viver diferente; queria a inserção em uma sociedade de consumo que o priva de consumir. É um grito de socorro ao descaso público, político e social.

3.4. A culpa é do olhar “viciado”

O retrato da favela tem só uma imagem, mais cada olho tem sua interpretação pra essa imagem. Meus olhos vêem quando eu olho pra favela almas tristes, sonhos frustrados, esperanças destruídas, crianças sem futuro, vejo apenas vítimas de dor (EDUARDO e DUM DUM, in. *LM*, 2005c, p. 29).

A partir da análise da letra de música do grupo de *rap* Facção Central, incluída na coletânea *LM*, sob o título *O que os olhos vêem* (2005), observamos que a letra é escrita contra aquilo que seu narrador considera como as diferentes representações acerca da favela, que, segundo afirma, divergem entre elas conforme o lugar de onde se fala e dos interesses que se têm em vista. Segundo o texto, “cada olho tem sua interpretação pra essa imagem” (EDUARDO e DUM DUM, in. *LM*, 2005c, p. 29). Deste modo, a narrativa propõe-se a revelar o que, em primeira pessoa, o narrador diz enxergar: “almas tristes”, “sonhos frustrados”, “crianças sem futuro”. Assim observada, a favela

parece ser o lugar onde não há o vislumbre da menor expectativa de futuro possível, onde imperam as “esperanças destruídas” e “apenas vítimas de dor”.

Os *rappers* abordam também o que consideram ser a visão da favela sob a perspectiva do policial, do “gambé”, como o apelidam:

Os olhos do gambé vêem traficantes com AR-15 lançador de granada, vagabundas drogadas, mães solteiras, desempregados embriagados no balcão do bar, adolescentes viciados, pivete com pipa, com rojão avisando que os homi tão chegando, vêem em cada barraco um esconderijo, uma boca, em cada senhora de cabelo branco uma dona Maria mãe de bandido (EDUARDO e DUM DUM, in. *LM*, 2005c, p. 29).

Este ponto de vista que o texto expõe, acerca do olhar do policial sobre a favela, não foge da discussão feita por Janice Perlman (1977) quando analisa o “mito da marginalidade” e considera que este não se deu apenas no âmbito do imaginário social, mas foi perpetuado pelas próprias instituições políticas e órgãos públicos oficiais que encaram a favela como reduto de pessoas atrasadas, onde se reuniriam “vagabundos desempregados, mulheres e crianças abandonadas, ladrões, bêbados e prostitutas” (PERLMAN, 1977, p. 42). Neste aspecto, a narrativa assume caráter de denúncia, havendo neste modo de narrar a intenção de provocar e rechaçar a visão preconceituosa e discriminadora acerca da favela e seus moradores, ao apontar – coincidindo com a análise antropológica de Perlman, bem como de Zaluar e Alvito (2003) – para a estereotipação frequente acerca do pobre e morador de favela.

O policial, segundo o texto, aparece como portador e defensor do discurso cristalizado em torno da favela. Ele é mostrado como aquele que, apropriando-se do “mito”, veria nas mulheres que nela moram “vagabundas drogadas”, “mães solteiras”, mães de “bandido”; em cada morador enxergaria “desempregados embriagados no balcão do bar”, “adolescentes viciados”, “pivete com pipa, com rojão avisando que os homi tão chegando”; e, em cada barraco, veria “um esconderijo, uma boca” – como observamos também em outras narrativas quando acima tratamos do policial como “culpado” pela violência ao “marginalizado”. Neste caso, os narradores usam imagens e linguagens correntes e preconceituosas quando falam da perspectiva do olhar do policial ao morador da favela, em oposição a quando apresentam o que eles próprios enxergam, isto é, falam em “crianças”, “almas tristes” e não “pivetes” ou “Dona Maria mãe de bandido”. Tais recursos estéticos servem para mostrar que o policial é visto como aquele que representa o interesse das classes dominantes e existe para proteger somente a ela, tal como vimos

anteriormente. Além disso, a escolha das palavras quando os narradores dizem falar por si próprios demonstram a mudança no tom e no entendimento: de ator envolvido no crime do tráfico de drogas (na visão do policial) para “vítima da dor”.

No texto, os escritores procuram abordar ainda os interesses políticos embutidos na marginalização social da favela, de maneira que a observação ganha tom de denúncia e parece ser uma tentativa de conscientizar o leitor, hipoteticamente também periférico, para que não se deixe enganar pelos que detêm o poder:

Os olhos do político vêm presos ignorantes, ingênuos, marionetes de manuseio simples, a faca e o queijo, o passaporte pra Genebra, o talão de cheque especial, o tapete vermelho pra loja de Mercedes, o tamanco, a bolsa, o vestido, o modas e o vibrador da sua puta, um mar de peixes cegos que sempre mordem o mesmo anzol (EDUARDO e DUM DUM, in. *LM*, 2005c, p. 29).

Ao considerar o pobre e o periférico como “marionetes de manuseio” dos políticos, os autores, ainda que não nestes termos, têm em vista o que Francisco de Oliveira (2003), Maria Célia Paoli (1974) e Lúcio Kowarick (1975) levantam sobre o fato de a marginalidade servir, antes de tudo, para a manutenção do desenvolvimento capitalista, servindo como rebaixamento do custo de reprodução da força de trabalho urbana. Entretanto, se por um lado, a narrativa reconhece a favela como sendo mantida e alimentada segundo os interesses políticos que a rodeiam – como a reeleição de um candidato, sob a conhecida apelativa populista da história política de nosso país, ou como oferta barata de mão de obra – por outro lado, ao representar o político sob o estereótipo do “bandido oficializado”, que compra carro de luxo e que possui muitas mulheres, sua figura aparece solta, de maneira que ele – como também acontece com a figura do policial, como vimos – não é visto como representante de algum projeto de classe. Deste modo, o político acaba emergindo como figura autônoma, como se estivesse dissociado da estrutura geral da sociedade.

Na narrativa há destaque também para a figura do “boy” ou “playboy”, entendido como o “não pobre”, “não morador de periferia e/ ou favela”, ou, ainda, aquele “não portador de uma identidade ‘marginal’”. Os narradores oferecem aquilo que entendem que os “boys” veriam sobre a favela, conforme dizem: os “boys” não enxergam qualquer problema sobre ela, apenas medo. E, é contando o que o *boy* não vê que o narrador acaba apontando os problemas que ele próprio visualiza na favela:

Os olhos do boy, esses não vêem nada, nenhum problema, não vêem fome, as rebeliões, os aviões com droga, o tráfico de arma, as escolas sem telhado, lousa, professor, segurança, o jovem sem acesso a livro, quadra esportiva, centro cultural, os ossos no cemitério clandestino, as vítimas da brutalidade da polícia, o povo esquecido e desassistido (EDUARDO e DUM DUM, in. *LM*, 2005c, p. 29).

O que os olhos veem termina provocando o leitor ou ouvinte, questionando-o: “- E você, truta? O que seus olhos vêem quando olham pra favela?” (EDUARDO e DUM DUM, in. *LM*, 2005c, p. 29). A indagação final demonstra a intenção provocativa da letra: a representação da favela é feita a partir daquilo que os narradores entendem ser construído sobre ela. Neste sentido, observam sob o olhar do preconceito do policial, a favela como recanto de drogas e drogados, cujas mulheres seriam vagabundas drogadas ou donas Marias mães de bandidos; os adolescentes, meninos viciados e as crianças com pipa vistos como “aviãozinhos” que estariam avisando a chegada das drogas; como também, sob o olhar dos políticos, para os quais a favela representa o enriquecimento de poucos, sob a exploração e a manutenção do pobre como exército de reserva de mão de obra barata e, ainda, segundo os “boys”, que de acordo com os narradores, não veriam nada, além do medo.

Observamos que o narrador reclamava que o policial via os meninos da favela como “aviões”, isto é, como se todos fossem traficantes ou, pejorativamente, “drogados”. Neste momento, o narrador comenta que o *boy* não vê os “aviões”, nem enxergam qualquer problema. Há na narrativa, portanto, um discurso cheio de questionamentos: os “aviõezinhos” são vistos como vítimas, por causa da própria condição de quem nasce numa situação de favela e que fica exposto a este tipo de vida. No entanto, a letra da música/narrativa acaba propondo a dificuldade de discursar contra os estereótipos, na medida em que incomoda tanto o olhar “cego” e “despreocupado” do *boy*, como também o olhar “julgador” e carregado de preconceitos do policial. Há, em certa medida, neste modo de representar o morador de favela, uma omissão ao tráfico de drogas que, entretanto, emerge no texto quando se diz falar da perspectiva da polícia. Tal omissão pode se dever à tentativa dos narradores por encontrar novas formas de se falar do “marginalizado” que não as já usadas – à exaustão – pelos telejornais ou veículos oficiais da cultura dominante, os quais quando falam em “favela”, falam em crime e em tráfico de drogas, necessariamente. Se, por um lado, o texto objetiva quebrar o estereótipo sobre a favela, por outro, não consegue organizar uma nova leitura.

A favela emerge atrelada a imagens que representam a dor e o abandono,

como quando os narradores falam em “povo esquecido e desassistido”, sendo enfatizada como local em que habitam vítimas da opressão, cuja potencialidade não é sugerida. Fica ainda a ideia de que há um culpado que nada vê e que pouco se importa, ou, ainda, um culpado que do pobre se aproveita para enriquecer e se reeleger. Para tanto, coloca-se como vítima, como um meio de se fazer visível e atacar o que é visto como algoz.

Também neste sentido, o próprio país, em *Plano Senzala* (2005a), de Dugueto Shabazz, é representado como local onde “as revistas são constantes e sempre violentas” e onde há uma “multidão de confinados que nem percebem as grades / Como o sistema quer enxergam a realidade” (PAIXÃO, in. *LM*, 2005a, p. 73). As “revistas” a que a narrativa se refere são as que os policiais realizam contra o detento ou contra algum sujeito tido como suspeito, à procura de algo que o incrimine, como drogas ou armas e, uma vez que a prática aparece direcionada àqueles que o narrador chama de “prisioneiros do país”, isto é, às pessoas civis, mais especificamente as pertencentes a determinados grupos sociais e étnicos: os negros e pobres. O narrador aponta uma característica presente no sistema jurídico brasileiro que, historicamente, é utilizado para proteger tão somente aos interesses das classes médias e altas, como já apontamos.

Em *Fósforo* (2005c), ainda que o narrador, dirigindo-se aos que identifica como “inimigos”, acaba por constatar a necessidade de que a população reivindique seus direitos, se revolte, prevalece uma leitura negativa de favela. O próprio título *Fósforo* (2005c) sugere a necessidade de que a favela se “acenda” para uma espécie de resistência que não se define exatamente de que modo e para quê, senão na metáfora da “fome do zênite”. Entretanto, ainda assim, o narrador clama em favor de um “levante da favela”:

Sequelas de uma verdade verde-amarela / Construídas como capítulos de uma novela / Não espera das vielas mais que bandeira de guerra, / Contra a República Federativa das Favelas / Que criou o crime. Se alimenta do crime. / Me empurrou pro crime, confinou no Jaqueline. / Conforto e controle remoto, nos quer mortos / Brasil barril de pólvora, e o **gueto acende o fósforo** (PAIXÃO, in. *LM*, 2005c, p. 85).

