

5.

Uma leitura de três casos e uma possibilidade

Nos capítulos anteriores estabeleci um olhar sobre a Literatura Marginal no desejo de colocar em destaque os possíveis elementos de união destas vozes periféricas que se apresentam na cena literária brasileira a partir de uma escrita pautada no agenciamento político e na denúncia de uma realidade social marcada pela vulnerabilidade. Dessa forma, além de propor um referencial teórico que possibilite estruturar uma análise que abarque a especificidade deste tipo de discurso, também experimentei focar as semelhanças entre esta escrita e o movimento Hip-Hop. No entanto, meu olhar se fixou apenas no acompanhamento e leitura das obras em seu sentido coletivo, objetivando estabelecer os contornos mais nítidos deste movimento de autores de periferia.

Neste capítulo proponho um exame em um percurso oposto a partir da leitura da obra de três autores específicos: Ferréz, Allan Santos da Rosa e Sérgio Vaz. Ou seja, irei travar um contato com casos singulares no desejo de identificar as possíveis marcas de uma escrita e movimento que se quer plural. Por este viés será possível localizar os principais recursos estéticos e, principalmente, as propostas de intervenção social e política que cada autor propõe. Os três autores, cada qual a seu modo, além de produzirem uma literatura que apresenta os possíveis índices de análise dos elementos constituintes da Literatura Marginal, também criaram formas de associativismo cultural que incidem na formação de um discurso minoritário e aglutinador de vozes dissonantes. Os três casos elencados aqui congregam as duas dimensões que o movimento procurar produzir, uma literatura engajada e o engajamento através de intervenções sociais que utilizam a literatura como veículo.

Além desta leitura, que será baseada no exercício de localização das semelhanças e diferenças, também faço uma análise da obra de Marcelino Freire,

escritor pernambucano que não é “essencialmente” marginal, mas que produziu importantes representações sobre estes setores na contemporaneidade. Ao acionar um autor que figura em um espaço fronteiro - é aclamado pela Literatura Marginal, mas não é um deles - desejo apresentar a obra de Marcelino Freire como uma possibilidade de representação da periferia que se torna rentável mesmo sem a necessidade da produção de um discurso pedagógico e formador do leitor.

3.1

Ferréz

Reginaldo Ferreira da Silva, morador do Capão Redondo, Zona Sul de São Paulo, saiu de cena em meados do ano 2000, no seu lugar tomou forma Ferréz, escritor engajado e principal articulador do movimento literário que reúne escritores residentes na periferia dos grandes centros urbanos. Com o pseudônimo, Reginaldo forja uma espécie de simbiose de dois líderes populares do passado: Virgulino **Ferreira** e Zumbi dos Palmares. Desta união resulta o escritor do cenho franzido e cara de poucos amigos.

Narrada dessa forma, a apresentação do autor se assemelha a de um personagem retirado das histórias em quadrinhos, um herói que cumpre um destino já traçado. Isto é proposital. O autor é um leitor empenhado destas publicações e dono de uma coleção invejável de títulos. Além desta formação, ao estabelecermos uma leitura atenta da obra de Ferréz, é possível identificarmos a presença de outros elementos da cultura *pop*, sobretudo do cinema americano, em sua escrita. No entanto, o que mais chama atenção em sua produção é o diálogo que este mantém com a cultura *Hip-Hop*, principalmente o *RAP*. Não obstante, em seu primeiro romance, *Capão pecado*, publicado em 2000, é possível localizar uma série de elementos desta cultura, como as diferentes citações de grupos de *RAP*; a participação de ativistas e músicos através de depoimentos que interligam capítulos e partes do romance – com destaque para o músico Mano Brown, líder do grupo Racionais MC's – além dos encartes com fotografias que registram o autor com uma postura típica de um *rapper*.

A influência da cultura *Hip-Hop* não repousa apenas no gestual ou nas diferentes citações a grupos e músicos de *RAP*, esta vai além e determina também a estratégia de atuação política do autor. O maior exemplo disto é a formação do 1 da Sul, movimento popular criado pelo autor que reúne ações comunitárias e a comercialização de produtos voltados para a população residente nos bairros populares. O projeto foi concebido enquanto um movimento social que objetivava fortalecer os elos comunitários da região do Capão Redondo. O nome 1 da Sul, conforme o próprio autor apresenta em seu *blog*, “vem da ideia de todos sermos 1, na mesma luta, no mesmo ideal, por isso somos todos 1 pela dignidade da Zona Sul.”¹. No início, conforme examina Erica Peçanha, “o movimento, que existiu de maneira organizada até o primeiro semestre de 2005, pretendia atuar como uma posse de *Hip-Hop*, desenvolvendo atividades culturais e sociais (como shows beneficentes e doações de alimentos para famílias das favelas da região), e projetos de criação de bibliotecas comunitárias.” (Peçanha, 2009, 76). O termo posse é pertencente à cultura *Hip-Hop* e designa a consolidação de um determinado território enquanto palco primeiro das ações e projetos de um grupo de adeptos desta cultura. Apoderar-se de uma área, ser literalmente dono de uma região, transformando-a em uma posse do movimento, este é o principal objetivo deste tipo de ação. Além deste objetivo, em 1999, o 1 da Sul passou a atuar como uma espécie de marca, ou melhor, “o nome da grife e da loja que Ferréz criou no centro do Capão Redondo e que comercializa chaveiros, canecas, adesivos e roupas no estilo *Hip-Hop* (moletons e camisetas com estampas de grafite, trechos de letras de rap ou de livros).”(Idem, Idem) Também vamos localizar a presença desta marca nos três suplementos Literatura Marginal, da Revista Caros Amigos, indicando que a publicação é igualmente uma ação do movimento. Seja enquanto movimento social ou grife destinada aos moradores da localidade, o 1 da Sul reúne diferentes elementos e características que podem ser concebidos enquanto influência da cultura *Hip-Hop*. Os diferentes itens comercializados, principalmente as peças de vestuário, são claramente confeccionados ao gosto dos adeptos do *Hip-Hop*, como as toucas de lã, os casacos volumosos com capuz, as calças largas e camisas com grandes estampas. Além disso,

¹ In: www.ferrez.blogspot.com, acessado em 19 de julho de 2008.

a ideia de construir uma marca própria da periferia reproduz uma postura política formada no *Hip-Hop*, que aponta para a consolidação de mecanismos de sobrevivência próprios e sem a intermediação de agentes e atores não pertencentes à cultura, à raça negra e ao bairro. A postura de valorização de elementos outrora negligenciados, como o próprio bairro, deixa de ser signo de inferiorização do sujeito residente para passar a objeto de valorização e formador de uma identidade própria. Ferréz, em seu *blog*, apresenta com clareza os objetivos da marca:

O desafio é ser a marca oficial do bairro, tendo como ponto de vista uma resposta do Capão Redondo para toda violência que nele é creditada, fazendo os moradores terem orgulho de onde moram e consequentemente lutarem para um lugar melhor, com menos violência gratuita e mais esperança.