Pela citação podemos perceber que o próprio narrador considera a situação brasileira como uma sequela, isto é, como resultado de um país cuja formação foi deficiente. Este dado aparece como concreto, sem saída, como algo que forma um quebra-cabeças cujas possibilidades de mudança não se vislumbram. “Conforto e controle remoto” surgem como metáfora de uma classe que tem recursos, sendo indistintamente aqui representada por aqueles que podem ter acesso aos bens de consumo e que não se

sabe quem são, mas que o narrador chama de “burguesia” e que sinaliza para todo cidadão que pode comer, morar e dormir de modo burguês, situação da qual o favelado estaria excluído. É uma forma de consciência de classes que aponta para uma luta de classes no nível da guerra. No entanto, esta guerra não aponta nenhuma saída, nenhum projeto, mas que, ao seu modo, tenta operar uma denúncia.

No conto *Toda brisa tem seu dia de ventania*, de Alessandro Buzo (2005a), a personagem central, André, representa um trabalhador paulistano, que por morar na periferia da cidade, em Itaim Paulista, na zona leste, em São Paulo – bairro em que também mora o escritor – sofre para chegar ao serviço, além de ser explorado e maltratado por seu patrão. A partir desta história, a narrativa aponta para alguns problemas pelos quais, segundo o narrador, o trabalhador paulistano passa:

A viagem de quarenta minutos chega, neste dia, a uma hora e meia. André no meio da viagem se pergunta por que a CPTM não utiliza os trens de 12 vagões, já que estão com problemas no percurso, mas parece que de propósito só circula trem de 6 vagões, como se o pobre merecesse sofrer. A pessoa sente-se numa lata de sardinha (BUZO, in. *LM*, 2005a, p. 103).

A apresentação do cotidiano do estoquista André fala do dia a dia de um trabalhador comum que sofre para chegar ao serviço, aguenta desaforo do patrão, mas que agradece a Deus por não pagar aluguel, morar num “puxadinho” nos fundos da casa de sua mãe, com sua esposa e filho que ama. Recebe baixo salário, que mal dá para pagar as contas, mas ao menos não lhe “falta amor e as necessidades e dificuldades são encaradas de frente” (BUZO, in. *LM*, 2005a, p. 101). Para esta narrativa, também pedagógica, o trabalhador da periferia da cidade é representado como alguém que possui família, gosta de ler e é crítico do descaso político e da cultura do país, conforme evidenciamos nas passagens que seguem:

André é um destes maníacos. Que acredita na força do trabalho, que acredita estar no caminho certo, acredita que um dia a vida dura vai melhorar, mas até chegar esse dia não se cansa de trabalhar. Pula da cama às cinco da madrugada todo dia e só volta da lida com a lua no céu (BUZO, in. *LM*, 2005a, p. 101).

André ultimamente anda meio puto da vida com uma porrada de coisa que vê no dia-a-dia. Não entende como tem tanto pobre num país tão rico. Como tantos políticos são corruptos, só pensam em roubar. Como tantas bandas boas ralam no subúrbio e só artista queridinho da mídia vai repentinamente nos programas (BUZO, in. *LM*, 2005a, p. 101).

Como podemos notar, o narrador do conto apresenta seu personagem – um representante da periferia, trabalhador comum – como alguém que trabalha, que ama, que lê, que questiona. Tal caracterização da personagem parece ter o objetivo de combater o mito da marginalidade, que atribui à favela reduto de “vagabundos”. Desejando mostrar outra imagem, a narrativa constrói uma autoimagem positiva da favela que, todavia, ao se apropriar da figura do “trabalhador” para valorizar o sujeito da periferia, corre o risco de comprar o discurso dominante segundo o qual o sujeito “bom” é o sujeito “trabalhador”. Tal recurso, no entanto, cumpre sua finalidade pedagógica quando combate o discurso oficial de que o desempregado e/ ou o traficante estão nestas condições porque optaram por ela, simplesmente.

Júnior e André demonstram o problema da relação entre o favelado e a sua falta de saída, pois na condição de trabalhador tem ainda de lidar com a discriminação. Deste modo, também as narrativas de Buzo não apontam saída ao sujeito favelado, mas fazem uma denúncia, ao propor que a cultura dominante acaba corroborando o processo que empurra um jovem para o crime, o que, por sua vez, indica o estrangulamento das possibilidades. Pode, também, ser lido como “um exemplo” ou “modelo errado” de ser seguido e, neste sentido, o narrador se aproximaria mais do ensinamento moral trazido por Dona Laura Mateus, tomando a literatura como instrumento pedagógico ao sujeito morador de periferia.

Sendo assim, se em alguns momentos as narrativas são plenas de demonstração dos efeitos da sociedade de classes, não chegam a vislumbrar os nexos desta opressão e, portanto, podem aproximar-se de uma consciência de classe, mas não chegam a vislumbrar claramente um projeto. No entanto, não se pode dizer que não haja uma luta contra o sujeito burguês e contra o policial que o defende à bala. Isto é, exaltam alguma forma de rebeldia.

3.5. A culpa é do pecado: Deus como saída

Em alguns textos, como vimos quando analisamos a emergência, em *O homem estragou tudo*, de Eduardo e Dum Dum, do pecado de Eva como origem da punição dos homens vistos como “maldosos por natureza”, sobretudo os identificados como os “donos do poder”, a humanidade aparece como destruída pelos próprios

pecadores e “maldosos”. Neste tipo de narrativa o pecado dos homens é visto, em sua apreensão imediata, como o culpado pela violência exacerbada na qual estaríamos todos imersos, enquanto humanidade.

O único texto da coletânea narrado por uma voz feminina é o de Dona Laura Mateus, cujo viés é, além de feminino, moralizante do ponto de vista religioso, como em *Os olhos de Javair* (2005a) e *A vingança de Brechó* (2005b). *Os olhos de Javair* conta a história do personagem título – sendo ele mesmo quem narra – que, envolvido pelo vício em drogas, assalta no posto de trabalho de sua própria mãe e acaba sendo assassinado por ela mesma, num impulso de defesa. Narra a sua morte e como teve que decidir entre o céu e o inferno. Javair conta como se infiltrou no mundo das drogas e como estas lhe ofereciam “vida nova, amigos novos, pessoas inteligentes” (MATEUS, in. *LM*, 2005a, p. 36). Encantado por essa vida, não suportava os conselhos de sua mãe que, segundo ele, “em matéria de emprego ela dava um péssimo exemplo, dava um duro danado numa lanchonete de terceira categoria, eu sentia vergonha dela” (MATEUS, in. *LM*, 2005a, p. 36). Ao ser morto por sua própria mãe, no assalto que fizera, Javair acorda em um lugar estranho e

esquisito, onde o tempo não andava, a vida era em câmera lenta (...) As casas eram todas pequenas, de cores algodoadas, contrastando com o verde das hortaliças, que, por sua vez, chocavam-se com o colorido das flores, um caramanchão de trepadeiras espinhosas escondia o muro da divisa. Eu me perguntava:

– Será que eu morri e estou no inferno? Se for o céu, é o subsolo, mesmo que seja, eu não vou ficar nesse lugar miserável (MATEUS, in. *LM*, 2005a, p. 37).

O céu, “de cores algodoadas”, cheio de frutas, “onde até os gansos andavam pelo meio das hortaliças sem bicá-las” (MATEUS, in. *LM*, 2005a, p. 37), lhe parecia por demais enfadonho: nada oferecia a um jovem de 20 anos, desejoso por consumo e diversão. O conto revela o drama de um jovem cheio de vida que quer a possibilidade de desfrutar do que a sociedade de consumo oferece: quer sair para boates, quer namorar, divertir-se e consumir.

No céu, Javair entra em uma Igreja, onde se beneficia “com o ar fresco e o ambiente confortável”, mas, neste lugar, Javair afirma sentir-se “um banana”. A este jovem, a Igreja oferece um ambiente confortável, entretanto, ele não quer a paz dos cemitérios celestiais que nada lhe oferece e onde nada acontece. Afinal, porque um sujeito que vive em meio a uma sociedade repleta de bens de consumo deveria preferir a

paz celestial, onde nada poderia lhe causar fascinação? Javair, filho desta sociedade, sente necessidade de consumir e, privado de grandes consumos oferecidos, encontraria nas drogas a saída imediata para uma inserção grupal e fuga à realidade miserável, conforme se depreende da narrativa de Dona Laura.

A narrativa da autora traz o ensinamento moral. Sugere que o sujeito escolhe o seu caminho. Quem opta pelo “caminho do mal” – drogas e diversão – paga com a vida e com a morte. A narrativa faz uma condenação a este jovem que prefere o inferno ao céu, e que para chegar até ele vende a alma ao diabo, ou à droga.

O drama da mãe desesperada que acaba matando o filho viciado em drogas nos permite pensar que a escolha pelo inferno, em que “havia um clube onde os namorados, agarradinhos, passeavam a beira de uma piscina, gurias de corpos esculturais, usando minúsculos biquínis, deliciavam-se com drinques coloridos, protegidas por guarda-sóis multicores” (MATEUS, in. *LM*, 2005a, p. 38), se faz porque estas imagens representam o céu daquele que não as tem. Ali era o “paraíso” de Javair, sua “terra prometida”, seu “éden”:

O clima era diferente, o vento se fazia preguiçoso, mal mexia com os cachos da loira de olhos incandescentes. Cheguei a beira da piscina de águas efervescentes, olhei firme para cada uma das mulheres para que sentissem a força do meu olhar, joguei-me. As borbulhas vinham de um ácido, creio, perdi meus olhos, minha vaidade, minhas carnes caem aos poucos. Foi difícil encontrar o muro mas eu preciso daquela água, preciso daquela fruta (MATEUS, in. *LM*, 2005a, p. 38).

O fim da narrativa pretende mostrar que o sujeito que opta pelo consumo desmesurado oferecido a todos, mas possuído por poucos, é levado à morte. Entretanto, a personagem nos mostra que apesar de ter perdido tudo o que tinha, ainda assim optaria por seguir o mesmo caminho, pois ele “precisa daquela água, daquela fruta” (MATEUS, in. *LM*, 2005a, p. 38). O inferno cheio de possibilidades é o céu daquele privado das mesmas em vida, que vive diante das “mil maravilhas” oferecidas pelos *outdoors*, pelas telenovelas, por todas as artimanhas do sistema capitalista. O sujeito pobre, com poucas possibilidades de escolha, prefere a diversão, as drogas à paz celestial. A narrativa, contudo, condena a opção deste jovem; aliás, para o narrador, Deus representa a sobrevivência, ainda que privada das muitas *benesses* criadas pelo trabalho humano, acessíveis apenas na condição de mercadoria.

Também em *A vingança de Brechó* temos o tom moralizante da narrativa de Dona Laura, associado ao destino, à mão invisível que controla aqueles que se colocam

no “caminho do mal”. Retrata o destino dos envolvidos em uma história de ciúme, vingança e violência, devido ao fato de dois homens, traficantes de “gangues” diferentes, Brechó e Januário, apaixonarem-se por uma mesma mulher: Potira.

Potira era uma índia, órfã de pai, que, conforme o narrador, “nasceu para todos, jamais se daria a um só” (MATEUS, in. *LM*, 2005b, p. 40). Ela “entregava-se, deixava-se dominar assim, como se natural fosse o entregar-se a um outro” (MATEUS, in. *LM*, 2005b, p. 40). Potira fica grávida e Brechó batiza seu filho, Jabur.

Januário, enciumado do fato de Brechó ser o padrinho do filho de Potira, resolve matá-lo. Januário tinha “gang” formada, “os caveiras” e inicia uma “guerra” contra a “gang” de Brechó, “maricás”. Entretanto, conforme o narrador:

Rosa que nasceu no lodo tem vida curta, e nem é pela lama existente no lugar, e sim pelos olhares cobiçosos. Potira era uma semente rara, desviada da estufa. Aconteceu. O assassino, após saciar os seus instintos malignos, deixou o corpo dela à beira da cachoeira, para ser encontrado, e foi, ainda quente. Doou-se inteira, sem nada cobrar da vida, da qual foi arrancada escabrosamente, sem entender por que (MATEUS, in. *LM*, 2005b, p. 42).

Brechó e Januário acabam fugindo, pois ambos fizeram muitas vítimas nos ataques. Brechó foge para São Paulo, algum tempo depois, assalta um banco e é preso.

Jabur, filho de Potira, após a morte da avó, sem laços parentescos, vai para Santos, onde se torna morador de rua. Coincidentemente – aliás, como todo o desenrolar da narrativa, o destino destes estavam traçados – reencontra Januário e escuta uma conversa sua em que confessava um crime. Jabur telefona para a polícia denunciando-o, e finge também ter sido morto por ele. Brechó na cadeia fica sabendo que seu maior inimigo matou seu afilhado; sedento por vingança pactua com o diabo:

Assim Brechó seguia seu ritual macabro. Joelhos no chão, batia a cabeça frente ao toco de vela, e fazia quando o relógio dava doze badaladas, chamava Lúcifer de rei, e sabia que este não o desapontaria.
- Eu decepcionei Deus, hoje estou com a oposição (MATEUS, in. *LM*, 2005b, p. 46).

Notamos que o texto tem um caráter altamente mítico, Deus e Diabo são citados frequentemente. Além disso, a índia é também retratada como mito, como base da vida sem pecados – aliás, Potira era de todos e assim seria.

Com seus destinos traçados, Januário acaba sendo coincidentemente transferido ao mesmo presídio onde Brechó estava. Brechó, sabendo que este estava

sendo transferido, pede forças ao diabo, espera Januário chegar e o mata a facadas. O guarda reage e Brechó acaba morrendo também, assassinado. O texto termina com a voz do narrador concluindo religiosamente com a seguinte frase:

Os presidiários assistiam, naquele momento, corpos tombados, o fim de uma senda do mal, caminho peçonhento escolhido para viver por aqueles que não conhecem o amor a Deus. “O homem irascível levanta contendas, e o furioso multiplica as transgressões” (MATEUS, in. *LM*, 2005b, p. 48).

O desfecho da história nos revela a moral religiosa e cristã contida no texto, que transmite ao leitor a ideia de que é preciso crer em Deus para se evitar o mal maior. A recitação bíblica no final e o tom moralizante de todo texto dizendo que se não se crê em Deus – e se vende a alma ao diabo – o fim não poderá ser outro senão o trágico: os destinos destes, marcado por ódio e vingança, estavam traçados. Sendo assim, o fim da narrativa é bastante cristão ao condenar todos os pecadores à morte. Além disso, conforme manda a tradição religiosa, a força e a coragem obtida com o pacto com o Diabo trazem junto as traiçoeiragens do Diabo: Brechó, pactuário, consegue matar seu inimigo Januário, contudo, é punido com a perda de sua vida.

Walnice Nogueira Galvão (1986) analisa a representação religiosa em *Grande Sertão: Veredas* como a busca pela “certeza” e “compreensão” da vida de um homem marcado pela ambiguidade de sua condição de homem livre do sertão, mas subordinado; jagunço, mas letrado, que pactua com o Diabo em busca da certeza. O Diabo, de acordo com Galvão, implica na certeza encontrada dentro da incerteza geral que é o fluir da vida, onde tudo se transforma, isto é, o jagunço que, pelo movimento da vida, se transforma em letrado, ainda que não desvincule de seu ser jagunço. O desespero de Riobaldo para encontrar-se num só e único ser, indica a tentativa do Diabo, que nas palavras de Galvão: “Tentar parar este fluir através de uma certeza é a tarefa do Diabo. ‘Deus é paciência, o contrário é o Diabo’”. Assim, diz a autora, “deixar-se levar pelo movimento e aceitar a mudança é a maneira de viver com plenitude” (GALVÃO, 1986, p. 130). Quando Deus explica a vida, a compreensão real dos problemas que circundam o indivíduo se torna diluída e indica a incompreensão que na apreensão cristã tem no pecado a causa da violência que predomina no mundo de hoje.

Outro escritor que traz uma perspectiva religiosa, onde Deus aparece como possibilidade única de sobrevivência, é Maurício Marques. Em seu texto *Barco de ilusões* (2005a), o narrador conta, metaforicamente, sua história de angústias e crises, em que

ficava à deriva num “barco de ilusões”, que era sua única alternativa, sendo que neste os enjoos eram constantes e a única coisa que esperava era “o naufrágio final que redimiria” (MARQUES, in. *LM*, 200a5, p. 87).

Perdido, o narrador apenas esperava a morte, até que se encontrou com Deus e converteu-se. Esta foi a saída por ele encontrada como salvação de seus problemas. Deus aparece como única saída possível para os desesperados e tóxico-dependentes. Afirma ele:

Essa luz tão intensa hoje é a luz que me guia, não nos mares revoltos dos pesadelos das drogas e do álcool, mas sim em terra firme. Troquei o barco de ilusões por uma dignidade, constituído não de fantasias, mas sim de amor a Deus, a mim e a todos os navegantes (MARQUES, in. *LM*, 2005a, p. 88).

Estas narrativas que tomam Deus como explicação das coisas parecem tratar-se da busca dos homens por um “absoluto” que preencham de significado suas vidas, mesmo que sob a visão do mesmo que Riobaldo, em *Grande Sertão: Veredas* (1986), sem conseguir enxergar as relações de subordinação a que estava inserido, via “o Diabo no meio da rua do redemoinho”.

Tal apreensão demonstra que diante da descrença suscitada pela cruel realidade, a religião aparece nestas narrativas como um elemento que confere alguma unidade ao desconexo, ao caótico. Além disso, não percebendo os nexos sociais e históricos em sua profundidade, ao sujeito pobre – Riobaldo ou Javair – o destino só pode ser articulado fora dele próprio, mas não como condição de subsunção aos imperativos do mundo burguês, que não entrevê. O destino seria traçado pelo imponderável e, assim sendo, só o pacto com Deus ou com o Diabo poderia conferir algum poder de alterá-lo.

Também podemos pensar que a descrença social e política é tanta que só mesmo a metafísica, o extraterreno, podem, se não salvar, ao menos coagir para que não se desesperem ou envolvam-se com o “mal”. Por esta via, o ensinamento cristão emerge como explicação para os problemas da humanidade. Isto, numa leitura apressada, pode ser entendido como alienação, mas com um pouco mais de refinamento, pode-se perceber que tem como causa a dificuldade dos sujeitos, desprovidos de indicadores sociais, em encontrar os nexos históricos que colocam cada indivíduo num “lugar” preestabelecido. Riobaldo via o diabo no meio da rua porque ele não enxergava os nexos históricos da sua situação de subordinação, sentia-se mandado e determinado, impossibilitado de poder decidir por si mesmo o que devia fazer. Por isso, como observa Walnice Galvão, por

vários momentos de sua vida demonstrou vontade de abandonar a vida de jagunço, no entanto, como diz a autora, “sua efetivação sempre [fora] protelada e jamais realizada, o narrador resume-as numa frase: ‘Mas eu sempre fui um fugidor. Ao que fugi até da precisão de fuga’” (GALVÃO, 1986, p. 115). Isto é, Riobaldo pactua-se com o Diabo como meio de encontrar a inteireza que lhe faltara: tornar-se-ia só jagunço. A saída metafísica encontrada pela personagem é feita no desespero do jagunço-letrado em encontrar resposta para sua inquietação e tornar-se inteiriço.

A metafísica, por sua vez perpassada pelo caos urbano e moderno, é elemento que estrutura a narrativa de Erton Moraes, em *Seis do seis de sessenta e seis* (2005c), cuja intenção é fazer uma oposição à explicação cristã do mundo, com o texto divergindo das demais apreensões. A história dos marginalizados, conforme o narrador, não pode ser contada pela Bíblia, como querem os crentes: “O meu [livro] eu já escrevi/ Escrevi nas pedras/ Com cascas de coco/ Em parceria com os loucos/ Editado pelos vagabundos/ Lido pelos maconheiros/ E os que caminham na contramão” (MORAES, in. *LM*, 2005c, p. 129). A narrativa anuncia o fim do mundo, o próprio título já sugere essa ideia quando faz referência ao “666” do Apocalipse. Com um texto *alla pop art*, lembrando a poética do compositor e cantor Raul Seixas, anuncia:

Falei pra Jesus que seu amor me invade / Descobri que ele era um extraterrestre / Talvez de Marte (...) / Olhe a minha face dura / Procure nas escrituras / Saiba que eu estou Nelas / É só procurar no apocalipse / Ou nas páginas amarelas (MORAES, in. *LM*, 2005c, p. 129).

Em Erton Moraes, no lugar da busca de um absoluto, seja em Deus, seja na história, parece prevalecer o que Angela Maria Dias (2006), seguindo a esteira de Albert Camus, chamou da perspectiva do “homem revoltado”, que, segundo ela, “parte do real, prefere o homem de carne e osso, ao invés do ideal abstrato, e por isso mesmo, vive mergulhado na ‘intransigência extenuante do equilíbrio’, que supõe uma ‘tensão interminável’” (DIAS, 2006, p. 20).

Neste sentido, na narrativa de Erton Moraes, não há saída para o caos. Deus se vende nas “páginas amarelas” e o crítico anda entre os loucos, “maconheiros” e vagabundos na contramão. O fim do mundo pode ser um corpo estendido nas praças da chamada “cracolândia”, mais um número, um detalhe estatístico. Também em Maurício Marques (2005b), no texto *Cachorro atropelado*, o narrador fala sobre esta indigência que permite a associação da miséria e dependência com o fim do mundo. “Eu vi um

cachorro estirado na pista / Alguém disse que era turista / Outro falou que era artista / Obrigado a ser trapezista / Por isso fugiu do canil (...)" (MARQUES, in. *LM*, 2005b, p. 89).

A vida do pobre, metaforizada pelo mundo-cão, aparece na sua limitação de sonhos: queria ser artista, mas era trapezista. O cão – o pobre – surge na narrativa como o “errado”, estava morto estirado na pista. A narrativa conta como a causa de sua morte é vista pelas pessoas que na rua passam:

Desobedeceu a sinaliza-cão / Afirmou o bom motorista / Caso de homicídio / Suspeitou a polícia / Chamando a perícia / Suspeita de suicídio / Escreveu o jornalista / Dando a notícia / Jornal sensacionalista. / Ele estava drogado (...) (MARQUES, in. *LM*, 2005b, p. 90).

Haverá sempre uma justificativa para a morte de um pobre diabo estirado no meio da rua.

De maneira geral entre as narrativas até aqui analisadas, a violência dos homens, a prática da “maldade”, a destruição, o vício nas drogas, tudo isso parece ter como resposta encontrada por alguns dos narradores a escolha errada do sujeito pelo caminho do “mal”. Em Eduardo e Dum Dum, o policial e a elite aparecem como os culpados pelo “mal”, uma espécie de pecadores do Éden, cuja remissão faz com que a humanidade pague por este pecado vivendo em meio à violência exacerbada, ao pânico generalizado já que mesmo as tecnologias criadas voltaram-se contra ao homem. Em *Barco de Ilusões* (2005a), de Maurício Marques, e nas narrativas de Dona Laura Mateus, Deus aparece como única saída. Dona Laura vem transmitir a verdade cristã: o homem que erra será punido em vida ou em morte.