Seis anos depois do escritor Ferréz ter criado a marca oficial do Capão Redondo, muitos estão deixando marcas como, Nike, Forum e Adidas de lado e usando algo que realmente tem a ver com a nossa gente, com a nossa cultura.

O símbolo: o emblema da 1DASUL tem como idéia ser um brasão do nosso povo, desde que invadiram o Brasil os descendentes de portugueses sempre tiveram seus brasões reais, porque? Porque o brasão tem sentido de unidade e traz a idéia de um povo que se une para lutar pela preservação da sua cultura. Assim eles venciam as batalhas porque dividiam agente. assim como os europeus em geral, mas nós descendentes de escravos nunca tivemos um símbolo sobre nossa linhagem, o símbolo da 1DASUL em forma de fênix e com o número 1 em destaque é uma forma de termos nosso próprio brasão, e ele tem esse sentido, de juntar a periferia.

Por isso, quando por a 1DASUL no corpo saiba que você está também usando uma idéia de mudança, você está somando para a auto estima do nosso povo.

Do gueto para o gueto.²



² Disponível em www.ferrez.blogspot.com/oqueeo1dasul. Acessado em 14 de março de 2009.

O objetivo da marca, como o próprio autor define, é valorizar o bairro, criando para os moradores da localidade um símbolo de identificação. Parte-se da necessidade de construir uma forma de representação própria, condizente com a cultura da periferia. Legados à condição de marginais – noção que surge não como denúncia, mas como termo identitário – os membros desta filia formada pelo 1 da Sul não buscam uma inserção nas formas de representação hegemônicas e totalizantes, mas, sim, operam na construção de uma identidade a partir de seus próprios símbolos. Interessante notar que a justificativa desta ação está amparada nos modelos que são negados, critica-se o não pertencimento a esta forma de representação, mas o mesmo mecanismo é utilizado, agora voltado para um grupo específico: os sujeitos periféricos. O uso do brasão – símbolo hierarquizante que delimita um grupo e, por este turno, exclui outros – é justificado pelo possível poder de união e fortalecimento, este “traz a idéia de um povo que se une para lutar pela preservação da sua cultura.”. Mesmo que o objetivo seja a comercialização de produtos, o resultado desta troca comercial atinge o âmbito social, político e cultural. Beneficia o proprietário e criador da marca, claro, mas também favorece uma nova possibilidade de vínculo com o local e uma nova forma de atuação política. Se outrora a escolha de uma peça de vestuário era um ato banalizado, agora, com a formação desta proposta de intervenção através de uma marca, vestir-se com uma camiseta que traz estampadas e símbolos que aludem a um bairro de periferia, virou um ato político.

Ter o próprio brasão é apenas um dos muitos elementos criados com o desejo de fortalecer uma identidade própria, este empenho passa também pela literatura. É no solo da produção literária que Ferréz irá atuar de forma decisiva no fomento de um amplo debate acerca da representatividade das populações marginalizadas nesta. Valida a discussão uma série de pressupostos que afirmam o caráter pouco democrático do consumo da literatura e, sobretudo, de sua produção. Desnecessário dizer que pelas periferias do Brasil, seja na área urbana ou rural, são poucas as ofertas que favorecem que um sujeito se torne leitor, o que dirá deste se constituir enquanto autor.

Para uma melhor compreensão acerca do papel de Ferréz na literatura brasileira contemporânea e sobre a sua produção literária, não é possível estabelecer

uma leitura estanque e isolada de sua obra. Ao nos debruçarmos sobre seus escritos temos que analisá-los em diálogo com a cultura *Hip-Hop*, a formação de movimentos sociais comunitários e com sua postura política que congrega estas duas instâncias de mobilização social. Mesmo que estes aspectos pertençam a uma esfera extraliterária, eles estão presentes de forma clara na obra do autor. Poder-se-ia definir tal percurso de análise como uma opção, no entanto, este olhar que rompe as barreiras das páginas de um livro e busca dialogar a obra com a trajetória do autor é condição *sine qua non* neste estudo. Com isto, corre-se o risco de formar um exame amparado no biografismo, narrando apenas o caminho trilhado pelo escritor durante sua formação. Contudo, mesmo que a leitura da obra em seu formato isolado resulte em apontamentos assertivos sobre o autor, no caso específico de Ferréz, e de outros autores marginais, é insuficiente este tipo de análise. Nesse sentido, minha leitura buscará traçar o mesmo percurso que o autor estabeleceu ao longo de sua produção literária, partindo do texto impresso para propor um debate político e social acerca da periferia urbana.

Tais dados biográficos, avultados pelo perfil socioeconômico do autor, sempre marcaram a recepção da obra de Ferréz. Além disso, estes dados foram determinantes para a publicação de seu primeiro romance, *Capão pecado*. Vale citar que anteriormente, em 1997, com o patrocínio da empresa na qual trabalhava, Ferréz publicou *Fortaleza da solidão*, publicação que reunia suas poesias concretas. A publicação, que teve pouca tiragem e distribuição do próprio autor, hoje está esgotada. No entanto, conforme observa Erica Peçanha, “*Capão Pecado* – ao contrário de *Fortaleza da Desilusão*, cujo lançamento sequer foi noticiado pela imprensa – movimentou o interesse de um periódico de grande circulação antes mesmo de ser editado.” (Peçanha, op. cit., p. 205)

O interesse jornalístico pela publicação pode ser explicado pela forma como Ferréz apresentava seu romance, entrelaçando elementos ficcionais com eventos ocorridos na própria localidade em que residia. A matéria mencionada por Érica Peçanha foi publicada na Folha de São Paulo, em 06 de Janeiro de 2000. No texto é destacado o caráter pouco usual de uma produção literária que constrói a periferia no campo ficcional e também é construída pelo seu território. O subtítulo da matéria,

“Desempregado do Capão Redondo escreve romance baseado em histórias verdadeiras de um dos bairros mais violentos de SP; livro, sem editora, está pronto, mas o autor muda trechos quando algum personagem morre na vida real”, reforça o sentido documental do texto e o engajamento do autor através de sua produção. A partir da visibilidade ofertada pela entrevista, Ferréz foi procurado pela editora Labortexto, hoje já extinta, que publicou seu romance no mesmo ano.

Se o interesse pela publicação foi impulsionado pelo perfil social e engajamento político do autor, o sucesso comercial desta, que obteve uma ampla vendagem, principalmente se considerarmos os diferentes entraves decorrentes da distribuição deficitária, também obedece a este processo. Seja pelo elaborado projeto editorial, com os já citados encartes de fotografias, ou pela estrutura narrativa que busca mimetizar o cotidiano da periferia, *Capão pecado* entrou no circuito percorrendo o caminho inaugurado por Paulo Lins, com o romance *Cidade de Deus*. Desde a publicação de *Cidade de Deus*, em 1997, uma série de autores trilhou um caminho semelhante ao preconizado por Lins, rompendo a silenciosa posição de objeto, para em seu lugar, emergir na posição de enunciador do próprio discurso. Decerto Ferréz é o exemplo mais bem sucedido deste empenho em estruturar um discurso a partir do próprio referencial, formando uma compreensão das fraturas marginalizadas da sociedade fora dos espaços centrais de saber e poder. O êxito de Ferréz deve ser medido não apenas na expressiva vendagem de seus livros, fator que revela o alcance de seu discurso, mas, principalmente, em sua contribuição na formação de um grupo de autores da periferia, a chamada Literatura Marginal. O ápice deste empenho pode ser aferido na publicação dos três suplementos literários Literatura Marginal, assim como na criação da Editora Literatura Marginal/Selo Povo, editora destinada unicamente a publicação de autores periféricos.

São muitas as semelhanças entre *Cidade de Deus* e *Capão pecado*. Ambos foram escritos a partir do olhar de dentro, através da experiência adquirida pelos respectivos autores durante a vivência enquanto moradores da localidade que serve de palco da narrativa. Além disso, são textos encarcerados no empenho em reconstruir na ficção o cotidiano da periferia. Beatriz Resende, em *Apontamentos de crítica cultural*, sintetiza este novo molde de representação literária observando que ao se

apresentar como ex-morador da favela por ele romanceada, Paulo Lins passa a ser “personagem, ator, agente que se situa naquele mesmo espaço físico, arquitetônico e simbólico de exclusão de que fala.”(Resende, 2002, p. 158). Valendo-se da experiência marginal, Ferréz e Paulo Lins apresentam a favela a partir de um outro olhar. A favela não é abordada por um intelectual estrangeiro, mas pelo próprio sujeito marginal. O marginalizado, enquanto excluído do lugar da produção de conhecimento, busca reverter a sua posição silenciosa de objeto e tornar-se sujeito do (auto)conhecimento e da escrita. Mas, conforme identificou Érica Peçanha, tais semelhanças podem ser identificadas como influência, tal qual a pesquisadora identificou em sua análise:

Com João Antonio, Ferréz se identificou porque, já nos anos 1970, o autor se tornou conhecido por tematizar o subúrbio e as práticas sociais das classes populares. Na “literatura marginal” de Plínio Marcos descobriu a classificação que considerou adequada para caracterizar seus textos e de outros escritores oriundos da periferia. E no romance *Cidade de Deus*, o calhamaço que despertou interesse da crítica e do público ao ficcionalizar situações de violência e criminalidade, o escritor se inspirou para escrever *Capão Pecado*. (Peçanha, 2006, p. 106)

Dessa forma, se foi a publicação do romance *Cidade de Deus*, de Paulo Lins, que inaugurou este novo perfil autoral, *Capão Pecado*, de Ferréz, o fortaleceu. No entanto, arrisco dizer que as aproximações entre os dois textos repousam apenas nas semelhanças resultantes das condições de produção e pela intencionalidade de reproduzir no campo ficcional situações retiradas de um cotidiano marcado pela violência. Se avançarmos na análise destes dois romances, ofertando mais atenção à estrutura textual e à intencionalidade política de cada autor, vamos observar com mais propriedade as diferenças entre os dois romances.

Já foi afirmado por Beatriz Resende que a construção narrativa de Paulo Lins, “criada dentro da excluída *Cidade de Deus*, não é jamais didática ou explicitamente engajada, não aponta caminhos. Mas é a sua escritura, ela mesma, a sua existência, que é um caminho.”(Resende, 2002, p.159). Na leitura de Beatriz Resende, a vingança contra a marginalidade se realiza através da escrita e, sobretudo, através do testemunho. Acredito que devemos problematizar melhor estas afirmações. Concordo com a autora que a elaboração discursiva de Lins é, antes de tudo, uma posição crítica

que subverte os padrões literários estabelecidos. A subversão destes padrões se dá pela própria existência da escritura de Lins, pelo próprio ato do marginalizado de romper a figuração silenciosa de objeto e apresentar-se como sujeito da enunciação que investiga sua própria condição social. A publicação dos textos de Ferréz e da coletânea *Literatura Marginal* obedecem esta mesma leitura.

Contudo, o engajamento político de Lins é perceptível na forma como o autor estrutura seu romance, centrando a narração no relato do crescimento do crime organizado na favela Cidade de Deus. No decorrer da narrativa as histórias pessoais vão se tornando cada vez mais fugidias, refletindo assim a escalada vertiginosa da violência em Cidade de Deus. Se, na primeira parte do romance, trecho que representa os anos 60, o narrador imprime um ritmo mais detalhado e minucioso ao acompanhar a formação do conjunto habitacional, na segunda e terceira partes do livro, que aludem às décadas de 1970 e 1980 respectivamente, a narrativa se torna mais fragmentada e difusa, incapaz de oferecer respostas à escalada da violência. Assim é que personagens surgem e desaparecem na mesma página e acompanhamos a proliferação de gerações cada vez mais novas ligadas ao tráfico.

O que chama atenção é a afirmação da territorialidade do romance, enquanto signo de identificação social, em um momento em que há uma esmagadora predominância de narrativas que se esmeram em problematizar exatamente o contrário, ou seja, sua impossibilidade.(TAVARES, 2001, p. 144)

A forma adotada por Lins se baseia na denúncia da condição de vulnerabilidade sofrida por toda uma localidade. A insistência em criar uma prosa que se debruça unicamente sobre personagens pertencentes a uma região conflagrada pela violência e criminalidade pode ser lida como um desejo de revelar uma realidade pouco conhecida, ofertando cores para episódios e histórias que pouco freqüentavam a literatura brasileira. Por este viés, mesmo que não seja explicitamente engajada ou pedagógica, a prosa de Paulo Lins possui uma potência política ao formar um longo exame do surgimento e consolidação das quadrilhas armadas empenhadas no comércio varejista de drogas na favela por ele romanceada.

Em Ferréz o movimento operado aponta em um sentido oposto. Mesmo que o autor afirme que sua inspiração para a elaboração de seu primeiro romance foi o texto

de Paulo Lins, *Capão Pecado* é uma espécie de compêndio de ensinamentos e preceitos morais recolhidos por um autor conhecedor das armadilhas e percalços da periferia. O tom explicitamente pedagógico domina a escritura do romance, da mesma forma que a estrutura maniqueísta ordena os personagens construídos ao longo do texto. Tais características são facilmente explicadas pela relação que o autor mantém com a cultura *Hip-Hop*, principalmente o *RAP*, conforme examinado no capítulo anterior, e a presença deste tom pedagógico, que almeja apresentar ensinamentos e conscientizar o leitor, é a transposição de uma característica de um discurso poético-musical para o âmbito da literatura.