CAPÍTULO IV

Literatura Marginal e capitalismo periférico: consciência possível e falsa obediência

*“Sua geografia deve ser uma geografia de
assimilação e agressividade, de
aprendizagem e de reação, de falsa
obediência”*

Silviano Santiago

4.1. Uma arma contra o silêncio

“Minha língua é navalha, palavra que rasga”. É o que diz Gato Preto, em *Faveláfrica*. A mesma ideia da língua como causadora de “dor” aparece em *Quarto de Despejo*, de Carolina de Jesus: “Não tenho força física, mas as minhas palavras ferem mais do que espada. E as feridas são incicatrizáveis” (JESUS, 19__ , p. 44). A língua, a escrita, é arma que “rasga”, “fere”. Ao ser escrita, tornando-se concreta, impacta em seu mundo, seja causando “dor” àquele que desconhece ou mesmo que compartilha da história narrada, seja também fazendo serem “ouvidas” ou “lidas” coisas delegadas ao emudecimento, ao silêncio. O que nos é certo é que tal impacto faz referência ao seu poder de “gerenciamento do real” de que fala Lajolo, que causa medo àqueles que, como diz Preto Ghoéz, “nos querem longe de tudo (...), sem voz, no escuro do anonimato...” (GHOÉZ, in. LM, 2005b, p. 23).

Jameson, em sua obra clássica *Pós-modernismo: A lógica cultural do capitalismo tardio* (2007), afirma que a contemporaneidade se caracteriza pelo surgimento de múltiplos focos de resistência, como os feministas, homossexuais, étnicos etc. Esses discursos defendem a ideia de falarem por si mesmos, isto é, contar sua própria versão dos fatos. Jameson observa também ser característico da produção cultural do capitalismo tardio, em lugar da utopia convencional – atrelada ao socialismo e/ou a qualquer outra tentativa revolucionária de criar uma sociedade completamente diferente – certa tendência a uma “reinvenção da visão utópica” (JAMESON, 2007, p. 176). Conforme destaca o autor, é a partir dos anos 60 que ressurgem no cenário cultural novos impulsos utópicos que, segundo ele, se caracterizaria por uma série relevante de

movimentos micropolíticos (de vizinhança, de raça, étnicos, de gênero e ecológico), cujos denominadores comuns são formas diversas (no mais das vezes anticapitalistas) da problemática reemergente da Natureza (JAMESON, 2007, p. 177).

De acordo com Jameson, portanto, a obra da pós-modernidade traz, muitas vezes, elementos anticapitalistas, que contestam o discurso dominante e prometem a busca por novas utopias. Todavia, diz ele, é necessário reconhecer que as visões utópicas, em si mesmas, não constituem uma política. Mas ainda assim: “É essa, de qualquer forma, a porta entreaberta que nós procuramos, no que segue, se não escancarar, pelo menos perscrutar” (JAMESON, 2007, p. 177).

Silviano Santiago, em *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural* (2000), atenta que a maior contribuição da América Latina para a cultura ocidental vem da destruição sistemática dos conceitos de unidade e de pureza. Estes conceitos seriam, segundo afirma Santiago, os valores mais priorizados no discurso europeu, tão forte e violentamente impostos como verdades à nossa civilização nativa desde a brutal colonização. Entretanto, o choque com outras culturas e a resistência da cultura latino-americana levou à desestabilização desses valores, sendo inseridas novas noções. Os códigos linguísticos e religiosos, por exemplo, foram impostos na intenção de se evitar o hibridismo. Santiago diz: “Evitar o bilingüismo significa evitar o pluralismo religioso e significa impor o poder colonialista” (SANTIAGO, 2000, p. 14).

Diante desta perda inevitável da “inocência” e da impossibilidade de recuperá-la, Santiago atenta:

Sua geografia deve ser uma geografia de assimilação e de agressividade, de aprendizagem e de reação, de *falsa obediência*. A passividade reduziria seu papel efetivo ao desaparecimento por analogia. Guardado seu lugar na segunda fila, é no entanto preciso *que assinale sua diferença, marque sua presença*, uma presença muitas vezes de vanguarda. O silêncio seria a resposta desejada pelo imperialismo cultural, ou ainda o eco sonoro que apenas serve para apertar mais os laços do poder conquistador. Falar, escrever, significa: falar contra, escrever contra (SANTIAGO, 2000, p. 16 e 17, grifos nossos).

Santiago (2000) vê que apesar da impossibilidade de se recuperar uma “originalidade” perdida, falar significa rebelar-se, mais que isso, impor-se diante de uma história de opressão que sempre quis calar. Conforme este autor, é necessário que o escritor conte com uma “**assimilação agressiva**”, ou ainda, “inquieta e insubordinada,

antropófaga”, para que não se trate de “mera cópia-silêncio”.

Fredric Jameson, em *As marcas do visível* (1995), considera que a autenticidade de uma arte se deve à vida social. De acordo com o autor,

a criação cultural autêntica depende para sua existência da vida coletiva autêntica, da vitalidade do grupo social ‘orgânico’, qualquer que seja sua forma (e tais grupos podem abranger da polis clássica à aldeia camponesa, da comunidade do gueto aos valores comuns de uma aguerrida burguesia pré-revolucionária) (JAMESON, 1995, p. 23).

Para Jameson (1995), o capitalismo dissolve todo grupo social coeso, sem exceção, inclusive, da própria classe dominante, problematizando a produção estética e a invenção linguística cuja fonte está na vida grupal. Isso resulta, conforme o autor, numa arte dissociada da práxis grupal, como a “cultura de massa”, por exemplo. De acordo com o autor:

A única produção cultural de hoje parece ser aquela que pode recorrer à experiência coletiva dos bolsões marginais da vida social do sistema mundial: a literatura e blues negros, o rock da classe trabalhadora inglesa, a literatura da mulher, a literatura gay, o *roman québécois*, a literatura do Terceiro Mundo; e essa produção é apenas possível até onde tais formas de vida ou solidariedade coletiva não tenham sido totalmente penetradas pelo mercado e pelo sistema de mercadorias (JAMESON, 1995, p. 24).

Seguindo esta perspectiva e pensando a Literatura Marginal como arte que surge da “experiência coletiva dos bolsões marginais da vida social”, ela significaria uma das possibilidades de produção cultural dos dias de hoje, num contexto de capitalismo periférico e tardio, como chama Jameson.

Tendo analisado a intersecção entre literatura e sociedade, evidenciamos as limitações que uma obra literária enfrenta uma vez que tem de lidar com as ferramentas – ideológicas – disponíveis em seu tempo histórico-social. A Literatura Marginal se autodefine como uma “literatura do contra”: “Somos o contra sua opinião, não viveremos ou morreremos se não tivermos o selo da sua aceitação, na verdade tudo vai continuar, muitos querendo ou não” (FERRÉZ, in. *LM*, 2005, p. 09). Diante disto, todavia, poderíamos indagar: até que ponto ela “desestabiliza” o quadro cultural e social vigente? Ou ainda, retomando o ensinamento de Adorno para se analisar uma obra de arte, em que esta obra *obedece* ou *mimetiza* sua sociedade e em que a *ultrapassa*?

Em *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo* (1994), Benjamin

analisa a figura do trapeiro na poesia de Baudelaire. Segundo Benjamin, o trapeiro não é apenas objeto de sua poesia, mas é, ao lado do poeta, o herói da cidade grande. Ele diz: “os poetas encontram o lixo da sociedade nas ruas e no próprio lixo o seu assunto heróico” (BENJAMIN, 1994, p. 78). Segundo o pensador, todo artista tem um pouco de trapeiro, de “mendigo”, de catador de lixo. O poeta, ao lidar com o “prosaico”, estaria, na perspectiva deste autor, descendo “das alturas”, isto é, do sublime, e tratando do mundo trapeiro, humano. A análise de Benjamin tem a relevância de mostrar que embora tratar do “prosaico” na poesia pudesse parecer uma escolha “revolucionária” do poeta inserido neste contexto (na medida em que a poesia desta época tinha como critérios de valorização lidar com o “sublime”), tratou-se, na verdade, de uma representação que encontrou sua base em seu momento histórico: tanto que Baudelaire tornou-se o primeiro lírico do auge do capitalismo, de acordo com Benjamin.

Evocamos Benjamin para pensar na proposta da Literatura Marginal que se autodefine como uma “literatura do contra” e lida, concomitantemente, com as contradições próprias ao seu tempo. Ao longo de nossa discussão, vimos que não prevalece um projeto coeso ou mesmo um consenso entre os escritores da coletânea *LM*. A escrita parece voltar-se contra distintos “alvos”: em alguns casos, a vida social é entendida como uma “guerra”, da qual não se vê qualquer vislumbre de saída possível. Neste caso, predomina como projeto a “violência como contrarresposta”, definida aqui sob a máxima de Talião: “olho por olho, dente por dente”. Ou, ainda, só a religiosidade pode trazer alguma unidade à esperança perdida. Em outros casos, o alvo volta-se à própria “maldade” humana, personificada nas figuras daqueles que são entendidos como seus principais opressores, a polícia e o “playboy”, este último interpretado como todo aquele que não mora na favela ou tem direito ao consumo. Por fim, emerge como anseio desta literatura a sua tentativa de servir como instrumento de “conscientização” étnica, cultural ou social. E, neste caso, a escrita é tomada como “arma” que visa, senão libertar, ao menos evitar a “aceitação” da condição de “condenado” à qual estaria destinada a vida do sujeito periférico. Este desejo comum seria o que reuniria as narrativas da coletânea num projeto coletivo (se é que em tempos de capitalismo periférico avançado, do qual ganha destaque a multiplicidade de versões, pode-se reconhecer um projeto comum) que, ainda que não consiga apreender as causas dos efeitos que identifica, escreve na tentativa de compreendê-las.

A variedade de projetos e a falta de um direcionamento que encontramos na coletânea apontam para o hibridismo de que fala Silviano Santiago. Este encontra

expressão nesta coletânea na ambiguidade que, como observamos ao longo deste trabalho, depreende da relação de “amor” e “ódio” que seus escritores manifestam ao lidar com elementos que originariamente são fundamentados pela e para a burguesia. A própria relação com a literatura demonstra essa relação ambígua do escritor marginal, na medida em que ela carrega consigo o desígnio de arte restrita por, na sociedade latino-americana, historicamente, caracterizar-se enquanto atividade artística destinada a um pequeno grupo de pessoas, ou, como diz Antonio Candido (1989), arte que “atinge um número restrito de números restritos”.

4.2. Literatura Marginal: a literatura em *outras* mãos?

Escrever é um ato que na sociedade dependente, capitalista e periférica como a brasileira, foi historicamente destinado às elites. Antonio Candido (1989) observa que as condições materiais da literatura na América Latina – o analfabetismo, por exemplo – favoreceram o surgimento de manifestações culturais que se cristalizaram a partir da cópia dos modelos europeus ou norte-americanos. Diante do analfabetismo e da debilidade cultural, ocasionada pela falta de difusão dos meios de comunicação, impossibilidade de especialização dos escritores, geralmente realizadas como tarefas marginais, o autor afirma que “como seus valores radicavam na Europa, para lá se projetavam, tomando-a inconscientemente, como ponto de referência e escala de valores; e considerando-se equivalentes ao que lá há de melhor” (CANDIDO, 1989, p. 148).