Capão Pecado apresenta como protagonista Rael, jovem residente no Capão Redondo, palco privilegiado da narrativa. Ao longo do romance, através de Rael, travamos contato com os diferentes tipos sociais da periferia: o jovem empenhado na melhoria da vida pelo trabalho, o assaltante temido pela violência de seus atos, o nordestino desempregado e alcoólatra, a doméstica negra explorada pela patroa branca, o pastor evangélico, o jovem desempregado e alienado, etc. Tais sujeitos são expostos no texto segundo um rígido maniqueísmo, no qual não sobram críticas pontuais acerca das posturas concebidas como errôneas – como o consumo de drogas, a prática de assaltos, o alcoolismo e a alienação política – e, na mesma lógica, os personagens que trilham caminhos que são facilmente lidos como exemplares são emoldurados a partir de um tom exultante de suas ações – a assiduidade ao trabalho, o envolvimento em ações de cunho social e comunitário e a presença na rotina escolar.

Tá certo, ce vê o Alaor tá na correria, o Panetone e o Amaral também tão dando mó trampo, mas o resto, mano, na moral, tão vacilando. Eles tinham que ouvir as ideias do Thaíde, tá ligado? “Sou pobre, mas não sou fracassado”. Falta algo pra esses manos, sei lá, preparo; eles têm que se ligá, pois se você for notar, tudo tá evoluindo e os chegado tão lá no mesmo, e não tô dizendo isso porque sou melhor não. Ce tá ligado que comigo isso não existe, mas na moral, cara, esses aí vão ser engolidos pelo sistema; enquanto eles dormem até meio-dia e fica rebolando nos salão até de manhã, os playbas estão estudando, evoluindo, fazendo cursinho de tudo que é coisa. (Ferréz, 2000, p. 117)

Além visível presença de uma grafia própria das palavras e da tentativa de transpor para a escrita um discurso formado pela oralidade, este repleto de gíria, - atos que podem ser interpretados como um desejo de construir um romance que reivindica uma autenticidade testemunhal através de um recurso semelhante ao

naturalista – o trecho acima evidencia o caráter pedagógico da escrita de Ferréz. O próprio enredo da história é construído a partir da oposição descrita no trecho recolhido. Rael, o protagonista do romance, é descrito como um jovem regrado, trabalhador e empenhado na sua melhora de vida. Este deposita no trabalho e na educação formal a possibilidade de ascensão social. A leitura salvacionista da educação, conceituação amplamente criticada pelas correntes mais progressistas no âmbito acadêmico, surge na prosa de Ferréz como a única saída possível para a consolidação de um sonho de progresso de vida pessoal e coletiva. Filho único, Rael congrega o perfil de um filho devotado, fiel aos amigos e correto no trabalho: “Rael dormiu tranquilamente e no dia seguinte trabalhou como sempre, atendendo os clientes com muito carinho e atenção.”(Idem, p. 58).

A trajetória do personagem começa a ser modificada quando de sua entrada em uma empresa de metalurgia. No novo local de trabalho, Rael se aproxima de Paula, secretária da empresa e namorada de Matcheros, seu melhor amigo. A partir da ligação do protagonista com a jovem, são ofertadas ao leitor duas imagens claras sobre o perfil de um jovem da periferia, onde Matcheros exerce o papel do sujeito alienado e não responsável, sendo de forma recorrente retratado jogando *vídeo-game* durante horas ao invés de procurar um trabalho.

Paula falava sem parar de sua relação conturbada, Rael analisava os fatos em seu interior. Era verdade que Matcheros era descendente de índios e por isso era moreno, tinha um cabelo escorrido e extremamente negro, era alto e tinha uma boa aparência... Mas era totalmente superficial e muito desinformado! Como uma coisa tão linda como aquela que estava em sua frente se apaixonara por um cara daquele jeito? O Matcheros dormia o dia inteiro, pois ficava Playstation com o Narigaz, e não estava nem aí pra nada, nem pra ninguém. Rael, de certo modo, sabia que Matcheros só namorava a Paula para poder ter algo garantido, pois de vez em quando ele ficava sem catar ninguém. (Idem, Ibidem)

O resultado do triangulo amoroso é inicialmente previsível. Desapontada com o relacionamento que mantinha com Matcheros, Paula busca refúgio nos braços disponíveis de Rael, este ainda tenta desvencilhar da armadilha amorosa – como todo bom jovem de periferia, ele não quer trair o amigo, mas acaba se apaixonando. Eles se casam e passam a morar em uma casa nos fundos da metalúrgica. Mas, de uma ora para outra, Paula abandona Rael. Desesperado, este procura notícias da esposa e do

filho. Até que descobre que ela o largou para ficar com o patrão. Encerra a história a descrição da cena em que Rael é morto por um colega de cela, após ser preso por invadir junto com outros bandidos a metalurgia e matar por vingança Seu Oscar, o antigo patrão.

Em torno deste núcleo central circulam diferentes personagens, amigos de infância, bandidos sanguinários, jovens desocupados, mães carinhosas, pais alcoólatras, etc. Condensada em pouco mais de 170 páginas temos a tentativa de retratar uma realidade marcada pela vulnerabilidade social, violência e miséria, resultando em uma imagem que se revela mais fiel à percepção do autor sobre seu próprio território do que um dado realista sobre este. Pois, é através da mão de Ferréz, que filtra, hierarquiza e julga, que travamos contato com o Capão Redondo e bairros adjacentes. A descrição da cena em que o personagem Matcheros se depara com seu tio alcoolizado em sua casa deixa este aspecto de censura e julgamento moral bastante evidentes:

Até aquele momento ele não havia notado a presença do seu tio, Carimbe, que se encontrava deitado sem camisa, com uma aparência horrível; enrugado, com os lábios secos e os olhos vermelhos; careca, com alguns fiapos de cabelo somente na nuca, com a calça e a bota toda suja de lama e mijo. Notou ainda catarro no travesseiro, viu a dentadura dentro do copo com água, o cigarro ainda aceso e pela metade no chão, o cinzeiro sujo, um copo de café sujo. Tudo era sujeira em sua volta. (Idem, p.120)

O texto ocupa-se de um exame minucioso da condição do personagem na cena descrita, elencando todos os elementos que levam o leitor a definir a situação como degradante. Mas, no modelo de representação utilizado por Ferréz não basta apenas indicar estes índices, é necessário afirmar e condicionar o leitor para este entendimento. O leitor não pode receber mensagens dúbias, ele tem que saber que ao redor do personagem alcoólatra “tudo era sujeira em sua volta”.

Se Ferréz observa na própria periferia uma dualidade formada pelo antagonismo entre uma trajetória de vida positiva e negativa, nos poucos momentos em que a narrativa se desloca para cenários não periféricos, sobretudo quando são apresentados os contatos dos personagens marginalizados com personagens de outras classes sociais e residentes em bairros centrais, a perspectiva maniqueísta assume um novo recorte. Desejoso em colocar em destaque os distintos conflitos de classe,

Ferréz utiliza um narrador que discute estes aspectos a partir da perspectiva dos personagens:

Ele tinha nojo daqueles rostos voltados para cima, parecia que todos eles eram melhores que os outros. Se seu pai estivesse com ele, com certeza já teria dito: esquento não filho, eles pensam que têm o rei na barriga, mas não passam dessa vida sem os bicho comê eles também. Os mesmo bicho que come nós, como essas filhas da puta; lá embaixo fio, é que se descobre que todo mundo é igual. (Idem, p.35)

A partir da reflexão atribuída ao personagem, ganha vulto uma representação que busca dirimir as diferenças através do conflito. A fala do personagem, revestida por um dado que se quer próximo da cultura popular, apresenta a semelhança entre os sujeitos, mas reafirma a diferença social. Na verdade, em distintos momentos do romance, esta diferença é acentuada e debatida. Como no trecho em que é narrada a visita de Rael ao patrão de sua mãe com o intuito de receber o salário da mesma:

Chegando ao mercado de seu Halim, o pão-duro já o havia visto de longe e já estava contando o dinheiro para lhe dar. Rael se aproximou e Halim nem o cumprimentou, só entregou o dinheiro e disse que o serviço da mãe estava lhe custando muito dinheiro. Rael não responde nada, só guardou o dinheiro no bolso, disse obrigado e se retirou. Mas Halim notou algo em seu rosto, algo estranho, talvez por um momento Halim tenha visto nos olhos daquele simples menino periférico um sentimento de ódio puro e que tenha sentido por algum momento que um dia o jogo iria virar. (Idem, Ibidem)

Em *Manual prático do ódio*, segundo romance do autor, lançado por uma grande editora em 2003, o antagonismo de classe ganha novos contornos e surge como principal justificativa para a inserção dos personagens no mundo do crime. São muitos os trechos que trazem uma perspectiva crítica sobre a desigualdade social do Brasil, como no fragmento abaixo, que apresenta a percepção do personagem Celso Capeta:

Era revoltado ao extremo, ultimamente não podia beber, se empolgava e vira e mexe contava as mesmas histórias, os amigos não agüentavam mais suas lembranças sobre o último emprego, falava constantemente que trabalhar para os outros hoje em dia era ser escravo moderno, só virava mixaria. Entre várias histórias falava detalhadamente sobre a época em que trabalhava como ajudante de pintor, os filhos do patrão na piscina, rindo, tomando suco de laranja ou chocolate de caixinha, a mãe dos meninos ficava lendo embaixo da árvore no jardim, os filhos eram vigiados pela empregada. Não cansava de narrar aos amigos de cerveja que o teto da

garagem era enorme, muito trabalho, também o patrão yinha mais de cinco carros. Celso Capeta falava e começava a comparar a casa dos patrões com a sua, dizia alto que na casa deles tinha piscina, hidromassagem, e na sua, córrego fedorento, chuveiro com extensão queimada.”(Ferréz, 2003, p.19)

Tal forma de comparação entre distintos padrões de vida domina parte considerável da narrativa, criando um contraponto entre a realidade dos personagens residentes na periferia e os estabelecidos em bairros centrais e de elite. A leitura deste tópico por Aline C. Xavier da Silva, em *Figurações da realidade na literatura e cinema brasileiro contemporâneos*, busca uma aproximação da intencionalidade de Ferréz ao introduzir esta leitura sociológica da realidade social brasileira:

Os personagens ponderam sobre suas condições sociais e assumem a revolta de não fazerem parte de uma sociedade que os exclui. A inserção na classe social que os excetua, no entanto, não se dá pelo contrato social do trabalho ou pela prestação de serviço, mas por meio da relação com os objetos de consumo, relação de poder capaz de legitimar identidades como consumidores.

Todas as referências a bens de consumo feitas no texto (marcas de motocicletas, de carro, de roupa) levam à reflexão sobre a ideia de que a organização social e o universo simbólico das sociedades modernas se constituem sobre a praxe do consumo, pois a forma de aquisição dos sujeitos pode determinar não só sua ambiência como seus hábitos. (Silva, 2009, p.92)

A análise construída pela pesquisadora possui sustentação teórica em recentes estudos de sociólogos e críticos culturais, como Renato Ortiz e sua particular leitura das regras de socialização impostas pelo consumo. Ser consumidor e cidadão, para citar o clássico ensaio de Nestor G. Canclini, surge não como uma escolha, mas algo necessário para a real inserção destes sujeitos/personagens na sociedade. Em uma estrutura social formada pelos bens de consumo, estar fora do mercado consumidor, nesta leitura, é o mesmo que estar excluído do exercício da cidadania.

Este mapeamento sociológico é realizado por Ferréz na narração da formação de uma quadrilha de assaltantes que almeja realizar um grande assalto. Lúcio Fé, Aninha, Neguinho da Mancha na Mão, Celso Capeta, Mágico e Rêgis, os membros da quadrilha, estruturam um plano que renda o dinheiro necessário para uma vida estabilizada. São movidos, antes de tudo, pelo desejo de consumo, depositando nas ações criminosas a única forma possível para obterem o que cobiçam. No entanto, os planos são frustrados por diferentes razões e estes não concretizam o plano. Neste

romance o sentido pedagógico também orienta o desfecho dos personagens e todos os personagens são punidos com a prisão ou a morte.

A noção que orienta a estrutura narrativa é apresentada no próprio título da obra, ao travar contato com as histórias dos personagens, o leitor realiza um mergulho em um manual prático do ódio que passa a ser impulsionado pela engrenagem perversa do crime e dos reclames televisivos que apresentam sonhos de consumo inatingíveis. Neste romance, o mundo do crime e seus códigos e regras surgem elementos que auxiliam o autor na formação de uma leitura própria sobre a realidade social da periferia. Em semelhança a publicação anterior, *Manual prático do ódio* também é fundado por uma perspectiva testemunhal. O fato do autor ser residente na periferia e conhecer de perto o cotidiano de sujeitos que, em semelhança ao personagens ficcionais, atuam no crime reforça o realismo do eventos narrados. Ao menos é isso que o autor busca colocar em evidencia, como podemos detectar em seu texto de apresentação na quarta capa do livro:

Todos os personagens deste livro existem ou existiram mas o Manual prático do ódio é uma ficção. O autor nunca matou alguém por dinheiro mas sabe entender o que isso significa – do ponto de vista do assassino. Este romance conta a história de um grupo que planeja um assalto, mas também fala de outros medos e mistérios universais, de toda essa gente que ama e odeia, em proporções explosivas.(Ferréz, 2003)

O autor deseja se aproximar do espaço narrado e do tema abordado e para tanto se constrói enquanto personagem. Um pacto é formado, o leitor passa a depositar maior verossimilhança no texto ao identificar um autor que se quer próximo dos personagens ficções. Guiados pelas descrições de Ferréz, nós, leitores, passamos a adentrar uma realidade pouco conhecida e dominada pela presença de personagens que amam, odeiam e também matam por dinheiro. Somos advertidos que o autor sabe o significado desta ação, mas do ponto de vista do próprio assassino. Não existe melhor chamariz para a leitura. Esta forma de construção do autor enquanto personagem que favoreceu, é claro, o amplo consumo da publicação. Se o público consumidor desejado é o jovem da periferia, como de forma recorrente Ferréz e outros autores argumentam, a abordagem da violência e as descrições de assaltos e

perseguições agradam também em cheio os leitores não familiarizados com esta realidade.