A literatura que se diferencia das demais sob o adjetivo “marginal” vem demonstrar o desejo em diferenciar-se da escrita dita maior e que dispensa adjetivos: “Me deixe com meus dogmas e apologias / Poesia sem sua luz da sabedoria / Volte pro seu gueto, sua tese, manchete, preconceito / Guetofobia, ranço cultural e medo” (SHABAZZ, 2006, p. 66). A literatura dita “maior” e sem adjetivo é reconhecida pelos escritores marginais como escrita dos colonizadores, das elites, que foram os que sempre tiveram acesso às melhores escolas, aos livros, enquanto ao pobre, como diz Gato Preto, foram reservados “as calçadas e o copo de cachaça”. E poderíamos complementar: o analfabetismo, o desemprego e, dentre outras coisas, a obrigatoriedade de suprir antes as necessidades vitais básicas que as do espírito, particularmente, o letrado. Cabe destacar, entretanto, que ainda que a literatura historicamente ocupe um espaço menor entre os sujeitos pobres, a música, a dança são alimentos para o espírito mais espontâneos e não

dispensados para uma grande e significativa parte da periferia. Tanto que parte desta literatura descende do *rap*, como mencionamos, o que mostra a sua origem na linguagem oral, mais espontânea e menos dependente de uma formação escolar. Tradicionalmente, a literatura teve exigências que limitou seu acesso, pois como diz Lajolo a propósito de Carolina de Jesus, negar que a mulher negra e semianalfabeta, oriunda da favela, faça poesia “não obstante as sobejas razões que para isso forneçam estéticas, teorias e críticas literárias, é vestir a carapuça que a autora põe à disposição de seus leitores quando, irônica registra a divisão de trabalho instaurada na *república das letras brancas e cultas*. República solidificada com a argamassa fornecida pela crítica, pela teoria e pela estética literária:

Eu disse: o meu sonho é escrever!
 Responde o branco: ela é louca.
 O que as negras devem fazer...
 É ir pro tanque lavar roupa” (LAJOLO, in JESUS, 1996, p. 43, grifos nossos).

Neste sentido, o livro, a leitura e a escrita poderiam aparecer como “luxo”, “artigos” burgueses destinados a uma elite branca e culta. Entretanto, o exemplo de Carolina de Jesus, que escreve mesmo quando a barriga ronca e os filhos lamentam a falta de comida sobre a mesa, demonstra que a literatura, antes de tudo, é alimento para o espírito que serve, portanto, também para confortar a fome que assola. Ou, ainda, segundo Ferréz: “na real, nego, o povo num tem nem o básico pra comer, e mesmo assim, meu tio, a gente faz por onde ter us barato pra agüentar mais um dia” (FERRÉZ, in. *LM*, 2005, p. 11). E seguindo esta linha, a própria literatura parece vir contribuir para esta sobrevivência. Afinal, entre os autores marginais observamos que o “livro” representa o acesso negado ao consumo, e também à educação de qualidade e à participação cultural: “quero a parte que me cabe educação e faculdade” (PRETO, in. *LM*, 2005b, p.60). Ou ainda, nas palavras de Ferréz, indo ao encontro da ideia presente na frase anterior: “... agora reagimos com a palavra (...) Cala a boca uma porra, agora a gente fala, agora a gente canta, e na moral agora a gente escreve” (FERRÉZ, in. *LM*, 2005, p. 09).

Neste caso, segundo apreendemos, não se trata da intenção de equiparar-se à elite letrada, mas de provocar um debate, ocupando este espaço tradicional, restrito a uma elite intelectual letrada e detentora do maior poder aquisitivo que sempre garantiu, na história do nosso país, maior acesso à escolaridade e que foi, seguindo a esteira de Lajolo, garantia de acesso à literatura, cheia de exigências estéticas e teóricas, que trataram de

restringir o acesso à “república das letras brancas e cultas”. Não é à toa que, “ousando” acessar a esta, Ferréz se apresente enquanto representante de um *grupo* social oprimido, que, contrário à aceitação passiva à opressão, participa e produz cultura: fala, canta e, mais ainda, escreve.

Daí que a coletânea demonstra ter como projeto apresentar a condição de marginalidade por aqueles que falam por si mesmos: “... não precisamos de sua legitimação, porque não batemos em sua porta para abrir, nós arrombamos a porta e entramos” (FERRÉZ, in. LM, 2005, p. 10). Contudo, como podemos perceber, parece haver um limite derivado dos muitos impasses encontrados pelo escritor marginal em tempos de capitalismo periférico avançado.

Um dos impasses enfrentado pelo escritor marginal é com relação à privação do “direito ao consumo” numa sociedade que ao mesmo tempo em que oferece suas *benesses*, as nega. Diante disto, este narrador ora parece revoltar-se contra o mundo burguês e suas prerrogativas, ora parece revoltar-se, antes, contra sua condição de “excluído”. É o que vimos no terceiro capítulo quando o “consumo” emerge como metáfora de uma “classe” que tem recursos e que pode comer, morar e dormir de modo burguês: “conforto e controle remoto, nos quer mortos” (PAIXÃO, in. LM, 2005c, p. 85). Do mesmo modo que em *No fim não existem rosas*, quando os narradores dizem: “envés de tá na cadeira de balanço com *charuto*, tá com o carrinho de pedreiro, cheio de entulho” (EDUARDO e DUM DUM, in. LM, 2005b, p. 26, grifo nosso). “Charuto”, assim como “conforto” e “controle remoto”, representariam o consumo negado ao pobre. Aquele que tem direito a consumir é entendido como culpado ao mesmo tempo que este narrador reclama por não poder desfrutar deste direito. Neste caso, predomina antes a máxima: “eles têm direito ao consumo, nós não”, em lugar de um reconhecimento de pertencimento a uma classe social.

Além do mais, como vimos no terceiro capítulo, os que aparecem como aqueles que têm o “privilégio” de pertencerem ao mundo burguês são também os mesmos que podem controlar o próprio destino – controle que é negado a este sujeito que, em alguns momentos, se percebe como “condenado” à condição de periférico. Contrariamente à noção de ser “vitimizado”, o narrador marginal vê sua escrita como uma arma que traz a possibilidade de mudar o que está posto, como diz Ferréz: “Literatura de rua com sentido, sim, com um princípio, sim, e com um ideal, sim, trazer melhoras para o povo que constrói este país mas não recebe sua parte” (FERRÉZ, in. LM,

2005, p. 10). Neste caso, coloca-se como sujeito de sua história: não é um “condenado”, mas alguém que pode tomar as rédeas de seu próprio destino.

É exemplo disto, também, que o maior projeto da modernidade, o Iluminista, e seus valores clássicos de “igualdade, liberdade, fraternidade” sejam rechaçados, enquanto utopia falaciosa que não chegou para as pessoas do “gueto”. Ao contrário, as pôs lá dentro, isolando-as. É o que se percebe quando a imagem do “gueto” é frequentemente recorrente entre os textos da coletânea. Tal imagem, como observamos, faz suscitar o sentimento de “confinamento” e parece ser usada para enfatizar que impede que seu morador circule pela cidade, da qual está distanciado, na medida em que se coloca como vítima do preconceito que circula nos veículos oficiais do saber, na cultura dominante e no aparelho repressivo do Estado.

Paralela à constatação da favela enquanto “gueto” marcado pela “dominação”, manifesta-se entre as narrativas a imagem da favela como espaço que clama por criação e por troca cultural e reivindica, dentre outras coisas, educação, escolaridade, trabalho, informação, formação e, até mesmo, cotas raciais, como vemos na passagem de *Faveláfrica* (2005b):

Professor me fale, dos meus líderes, mártires / Chega de contrastes, ascensão sociedade / Quero a parte que me cabe educação e faculdade / Não quero as calçadas, eu preciso é de aulas. Trabalho informação, não copo de cachaça / O tolo quer maconha, eu prefiro um diploma / Informado, diplomado, doutorado, graduado / Igual Milton Santos foi lá no passado. Parto pro debate, digo não a todas grades / Incentivo o ataque, agrupamento pro combate / Quero reparação, por todo massacre / E se eu sou oitenta, cota oitenta pra minha classe (PRETO, in. *LM*, 2005b, p. 60-61).

Contra o imaginário dominante sobre a favela, o narrador clama por atenção e “reparação” pelo “massacre”. Neste sentido, afirma que o morador da favela não deseja as calçadas, o copo de cachaça, a maconha ou as grades – elementos que lhe são atribuídos por meio dos ideários que perpassam a ideia de marginalidade – que, nas palavras de Janice Perlman (1977), recebe o nome de “mito da marginalidade”, servindo como fundamento para crenças pessoais e interesses da sociedade. Referências que nossos narradores pretendem ora mudar, ora explodir, num atentado em forma de palavras, ora domesticar, como vimos naquelas narrativas que apostam na religião como saída.

Como observamos, nem sempre predomina entre as narrativas este entendimento, ao contrário, prevalece, em alguns momentos, uma “autoleitura” de si como indivíduo vitimizado, sem direito de escolher seu próprio destino, e, neste caso, a própria violência ganha fundamento ou somente Deus emerge como saída. Relembrando, é o que, respectivamente, acontece em alguns trechos dos textos de Ridson Paixão e Dona Laura Mateus, quando, desesperançados veem-se sem outra saída, a não ser a revolta contra todos ou a punição àqueles que optaram pelo caminho do mal: “Profecia cumpre-se, todos cúmplices / Periferia une-se na fome do zênite” (PAIXÃO, in. *LM*, 2005c, p.83) e “os presidiários assistiam naquele momento, corpos tombados, o fim de uma senda do mal, caminho peçonhento escolhido para viver por aqueles que não conhecem o amor de Deus” (MATEUS, in. *LM*, 2005b, p. 48).

Mais um impasse, vale destacar, se observa com relação ao próprio *boom* desta literatura, em que a noção da escrita como “inserção” no campo das letras pode ser atribuída à lógica interna da indústria editorial, que, na necessidade de expandir seu mercado consumidor incentiva a produção de objetos que possam ser consumidos por leitores ávidos por novidades. Como diz Alfredo Bosi (1986) ao analisar os romances de João Antônio:

O termo marginal é fonte de equívocos; sei que, na sociedade capitalista avançada, não há nenhuma obra que, se publicada, se possa dizer inteiramente marginal. O seu produzir-se, circular e consumir-se acabam sempre, de um modo ou de outro, caindo no mercado cultural, dragão de mil bocas, useiro e vezeiro em recuperar toda sorte e malditos (BOSI, 1986, p. 5 e 6).

Seguindo esta esteira, ainda que se queira distinta da lógica do sistema, a literatura tem sempre relação com a sociedade e vice-versa, como já observamos. Ainda assim, a Literatura Marginal caracteriza-se por sua “diferenciação”. É o que se pode depreender tanto do adjetivo “marginal” que a nomeia, como dissemos, como também da construção de um vocabulário próprio – o “latim afroavelizado” – que tem a intenção de não se deixar “confundir” ou “aceitar” fazer parte do português-padrão “de coronéis, de capitães, doutores, sociólogos e criminalistas e até dos metido a revolucionário que querem ser donos da cultura brasileira”, como diz Dugueto Shabazz (2006). A busca por uma “inserção diferenciada” serve para que o escritor marginal mantenha sua consciência livre da culpa de integrar-se ao mundo letrado.

Aqui vale retomar Silvano Santiago. Este autor, se apropriando da divisão

de Roland Barthes entre “textos legíveis” e “textos escrevíveis”, diz que o “texto legível” é aquele que pode ser lido, mas não escrito ou reescrito, é o caso do texto clássico que convida o leitor a permanecer (passivo) no seu interior, já o “texto escrevível”, por sua vez, é aquele em que o leitor é excitado a abandonar sua posição tranquila de mero consumidor e a se aventurar como produtor de textos.

Portanto, a leitura em lugar de tranquilizar o leitor, de garantir seu lugar de cliente pagante na sociedade burguesa, o desperta, transforma-o, radicalizando-o e serve finalmente para acelerar o processo de expressão da própria experiência. Em outros termos, ele o convida à práxis (SANTIAGO, 2000, p. 20).

Para o autor, os escritores de uma cultura dominada por outra buscam por “textos escrevíveis” que possam “incitá-los ao trabalho, servir-lhes de modelo na organização de sua própria cultura” (SANTIAGO, 2000, p. 20). É este aspecto que permite a diferenciação desta literatura que tem seu lugar guardado na “segunda fila”, como diz Santiago. E, se não mais é possível reencontrar a originalidade e a inocência perdida, ao menos tem a importância de despertar o escritor para o processo de expressão de sua própria experiência e tentar organizar sua própria cultura.

Daí que a Literatura Marginal enfrenta um impasse: ora diferencia-se, reafirmando-se positivamente, ora renega a esta distinção, reclamando o direito de inserção nesta prática cultural delegada às elites, dialogando, assim, com uma característica própria da cultura desta época. Antonio Candido (2000), em *Literatura e Sociedade*, afirma que as obras dividem-se em dois tipos: arte de agregação e arte de segregação. O primeiro tipo se inspira na experiência coletiva e visa meios acessíveis de comunicação. Incorpora-se a um sistema simbólico vigente e utiliza-se do que já está estabelecido como expressão de determinada sociedade. Já a arte de segregação estaria preocupada em “renovar o sistema simbólico, criando novos recursos expressivos e, para isto, dirige-se a um número ao menos inicialmente reduzido de receptores, que se destacam, enquanto tais, da sociedade” (CANDIDO, 2000, p. 23).

No primeiro tipo, haveria a arte de integração e no segundo, a arte de diferenciação. A integração acentua no indivíduo ou grupo a participação nos valores comuns da sociedade. A diferenciação, ao contrário, acentua as peculiaridades do indivíduo ou do grupo. Neste caso, a Literatura Marginal, uma vez que cria seus próprios signos, vocabulários específicos e discursa contra um “outro” opressor, parece preferir a distinção e a identidade positiva, além de buscar distanciar-se do padrão cultural

dominante. Se o escritor marginal encontra-se envolto nesta relação que caminha entre a inclusão e a diferenciação, trata-se, antes, de uma característica presente dos dias de hoje que atua também na consciência do escritor. A inserção rebelde no campo das letras depara-se com seus obstáculos. Aliás, nesta era, a que Jameson (2007) chama de pós-modernidade ou de capitalismo tardio, a rebeldia ou a tentativa de manter viva a utopia e projetar, esperançosamente, uma ruptura ao que está posto, tem se tornado cada vez mais difícil. Todavia, parece esta ser a proposta da escritura que se define marginal. Saber se ela consegue ou não fazer cumprir este objetivo, ainda com todas suas faltas de “encadeamentos”, é o que buscamos compreender.

4.3. Consciência possível e falsa obediência

Entre os diferentes alvos para os quais se volta a Literatura Marginal, enquanto escrita como arma, perpassa a busca pela compreensão de sua própria vida, o mundo que a circunda e sua precariedade. Neste sentido, poder-se-ia identificar um projeto coletivo comum: os diferentes escritores buscam elementos que os distingam enquanto grupo – ou classe – social, aos quais estão circunscritos, para que a partir daí possam entender melhor a si mesmos e, quem sabe, obter uma visão mais totalizante da sociedade. Novamente podemos evocar aqui uma comparação com a personagem roseana: Riobaldo Tatarana. Este, conforme analisa Galvão (1986), desejando conhecer sua própria totalidade, torna-se só jagunço, para ser inteiriço.

Mauro Iasi (2006), no livro em que analisa a trajetória do Partido dos Trabalhadores, pautando-se na teoria marxista, atenta para os movimentos da consciência de classe. O autor considera que estamos caminhando sempre numa circularidade (que é aparente, entretanto), que vai desde um “momento inicial de alienação até a constituição de formas coletivas de luta, que buscam se organizar e que acabam por se institucionalizar e se burocratizar, levando-nos novamente à alienação” (IASI, 2006, p. 16). Conforme este autor, o movimento da consciência é expressão do movimento da própria classe, ela mesma não é fixa. Segundo ele diz:

... as classes se formam e se constroem em permanente movimento de negação e afirmação, ora como indivíduos submetidos à concorrência, ora como órgãos vivos do capitalismo em seu processo de valorização, ora como personificação de interesses de classes em luta, ora como aspectos subjetivos da contradição histórica entre a necessidade de mudar as relações sociais e a

determinação das classes dominantes em mantê-las (IASI, 2006, p. 17).

Tendo isto em vista, podemos reconhecer na ambiguidade encontrada na Literatura Marginal uma bifurcação que ora transgride, ora conforma este sujeito à ordem vigente, sem que consiga manter como projeto a coerência entre um ou outro lado. Talvez porque, como diria Iasi, o novo produto da ação humana pode remeter a um dos caminhos possíveis: ou ele supera, ultrapassando as possibilidades presentes para além da estrutura posta, ou ele não irá além “de uma negação formal deste sociometabolismo abrindo caminho para a volta do estranhamento num ciclo de regressividade dentro da progressividade alcançada” (IASI, 2006, p. 71). Se, como mostra Jameson, a estrutura vigente na atualidade é múltipla, Iasi, diante desta variedade de versões, identifica uma totalidade que, segundo ele afirma, “se esfuma numa abstração, exatamente pelo fato de que é reduzida a uma abstração fundada na relação entre ‘indivíduos’” (IASI, 2006, p. 24). O autor complementa:

Desse modo, acabamos nos envolvendo numa polaridade que nos condena eternamente a escolher entre determinações mecânicas: ora os indivíduos determinam a sociedade, ora é esta que condiciona a ação dos indivíduos. Num caso os indivíduos não passam da matéria-prima moldável da história, não tendo sentido o conceito de consciência a não ser como “falsa consciência” (fazem mas não sabem que fazem); em outro, ao contrário, tudo se compreende pelo sentido da ação social tendo como sujeitos os indivíduos (IASI, 2006, p. 25).

De acordo com esta sentença, Iasi aponta para a ideia de consciência de classe possível, isto é, defende a ideia de que a consciência é um fazer e refazer-se constante, que pode “seguir” ou “contestar” o imaginário dominante. No primeiro caso, isto é, quando o indivíduo segue o que está posto sem contestação, trata-se, como afirma Iasi, da “falsa consciência”, na medida em que se refere a uma consciência que se dá quase de modo “inconsciente”. O segundo caso, por sua vez, isto é, quando o sujeito contesta, ou rompe, com o que está dado, prevalece a consciência crítica, autônoma. Cabe observar, todavia, que a própria “consciência é um movimento, um fluir no qual encontra diferentes mediações que se expressam em diferentes formas em constante mutação” (IASI, 2006, p. 16). Ou seja, ela mesma não é fixa e dada de uma só vez, mas se constitui e reconstitui conforme sua “circularidade” histórica. Do mesmo modo que a consciência do escritor marginal está em movimento, em transição, num fazer-se e refazer-se em pleno fluxo.

Em certo momento deste trabalho, observamos como a narrativa *Pérola* (2005b), de Alan Santos da Rosa, destaca-se em certa medida diante das demais por colocar em evidência a passagem pelo sistema prisional como algo que gera entre os sujeitos periféricos uma “boa colocação” na hierarquia do mundo do crime: “A molecada conta vantagem, ladrão na família... também, não são eles que tão na carquera” (DA ROSA, in. *LM*, 2005b, p. 96). Esta informação traz, verossimilmente, a revelação de a cadeia servir como status para a “molecada” da favela. Todavia, a questão do tráfico ou do presidiário relacionada ao status e poder nem sempre aparece entre as narrativas. O conto de Buzo, *Tentação*, também relaciona a entrada para o mundo do tráfico, numa sociedade cujo invólucro maior é o consumo, a possibilidade do ganho de dinheiro e, por sua vez, direito ao consumo. Como fica claro na passagem que segue:

Mas ele não podia nem queria continuar naquela situação, em casa já havia bastante cobrança, ele queria sair, namorar e comprar uma moto que era seu sonho de consumo, mas como, desse jeito que estava? Resolveu aceitar o convite de Mosca e partiu para seu único assalto (...) (BUZO, in. *LM*, 2005b, p.106).

Se a intenção de Júnior era fazer um único assalto, mas não permanecer “nesta vida” de criminalidade, o sucesso da ação, todavia – “roubaram uma lotérica num dia de megasena acumulada, rendeu mil e trezentos para cada um” (BUZO, in. *LM*, 2005b, p.106) –, acabou por decidir seu destino. Júnior, com o dinheiro do assalto, investiria em seu futuro: montaria uma biqueira de drogas. Em outro conto do autor, *Toda brisa tem seu dia de ventania*, o narrador, contrapondo-se ao estereótipo predominante, representa um personagem morador de periferia, cuja virtude maior é o trabalho, tal como é defendido em sua particularidade burguesa. Como já analisamos anteriormente, o narrador conta: “Se é verdade que o paulistano é viciado em trabalho, André é um desses maníacos. Que acredita na força do trabalho...” (BUZO, in. *LM*, 2005a, p.101). Neste último caso verifica-se que tendo como “alvo” o combate ao preconceito, o narrador cai na armadilha de limitar a própria condição do sujeito “marginalizado” a oferecer “respostas” à ideologia vigente, sem extrapolar sua apreensão.

Em muitas letras de *rap*, caso também de algumas das quais aqui se analisou, e no romance de Paulo Lins, *Cidade de Deus* (1998), o conceito de “marginalidade” parece ser abordado em sua profundidade. Nas letras de Gato Preto, inseridas na coletânea, por exemplo, observamos que não há samba nem água de coco em sua Bahia periférica:

Olha só a ilusão daquele bobo / Pensa que aqui é só mulher,
 samba e água de coco / Acredita no que a tevê passa, deve tá
 louco / Ele não sabe que a maioria aqui passa sufoco (PRETO,
 in. *LM*, 2005a, p. 53).

Em Duguetto Shabazz, para o sujeito de periferia, o livro e o revólver aparecem como instrumentos para a guerra contra a polícia: “Trigo pro corpo, luz pro espírito / Depois um livro e um revólver pra cada oprimido / Dez mil tiras mortos. Raticídio / Dez dias de megarrebelião em todos os presídios” (PAIXÃO, in. *LM*, 2005c, p. 81). Observe-se, pela citação, que o policial é comparado ao rato e deve ser exterminado. Deste narrador, observamos um discurso que sugere a guerra de todos contra todos, de onde surge, em alguns momentos, uma crítica ao sistema opressor que não poupa ninguém, mostrando que o policial é mais um na sua lógica perversa: “Plano Senzala: a lógica do sistema / Pobres gladiadores se matando numa arena / Irmãos divididos a fogo / Viciados, irados, armados. Povo contra povo” (PAIXÃO, in. *LM*, 2005a, p. 73).