É possível constatar uma mudança de foco operada por Ferréz a partir da publicação de seu livro de contos, *Ninguém é inocente em São Paulo*. Nos contos, Ferréz elege um novo viés como principal eixo de observação do processo de marginalização dos sujeitos residentes na periferia. A violência ainda se faz presente, mas ganha novos contornos e formas, sendo retratada, por exemplo, na ausência de perspectivas profissionais dos jovens de periferia, tema abordado no conto “No vaga”, ou, no cotidiano de um trabalhador que sofre com os insultos do patrão, como no conto “Pão doce” e também através do preconceito racial, tema do conto “Fábrica de fazer vilão”.

Este último conto, com um sofisticado recurso de corte e supressão da narrativa, Ferréz aborda a violência policial sofrida por negros e pobres em um bar de uma favela. A abertura do conto consiste na descrição da cena de um jovem negro, participante do movimento *Hip-Hop*, indo dormir:

Tô cansado mãe, vou dormir.
 Estomago do carái, acho que é gastrite.
 Cobertor fino, parece lençol, mas um dia melhora.
 Os ruídos dos sons às vezes incomodam, mas na maioria ajudam.
 Pelo menos sei que tem um monte de barraco cheio, monte de gente vivendo.
 Ontem terminei mais uma letra, talvez o disco saia um dia, senão é melhor correr trecho. (Ferréz, 2006, p. 11)

O *rapper*, que dorme no segundo piso do bar de sua mãe, é acordado para ser achincalhado, junto aos frequentadores do lugar, todos negros, por um policial armado.

Acorda preto.
 O quê...O quê...
 Acorda logo.
 Mas o quê...
 Vamo logo, porra.
 Ai, peraí, o que tá acontecendo.
 Levanta logo, preto, desce pro bar (Idem, Ibidem).

Ao chegar no bar, o personagem depara-se com todos os fregueses encostados na parede sob a mira de um policial. Insultos são proferidos pelos policiais. Os

xingamentos só cessam quando um policial informa: “É o seguinte, seus montes de bosta, vou apagar a luz, e vou atirar em alguém.”(Idem, p. 13) . Através de frases curtas, ofertando para a narrativa uma agilidade e brutalidade condizente ao descrito, o narrador do conto apresenta a cena:

Então apaga a luz.
 O tiro acontece, eu abraço minha mãe, ela é magra como eu, ela treme como eu.
 Todo mundo grita, depois todo mundo fica parado, o ronco da viatura fica mais distante.
 Alguém acende a luz.
 Filho-da-puta do caralho, atirou no teto, gritou alguém. (Idem, p. 13-14).

A narrativa é de extrema violência, mesmo sem as mortes que o policial anuncia desde que entra no bar. Em poucas linhas, Ferréz aborda de forma clara e objetiva o sofrimento que a discriminação racial causa em suas vítimas. No conto, serão os fragmentos, os mesmos que os personagens absorvem durante a investida do grupo de policiais, que possibilitará a descrição das cenas. O autor apresenta um domínio pouco usual dos artifícios literários, conseguindo produzir um conto que aborda de forma contundente o tema da violência racial sem, no entanto, criar uma forma narrativa didática.

Os contos, como o próprio autor diz na apresentação, “são pequenos insultos”(Idem, p. 7). Tal noção orienta os escritos. Pois, a utilização de fragmentos como estrutura narrativa é recorrente nos contos de Ferréz. São *flashs* captados em diferentes incursões ao espaço marginal. Os contos, nesta perspectiva, se assemelham a fotografias que registram o cotidiano da periferia. Textos como “Pega ela”, “No vaga”, “O pão e a revolução”, “Na paz do Senhor” e “O pobrema é a cultura, rapaz” são exemplos deste exercício de demarcação de uma cena, um instante da periferia. Sem narradores, estes contos são estruturados apenas por um diálogo. A partir da interlocução dos personagens acompanhamos o registro da violência da favela. Extrai-se, nesta perspectiva, os elementos que poderiam adensar o relato, restando apenas os personagens que representam a periferia urbana. Contudo, é possível constatar uma postura crítica dos personagens em relação ao espaço e sujeitos da marginalidade. Todos os contos acima elencados apresentam a favela a partir de um olhar crítico, questionando as posturas e ações dos sujeitos da periferia. Exemplar

nesse sentido é o conto “No vaga”. No conto, dois personagens conversam sobre as diferentes ofertas de emprego e negócios, revelando as desventuras da busca por um emprego:

E aí, encontrou?
 Encontrei, nada.
 E o negócio do purificador?
 Era tudo ilusão, fiz curso de três dias e depois descobri.
 Já sei, de porta em porta de novo (Ferréz, op. cit., p. 35)

O diálogo é abertamente irônico, ao passo que os personagens começam a relatar as experiências alheias:

Pior foi o Deusdete.
 O que foi?
 Comprou uma máquina de fralda.
 Meu Deus, esse homem não aprende.
 Aprende não, não chega aquela das camisas, lembra?
 Lembro, sim. Fez meia dúzia de estampas e depois foi vender a máquina.
 O pior dos piores é fazer *books*.
 É mesmo, toda mãe acha que o filho é o mais bonito.
 Eles chegam a fazer curso com as meninas.
 Tudo mentira, até a filha zarolha da Lúcia entrou nessa.
 Já viu modelo zarolha? (Idem, *Ibidem*)

Os dois personagens lançam um olhar crítico e, em alguns momentos, perverso sobre o próprio cotidiano e reproduzem a percepção do autor. Através destes personagens o autor passa a orientar seus leitores, estabelecendo este desejo de formação como um dos principais índices de leitura de sua obra.

O estatuto literário passa a receber um invólucro disciplinador, através da escrita o autor enumera de forma clara e objetiva qual a postura social condizente com a imagem de sujeito periférico que espera formar no ato de leitura. Este designo rompe estilos e gêneros e atinge também a literatura infantojuvenil, com a publicação de *Amanhecer esmeralda*. Neste, Ferréz, narra o cotidiano de uma menina negra da periferia que ocupa seu dia-a-dia entre os afazeres domésticos e a escola. Filha de uma empregada doméstica e de um operário da construção civil, a pequena protagonista vive em um mundo escuro e sem brilho. Este aspecto é reforçado pela opção estética em apresentar as ilustrações iniciais da publicação em preto e branco, reafirmando o sentimento de abandono vivenciado pela personagem.