Em *Cidade de Deus*, Paulo Lins mostra que na favela predomina a lei do tráfico, esta tem dono, tem interesses, tem agentes dentro da própria favela e tem uma adesão do favelado. Deste modo, estes não são apenas vítimas, mas são sujeitos que desconhecendo outros projetos de vida agarram a este como modo de adquirir status, poder, relevância em relação aos seus pares. Observamos na coletânea *LM* que ainda quando o narrador se compromete a falar em nome do sujeito “marginal”, este nem sempre aparece em sua completude por não ter endereçado, isto é, delimitado, o seu alvo. Este se volta ora contra o burguês, ora contra o policial, ora contra o preconceito vigente, ora contra a maldade humana. Neste sentido, dirigindo-se contra um “outro”, indefinido, não volta para si mesmo enquanto ser pertencente a este mundo que critica e atira um pouco para “tudo quanto é lado”, sem organizar nenhum projeto coeso.

Isto é o que se percebe quando, ao falar contra o estereótipo vigente, o narrador marginal acaba por fazer uma certa omissão de juízo a propósito da empresa do tráfico, por exemplo. Há a tentativa de inverter o mito, mas que lança a imagem do sujeito favelado e periférico como “condenado” deste sistema, “inocente”. Em Paulo Lins, observe-se, estes sujeitos são colocados como partícipes de um sistema injusto, na última franja deste sistema, capitalizando com ferro e fogo a mercadoria que é a droga, sem que o Estado e a sociedade brasileira consigam quebrar o círculo vicioso que tal

indústria impõe às nossas periferias. Neste caso, o indivíduo da periferia é tomado como sujeito, mas por voltar-se sempre a um “outro” alvo, sua condição não é radicalizada, indicando um limite da própria condição de marginal. Este limite faz predominar uma “leitura de classe” que enxerga os efeitos sem enxergar as causas.

Tais flutuações entre um e outro lado – seja como *indivíduo* “condenado” à favela e ao silêncio cultural, seja como *sujeito* que pode fazer sua história (e que, portanto, “quebra” o silêncio quando escreve) – são constantes na Literatura Marginal. Ela revela uma relação ambígua que desliza entre a “cooptação” e a “negação” do discurso ideológico dominante na sociedade atual: tem, assim, como base, a própria configuração da sociedade presente.

Considerando que a narrativa marginal pertence ao rol de produções culturais da contemporaneidade, inevitavelmente ela vê-se impulsionada a lidar com estes impasses característicos de seu momento histórico. Não é à toa, portanto, que desliza entre um e outro lado da relação ambígua que analisamos ou do que Santiago chama de hibridismo ao qual estão sujeitos os escritores de uma cultura dominada.

Assinalar sua diferença, num contexto específico em que se vê obrigado a combater a literatura dominante do próprio país, já que esta, historicamente, esteve atrelada e foi manuseada e concebida pelas elites que, por sua vez, tiveram como padrão o modelo europeu, é tentar resgatar, ou ao menos reinventar sua “originalidade”, cuja inocência está perdida. Com isso, se não servir para “libertar”, que ao menos grife a duras penas e tintas vermelhas aquela diferença que confere calor e torna visível a identidade de um grupo “marginalizado”.

“Falar, escrever, significa: falar contra, escrever contra” (SANTIAGO, 2000, p. 17).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

**“Mas sempre onde houver opressão,
sempre haverá um rebelde”**

Gato Preto e Dugueto Shabazz.

A epígrafe acima vem ao encontro da frase de Santiago: “Falar, escrever, significa: falar contra, escrever contra”. Segundo percebe nossa análise, este parece ser o saldo com o qual concluímos este trabalho. Isto porque, conforme constatamos, há nesta representação da violência que perpassa a maior parte das narrativas da coletânea *Literatura Marginal* uma busca de seus narradores por respostas para o preconceito que toma historicamente os mesmos sujeitos como vítimas e suspeitos. Observe-se que ainda que não linearmente e nem com encadeamento de todos os nexos, prevalece um questionamento da ideologia vigente e uma denúncia desta como maior potencializadora e mantenedora dos problemas sociais que persistem e só crescem na nossa história recente quando a questão é a violência contra o pobre, o favelado, o negro e o trabalhador dos empreendimentos ilegais associados à periferia. Prevalece, assim, entre as narrativas, no próprio ato de escrever um posicionamento diante o mundo, uma vez que acessar ao “nicho” cultural literário, nesta sociedade, revela por si só um descontentamento com a lógica de que a arte é restrita a um pequeno grupo social. Segundo observa Schollhammer, a representação da violência manifesta uma tentativa de interpretar a realidade contemporânea e apropriar-se dela, artisticamente, de maneira mais “real”, com o intuito de intervir nos processos culturais (SCHOLLHAMMER, 2007).

No decorrer da nossa análise, evidenciamos como em algumas das narrativas marginais da coletânea a busca pela compreensão de si e de seu mundo – apresentada como proposta da *Literatura Marginal* – leva o narrador a personificar em alguma figura, social e/ou institucional, a “culpa” pela violência e pelo preconceito ao “marginalizado”. Tal personificação revela uma falta de entendimento do funcionamento da estrutura da sociedade que leva alguns dos narradores a uma apreensão imediata do problema, tendo o algoz manifestado nas figuras dos donos do poder, da “burguesia”, da polícia ou mesmo do “pecado”, em sua perspectiva cristã.

Neste caso, é frequente nos textos a favela aparecer metaforizada pela

imagem do “gueto”, remetendo, esteticamente, à experiência da dor que a palavra carrega por sua referência ao “gueto judeu” e ao holocausto nazista. Esta mesma metáfora vincula-se ao sentimento de “confinamento” e “segregação” – não apenas social, mas igualmente étnico, referência à nossa herança escravista e à discriminação racial brasileira. Se a figura do “gueto” tem sido escolhida para representar a favela é porque ela tem exprimido uma condição presente na sociedade nos dias de hoje que separa ricos, em seus condomínios fechados, do pobre, em seus “guetos” – favelas / periferias. É sobre este sentimento, isto é, daquele que fala de dentro do “gueto”, que dizem falar nossos narradores.

Diante do contexto histórico e social que nos encontramos, rebelar-se artisticamente revela por si só uma forma de “resistência à opressão”, como dizem nossos autores. Além do mais, a busca pela compreensão da realidade contemporânea permite-nos pensar no que disse Urias Arantes na apresentação ao livro *O novo espírito utópico* (1990): “é preciso um sólido princípio de realidade para ser sensível à utopia” (ARANTES, U. 1990, p. 08). E, neste aspecto, cabe-nos destacar que, conforme apreendemos, a arte se baseia em seu momento histórico e social para lançar suas utopias. A Literatura Marginal tem o peso de manter acesa uma chama de utopia, ao mostrar que se faz viva a busca por novas formas de coletivo e de expressão. Seguindo a esteira de Jameson (2007): “é essa (...) a porta entreaberta que nós procuramos, no que segue, se não escancarar, pelo menos perscrutar” (JAMESON, 2007, p. 177).

Deste modo, as diferentes apreensões que constatamos na coletânea *LM* apontam para um hibridismo que por vezes desliza para a conformação à ordem posta, quando, sem perspectiva, o narrador deixa-se ser visto como vítima – e não como sujeito – deste sistema atroz que não parece lhe deixar outra saída, nem mesmo a escolha do próprio destino, mas que, por outras vezes, contrariamente, deixa sobressair o desejo maior pela sua ruptura quando, na própria proposta da escrita como arma, torna concreta a “falsa obediência” de que fala Santiago (2000), indignando-se com o que está posto.

Por fim, cabe-nos frisar que se existe um modo de viver “marginalizado” e/ou “periférico”, esta Literatura que se autodefine Marginal e que diz falar em nome do sujeito “marginalizado” e/ou “periférico”, parece exprimir a forma de viver – e pensar – de tal condição. É sua expressão e, portanto, expressão de uma visão social de mundo “marginal” e/ou “periférica”. Podemos dizer, por fim, que esse modo de olhar, traduzido em matéria literária, faz jus à “consciência possível”, isto é, permitida pela matéria social, nos dias de hoje. É a própria vida na periferia da periferia do capitalismo que não tem

oferecido grandes perspectivas a estes sujeitos oriundos da periferia ou da favela para que visualizem uma realidade menos desencantada.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Autores discutidos:

- BUZO, Alessandro. Toda brisa tem seu dia de ventania. In. FERREZ (Org.). *Literatura Marginal: talentos da escrita periférica*. Rio de Janeiro: Ed. Agir, 2005a, p. 101-104.
- _____. Tentação. In. FERREZ (Org.). *Literatura Marginal: talentos da escrita periférica*. Rio de Janeiro: Ed. Agir, 2005b, p. 105-107.
- EDUARDO e DUM DUM. Aqui ela não pode voar. In. FERREZ (Org.). *Literatura Marginal: talentos da escrita periférica*. Rio de Janeiro: Ed. Agir, 2005a, p. 25.
- _____. No fim não existem rosas. In. FERREZ (Org.). *Literatura Marginal: talentos da escrita periférica*. Rio de Janeiro: Ed. Agir, 2005b, p. 26-28.
- _____. O que os olhos vêem. In. FERREZ (Org.). *Literatura Marginal: talentos da escrita periférica*. Rio de Janeiro: Ed. Agir, 2005c, p. 29.
- _____. O homem estragou tudo. In. FERREZ (Org.). *Literatura Marginal: talentos da escrita periférica*. Rio de Janeiro: Ed. Agir, 2005d, p. 31-33.
- FERREZ (Org.). *Literatura Marginal: talentos da escrita periférica*. Rio de Janeiro: Ed. Agir, 2005, p. 09-14.
- GHOÉZ, Preto. A peleja de Firmino. In. FERREZ (Org.). *Literatura Marginal: talentos da escrita periférica*. Rio de Janeiro: Ed. Agir, 2005a, p. 17-19.
- _____. Cultura é poder. In. FERREZ (Org.). *Literatura Marginal: talentos da escrita periférica*. Rio de Janeiro: Ed. Agir, 2005b, p. 20-23.
- MARQUES, Maurício. Barco de ilusões. In. FERREZ (Org.). *Literatura Marginal: talentos da escrita periférica*. Rio de Janeiro: Ed. Agir, 2005a, p. 87-88.
- _____. Cachorro atropelado. In. FERREZ (Org.). *Literatura Marginal: talentos da escrita periférica*. Rio de Janeiro: Ed. Agir, 2005b, p. 89-90.
- MATEUS, Laura. Os olhos de Javair. In. FERREZ (Org.). *Literatura Marginal: talentos da escrita periférica*. Rio de Janeiro: Ed. Agir, 2005a, p. 35-38.
- _____. A vingança de Brechó. In. FERREZ (Org.). *Literatura Marginal: talentos da escrita periférica*. Rio de Janeiro: Ed. Agir, 2005b, p. 39-48.
- MENDES, Luís Alberto. Cela forte. In. FERREZ (Org.). *Literatura Marginal: talentos da escrita periférica*. Rio de Janeiro: Ed. Agir, 2005, p. 109-116.
- MORAES, Erton. A peregrinação da varejeira. In. FERREZ (Org.). *Literatura*

Marginal: talentos da escrita periférica. Rio de Janeiro: Ed. Agir, 2005a, p.119-126.