Manhã acordou cedo mais uma vez, era sexta-feira, o dia de alegria para todas as crianças que estudavam. Foi até a pequena mesa feita artesanalmente por seu pai com tábuas de caixotes e não viu nenhum embrulho. Era mais um dia sem pão. Pegou a panela onde sua mãe fazia café e olhou dentro, nada. (Ferréz, 2005, p. 9-10)

A crítica social do autor não fica refletida apenas na descrição física de um cotidiano marcado pela carência e ausência, mas também na apresentação das angústias de uma infância com poucas perspectivas.

Chegou à escola no horário certo, a turma estava pegando fogo, já estava na terceira série, talvez fosse professora, dentista, advogada, havia aprendido a sonhar, mas também a pensar com os pés no chão e não gostava disso, quando se imaginava limpando a casa de alguém por toda a vida que nem sua mãe, uma tristeza invadia seu corpo. (Idem, p. 14)

No entanto, há um pequeno gesto que produz uma mudança significativa na vida da menina. Ao perceber que a jovem Manhã sempre vai para a escola com roupas surradas e velhas, seu professor decide comprar um simples vestido para presentear a aluna.

Manhã arregalou os pequenos olhos negros e pegou o pacote com delicadeza, perguntou se podia abrir e com a aprovação do professor, tirou o durex delicadamente e, ao abrir a embalagem, estendeu o vestido, com uma cor que ela não sabia o nome. (Ferréz, Idem, p. 26)

Com esse pequeno gesto tudo se transforma. O verde esmeralda do vestido oferece luz à vida da pequena Manhã. A mudança não ocorre apenas nas vestes da protagonista, mas, igualmente, na assimilação de uma nova compreensão de sua origem étnica. Com o auxílio de Dona Ermelinda, a merendeira da escola, Manhã ganha belas tranças.

Dona Ermelinda demorou uma hora para fazer as tranças. Enquanto fazia, contava sobre as raízes africanas que todos os negros tinham, contou que certamente Manhã era também descendente de uma linda rainha de algum dos reinos trazidos para cá para serem escravizados. A menina estava encantada com todas aquelas histórias, mas ficou mais ainda quando Dona Ermelinda trouxe o espelho e ela viu como haviam ficado as tranças. (Ferréz, idem, p. 30)

A partir da mudança física de Manhã, todo o seu em torno se transforma. Seu pai, ao ver sua filha tão bela, decide reformar o barraco. Afinal, argumenta ele: “não

combinava uma menina tão bonita com um barraco tão bagunçado e sujo.”O vizinho, por sua vez, ao perceber a pintura nova na casa de Manhã resolve também reformar sua casa. Assim, tudo muda, ganhando cores e vida. As ilustrações, que antes eram preto e branco, exibem agora uma exuberância de cores e até o amanhecer se tornou esmeralda, cor representativa de uma esperança outrora escondida e empalidecida.

Na narrativa, Ferréz mescla momentos de um realismo cruel, sobretudo ao representar a situação de desigualdade social vivenciada pela protagonista, com trechos que apresentam fantasia, como evidência o final da história. Manhã é a síntese de um desejo explícito de auto-afirmação através da identidade negra. A história narra não apenas a mudança de uma menina, mas de toda uma comunidade. É evidente o intento do autor em apresentar uma protagonista que possa ser espelho para os leitores. O reflexo é de uma menina acanhada que lutava para ajeitar os rebeldes cabelos negros é transformado em um índice maior que revela a aceitação de sua etnia e identidade. Decerto, não é um conto de fadas. O reino virou uma favela. O castelo dá lugar a um barraco. Os feitiços são outros, alguns mais venenosos. Mas a princesa e o cavaleiro ainda estão presentes, só que agora são negros e marginalizados e, como em todo belo conto de fadas, saem vitoriosos no final.

Transformar. O verbo sintetiza o movimento que o autor espera que seus textos realizem. Fora do registro ficcional, espaço em que o autor não poderia intervir diretamente na construção de uma realidade que seja reflexo de seu desejo, Ferréz acaba por utilizar a escrita como veículo de denúncia, principalmente em seu blog. A transformação, nesse sentido, se torna mais palpável, sendo possível intervir diretamente em uma realidade concreta através de um posicionamento político de intervenção e denúncia do estado das coisas. Mesmo que seja um espaço preferencial para divulgar novos textos literários, a agenda de eventos e novos produtos, o blog também assume uma função de canal de denúncias, um ambiente independente que torna possível informar seus leitores sem intermediação.

Exemplo disto é o texto publicado no dia 17 de maio de 2006, no qual são denunciadas as incursões policiais que resultaram no assassinato sumário de ao menos cerca de 100 “suspeitos” de integrarem uma facção criminosa da capital

paulista. Com o título “Atenção”³, o texto inicia com um apelo “a todos que acompanham esse blog, que nos ajude a dizimar o que está acontecendo”. Os fatos denunciados pelo escritor ocorreram como uma retaliação pela onda de ataques cometidos pela facção criminosa que domina os presídios de São Paulo. Ataques estes que pararam a cidade e disseminaram o pânico entre a população. Nas palavras de Ferréz, os mortos foram alvejados pelas costas, sob a acusação de possuírem vínculos com a organização criminosa. Mas, como evidenciou o autor no próprio texto, “nenhum deles tinha passagem, por isso apelo para que divulguem a real de que o acordo não foi feito com o povo, o povo tá morrendo, sendo baleado pelas costas, ao entregar pizza, ao voltar para casa. a policia covarde, treme perante o olhar do ladrão, mas mata sem dó quem está simplismente voltando para casa.”

A denúncia ganhou destaque em diferentes jornais. Mas, tamanha visibilidade também resultou em uma série de ameaças de morte, tendo o autor que deixar a capital paulista para preservar sua família e sua integridade física. Com a apuração da denúncia, foi constatada a participação da Escoderia *Le Cocq*, organismo não oficial da Polícia Militar de São Paulo e da Polícia Civil, em uma série de ações sob a orientação da Secretaria de Segurança Pública de São Paulo na busca pelos criminosos responsáveis pelos ataques realizados na capital e interior do Estado.

Denúncia semelhante foi feita pelo autor em ocasião de uma operação policial no Complexo do Alemão, conjunto de favelas da Zona Norte do Rio de Janeiro. Publicado no dia 8 de maio de 2007, o texto não possui um relato do autor enquanto testemunha do fato delatado, mas é construído a partir das informações dadas por leitores residentes na localidade: “recebi muitos e-mails de manos do Rio, dizendo que a mídia não está cobrindo o que se passa realmente com os moradores do complexo e demais comunidades, assim como também toda matéria traz só o índice de mortos, ontem foram 4, hoje foram 8, reduzindo as vidas a meros números.”⁴. Ferréz surge como porta-voz. Detentor de uma visibilidade ímpar, o autor utiliza seu *blog* para tornar pública uma perspectiva que não se faz presente nos jornais que cobriram o confronto ocorrido na localidade. O texto não apenas informa sobre o fato,

³ Disponível em www.ferrez.blogspot.com/atencao. Acessado em 25 de março de 2008.