- _____. Identidade caipira. In. FERREZ (Org.). *Literatura Marginal: talentos da escrita periférica*. Rio de Janeiro: Ed. Agir, 2005b, p. 127-128.
- _____. Seis do seis de sessenta e seis. In. FERREZ (Org.). *Literatura Marginal: talentos da escrita periférica*. Rio de Janeiro: Ed. Agir, 2005c, p. 129-130.
- _____. Guilhotina de pelica. In. FERREZ (Org.). *Literatura Marginal: talentos da escrita periférica*. Rio de Janeiro: Ed. Agir, 2005d, p. 131-132.
- PAIXAO, Ridson Mariano de. Plano Senzala. In. FERREZ (Org.). *Literatura Marginal: talentos da escrita periférica*. Rio de Janeiro: Ed. Agir, 2005a, p. 71-74.
- _____. Epidemia. In. FERREZ (Org.). *Literatura Marginal: talentos da escrita periférica*. Rio de Janeiro: Ed. Agir, 2005b, p. 75-80.
- _____. Fósforo. In. FERREZ (Org.). *Literatura Marginal: talentos da escrita periférica*. Rio de Janeiro: Ed. Agir, 2005c, p. 81-85.
- PRETO, Gato. A Bahia que Gil e Caetano não cantaram. In. FERREZ (Org.). *Literatura Marginal: talentos da escrita periférica*. Rio de Janeiro: Ed. Agir, 2005a, p. 51-55.
- _____. Faveláfrica. In. FERREZ (Org.). *Literatura Marginal: talentos da escrita periférica*. Rio de Janeiro: Ed. Agir, 2005b, p. 56-63.
- _____. Colombo, pobrema, problemas. In. FERREZ (Org.). *Literatura Marginal: talentos da escrita periférica*. Rio de Janeiro: Agir, 2005c, p. 64-69.
- ROSA, Allan Santos da. Chão. In. FERREZ (Org.). *Literatura Marginal: talentos da escrita periférica*. Rio de Janeiro: Ed. Agir, 2005a, p. 93-94.
- _____. Pérola. In. FERREZ (Org.). *Literatura Marginal: talentos da escrita periférica*. Rio de Janeiro: Ed. Agir, 2005b, p. 95-98.

Autores discutidos em leitura complementar:

- Caros Amigos. *Literatura Marginal: a cultura da periferia*. São Paulo: Editora Casa Amarela/ Editora da Literatura Marginal. Ato I, 1998; ATO II, 2001; ATO III, 2004.
- SHABAZZ, Dugueto. *Notícias Jugulares: contos, crônicas e poesias*. São Paulo: Edições Toró, 2006.

Autores consultados:

- ADORNO, Theodor W. *Notas de Literatura I*. Editora 34, 2003.
- ARANTES, Urias (org). Apresentação. In. ABENSOUR, Miguel. O novo espírito utópico. Campinas: Ed. Unicamp, 1990, p. 08 – 09.
- AREAS, Vilma. 1998. *Errando nas quinas da Cidade De Deus*. In. Praga – Estudos marxistas 5. São Paulo: Editora Hucitec, 1998.
- BARROS, Carlos Juliano. Poesia Marginal: Repressão política e rebeldia inspiraram poetas alternativos. In. *Revista Problemas Brasileiros*, nº 373 Jan/Fev 2006.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas III – Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. 3ª ed. São Paulo, Brasiliense, 1994.
- BOSI, Alfredo. Um boêmio entre duas cidades. In. *Abraçado a meu rancor*. João Antônio. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986 (Ensaio).
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 8. ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.
- _____. *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.
- _____. *Dialética da malandragem: caracterização das memórias de um sargento de milícias*. In. *Revista do Instituto de Estudos brasileiros*, n. 8, São Paulo, 1970.
- _____. Parecer sobre o livro “Em Câmara Lenta”, de Renato Tapajós (1978). In. SILVA, Mário Augusto Medeiros da. *Prelúdios & Noturnos: Ficções, Revisões e Trajetórias de um Projeto Político*. Dissertação (Mestrado em Sociologia), Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.
- CAMUS, Albert. *O homem revoltado*. Ed. Record: Rio de Janeiro / São Paulo, 2008.
- DELEUZE, Gilles & GUATARRI, Felix. O que é uma literatura menor. In. *Kafka: por uma literatura menor*. Trad. Júlio Castanon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1977. p. 25-42.
- DIAS, Angela Maria. A estratégia da revolta: literatura marginal e construção da identidade. In. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 27, Brasília, jan./jun, 2006.
- EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- FERNANDES, Florestan. *Sociedade de Classes e Subdesenvolvimento*. Zahar Editores, Rio de Janeiro: 1972.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir*. Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 1977.

- GALVÃO, Walnice Nogueira. *As formas do falso*. Editora Perspectiva, 1986.
- GIL, GILBERTO. In. <http://musica.terra.com.br/interna/0,,OI381686-EI1267,00.html>. Matéria escrita em 10 de setembro de 2004. Acesso em: Agosto/2009.
- GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo. *Racismo e Anti-racismo no Brasil*. São Paulo: Fundação de Apoio à Universidade de São Paulo; Ed. 34, 1999.
- IASI, Mauro Luis. *As metamorfoses da consciência de classe: o PT entre a negação e o consentimento*. São Paulo: Expressão Popular, 2006.
- JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: A lógica cultural do capitalismo tardio*. Trad.: Maria Elisa Cevalco; Revisão da trad.: Iná Camargo Costa. São Paulo: Ed. Ática, 2007.
- _____. *As marcas do visível*. Rio de Janeiro: Graal, 1995.
- _____. *Marxismo e forma – teorias dialéticas da Literatura no século XX*. São Paulo: Hucitec, 1985.
- JESUS, Carolina de. *Quarto de despejo: diários de uma favelada*. São Paulo: Ed. Círculo do Livro, 19__.
- KANT DE LIMA, Roberto. “A administração de conflitos no Brasil: a lógica da punição”. In *Cidadania e Violência*, 2. ed., Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, Ed. FGV, 2000.
- KOWARICK, Lúcio. *Capitalismo e marginalidade na América Latina*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.
- LAJOLO, Marisa. Sociedade e literatura: parceria sedutora e problemática. In. *Sociedade e Linguagem*. ORLANDI, Eni Puccinelli, LAJOLO, M., IANNI, O. Ed. UNICAMP, 1997.
- _____. In. JESUS, C. *Antologia pessoal*. Org. MEIHI, J. C. S. B. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996
- LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- MACEDO, Márcio. *Entre “niggaz” e “pretos”: juventude negra e “cultura” hip-hop na lógica global. Um estudo comparativo entre Nova York (EUA) e São Paulo (Brasil)*. In. Projeto de doutorado apresentado ao processo de seleção 2008 do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade de São Paulo, 2008.
- MARX, K. ENGELS, F. A ideologia alemã: ad Feuerbach. Trad. J.C. Bruni, M. Aurélio Nogueira, São Paulo: Hucitec, 1979.
- MARICATO, Ermínia. *Metrópole de São Paulo, entre o arcaico e a pós-*

- modernidade. In. SOUZA, M. A. et al (Org.). *Metrópole e Globalização*. São Paulo: CEDESP, 1999.
- NASCIMENTO, Érica Peçanha do. *Literatura Marginal: os escritores de periferia entram em cena*. São Paulo: USP, 2006.
 - NIETZSCHE, Friedrich. Obras Incompletas. In. *Os Pensadores*. São Paulo: Nova Cultural, 1999.
 - OLIVEIRA, Francisco de. *Crítica à razão dualista. O ornitorrinco*. São Paulo: Ed. Boitempo, 2003. (Prefácio de Roberto Schwarz).
 - PAOLI, Maria Célia Pinheiro Machado. *Desenvolvimento e Marginalidade – Um estudo de caso*. São Paulo: Ed. Livraria Pioneira, 1974.
 - PEREIRA, Carlos Alberto Messeder et al (orgs). *Linguagens da violência*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
 - PERLMAN, Janice. *O mito da marginalidade – Favelas e política no Rio de Janeiro*; trad. Waldívia Marchiori Portinho, prefácio de Fernando Henrique Cardoso, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1977.
 - PINHEIRO, Paulo Sérgio. Violência, crime e sistemas policiais em países de novas democracias. In. *Revista Tempo Social*; Rev. Sociol. USP, São Paulo, 9(1): 43-52, maio de 1997.
 - ROCHA, João César de Castro. *A dialética da marginalidade – Caracterização da cultura brasileira contemporânea*. Folha de São Paulo, Caderno MAIS! São Paulo, 29 de fevereiro de 2004, p. 03-08).
 - _____. In. *Revista Época*. Matéria retirada do site: <http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EDR79130-5856,00.html> Acesso em: 2007.
 - ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In. *A personagem de ficção*. CANDIDO, Antonio et al. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995.
 - RODRIGUEZ, Benito Martinez. Mutirões da palavra: literatura e vida comunitária nas periferias urbanas. In *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n°22. Brasília, julho/dezembro de 2003, pp. 53-67.
 - SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. São Paulo: Perspectivas: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 2000.
 - SALLES, Écio de. A narrativa insurgente do hip-hop. In. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, n.24, Brasília, julho-dezembro, 2004.
 - SCHOLLHAMMER, Karl Erik. “Os cenários urbanos da violência na literatura brasileira”. In. *Linguagens da violência*. PEREIRA, Carlos Alberto Messeder et.

Al. (orgs). Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 2000.

- _____. “Breve mapeamento das relações entre violência e cultura no Brasil contemporâneo”. In. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, n.29, Brasília, jan/junho de 2007.
- SCHWARZ, Roberto. In. *Folha de São Paulo - Ilustrada*, dia 11/08/2007.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. Violência, encarceramento, (in)justiça: memórias de histórias das prisões paulistas. In. *Revista de Letras*. São Paulo: Universidade Estadual Paulista, 2003.
- _____. Novos escritos dos cárceres: uma análise de caso. Luiz Alberto Mendes, Memórias de um sobrevivente. In. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, n. 27. Brasília, jan/jun de 2006.
- SILVA, Mário Augusto Medeiros da. *Prelúdios & Noturnos – Ficções, Revisões e Trajetórias de um Projeto Político*. Dissertação de mestrado da UNICAMP, 2006.
- SUSSEKIND, Flora. “Desterritorialização e forma literária. Literatura brasileira contemporânea e experiência urbana”. In. *Revista Literatura e Sociedade*, n. 08, n.1 (1996). São Paulo: USP FFLCH/DTLLC, 2005, PP. 61 – 81).
- TOLENTINO, Célia Aparecida Ferreira. *A arte como atitude intelectual*. In. *Ciência e Trópico*, Recife – PE, v. XIV, n.2, p. 116-132, 1996.
- ZALUAR, Alba e ALVITO, Marcos. *Um século de favela*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2003.
- ZALUAR, Alba. *Para não dizer que não falei de samba: os enigmas da violência no Brasil*. In. SCHWARCZ, Lília Moritz (org.) “História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea”. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- _____. *A globalização do crime e os limites da explicação local*. In. VELHO, G. e ALVITO, M. “Cidadania e violência”, 2. ed., Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, Ed. FGV, 2000.
- _____. *Da revolta ao crime S/A São Paulo*: Moderna, 1996 (Coleção Polêmica).
- ZIBORDI, Marcos. Literatura marginal em revista. In. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n°24. Brasília, julho/dezembro de 2004, pp. 69-88.

Sites consultados:

- <http://www.ferrez.blogspot.com/>
- <http://www.ferrez.com.br/>

- <http://www.buzo.com.br/>
- <http://www.literaturaperiferica.blogspot.com/>
- <http://www.suburbanocentro.blogspot.com/>
- <http://www.edicoestoro.net/>
- <http://myspace.com/uhudenegri>
- <http://www.mauriciomarques.com.br/>
- <http://coleccionadordepedras1.blogspot.com/>