⁴ Disponível em <http://ferrez.blogspot.com/2007/08/mega-operao-no-complexo-do-alemo.html>. Acessado em 26 de fevereiro de 2009.

indicando o número de mortos, mas oferece uma visão própria sobre o mesmo, revelando seu vínculo com outras áreas marginalizadas, neste caso as favelas do Rio de Janeiro: “fiz palestra no complexo a algum tempo, os manos do hip-hop de lá estavam tentando montar uma biblioteca comunitária, que não deu certo, pena foi que talvez um deles esteja nas fotos. as fotos servem para mostrar o que nosso país está se tornando, e que futuro sombrio ainda nos aguarda.” Ao afirmar que dentre os muitos mortos em decorrência do confronto possa estar um dos jovens militantes do *Hip-Hop* que se reuniram com ele em evento na própria localidade, Ferréz cria uma leitura própria para a trajetória dos muitos jovens negros e favelados que ingressam nas fileiras do comércio varejista de drogas. Estes, a partir da visão do autor, são sujeitos que sofrem uma peculiar condição de vulnerabilidade, transitando rotineiramente entre duas possibilidades. Ocupar um dos muitos cargos e postos do tráfico não é uma escolha, mas um caminho possível e muito atraente. Contudo, como os próprios personagens de Ferréz e de outros autores atestam, trata-se de um caminho sem volta, que apresenta um fim esperado. Trilhar tal percurso, em alguns casos, passa a ser o único ato esperado por alguém que nasceu em uma estrutura familiar destruída pela violência, sem educação e sem condições de vislumbrar um outro futuro.

Tal ponto de vista não é defendido apenas pelo autor, são muitos os discursos veiculados em diferentes espaços que apresentam tal perspectiva. Tal forma de análise foi previamente referendada por inúmeros estudos que buscavam explicar alistamento de jovens de comunidades de baixa renda pelo comércio de drogas. Tributárias desta leitura, muitas ações sociais desenvolvidas nestas localidades utilizam como principal justificativa para o desenvolvimento de projetos de cunho sócio-educativos a necessidade de “resgatar” estes sujeitos. Repousa de forma implícita nesta ideia de “resgate” a percepção de que tais jovens estão legados a uma condição de extrema vulnerabilidade social que a única saída possível é o ingresso em ações que os colocarão em conflito com a lei. A sentença que mascara uma simplória equação, é repetida corriqueiramente e pode ser localizada em muitos discursos.

No entanto, setores progressistas da sociedade, entre eles podemos incluir as falas produzidas pelos autores marginais, buscam desqualificar tal argumento ao afirmarem que os jovens residentes nos bairros periféricos não são potenciais

criminosos, mas, sim, sujeitos que transitam em um espaço fronteiro que dividi o mundo da ordem e o da desordem. A ideia de resgate, defendida pelos setores conservadores, é rechaçada por apresentar uma leitura preconceituosa da periferia e, principalmente, acerca dos sujeitos que lá residem. Contra o olhar que aponta para a margem como um espaço propício para o surgimento de “mentes criativas prontas para o mal”, é apresentada uma leitura crítica sobre o sistema de opressão social que assola tais sujeitos. O argumento passa a ser baseado na denúncia de um processo de marginalização social que determina a entrada destes jovens no crime. Decerto, existem semelhanças entre os argumentos. Mas, por outro lado, as diferenças são claramente perceptíveis.

Tais clivagens se tornam mais nítidas quando colocadas em atrito, produzindo uma disputa discursiva sobre o tema. Exemplar neste sentido são as opiniões emitidas pelo apresentador de T.V. Luciano Huck, em artigo publicado no jornal *Folha de São Paulo*, em 01 de outubro de 2007, depois de sofrer um assalto a mão armada que resultou na perda de seu relógio. Após realizar um exercício imaginativo sobre a notícia de seu possível assassinato – “Luciano Huck foi assassinado. Manchete do "Jornal Nacional" de ontem. E eu, algumas páginas à frente neste diário, provavelmente no caderno policial. E, quem sabe, uma homenagem póstuma no caderno de cultura” – Huck analisa a situação socioeconômica de seus agressores: “Como brasileiro, tenho até pena dos dois pobres coitados montados naquela moto com um par de capacetes velhos e um 38 bem carregado. Provavelmente não tiveram infância e educação, muito menos oportunidades. O que não justifica ficar tentando matar as pessoas em plena luz do dia. O lugar deles é na cadeia.”. No artigo, o apresentador inicialmente reproduz a leitura da condição de vulnerabilidade sofrida pelos jovens marginalizados: os assaltantes não tiveram oportunidades e, por este motivo, ingressaram no crime. Mas, Luciano Huck não se apieda, isto não justifica uma ação criminosa e violenta: “o lugar deles é na cadeia”. A argumentação construída se assemelha aos impropérios proferidos pelos muitos apresentadores de programas policiais que povoam o fim de tarde das emissões televisivas dos canais abertos. Tal qual um destes furiosos apresentadores, Huck produz uma hierarquia entre classes e cidadãos: “Juro que pago todos os meus impostos, uma fortuna. E,

como resultado, depois do cafezinho, em vez de balas de caramelo, quase recebo balas de chumbo na testa.” O violento ato sofrido, na leitura do apresentador, se torna ainda mais injustificável pelo reconhecimento de sua posição em uma sociedade que afere a importância de seus membros a partir do valor de seus bens. Pagar elevados impostos, resultado direto dos elevados ganhos recebidos pelo apresentador, surge como principal argumento por um pedido de segurança. Além disso, no artigo o apresentador afirma que realiza sua parte na construção de um país menos desigual e que o propósito do texto não é “para colocar a revolta de alguém que perdeu o rolex, mas a indignação de alguém que de alguma forma dirigiu sua vida e sua energia para ajudar a construir um cenário mais maduro, mais profissional, mais equilibrado e justo e concluir --com um 38 na testa-- que o país está em diversas frentes caminhando nessa direção, mas, de outro lado, continua mergulhado em problemas quase "infantis" para uma sociedade moderna e justa.”

Na reflexão construída por Luciano Huck a saída seria um “salvador da pátria”, alguém que assumiria o papel de liderança para a efetivação de uma solução para as questões relativas à violência. “Estou à procura de um salvador da pátria. Pensei que poderia ser o Mano Brown, mas, no "Roda Vida" da última segunda-feira, descobri que ele não é nem quer ser o tal. Pensei no comandante Nascimento, mas descobri que, na verdade, "Tropa de Elite" é uma obra de ficção e que aquele na tela é o Wagner Moura, o Olavo da novela. Pensei no presidente, mas não sei no que ele está pensando.”

O esperado “salvador da pátria” assume feições contraditórias, indicando como possíveis postulantes ao cargo um líder de grupo de *RAP* da periferia, um violento policial [felizmente] confinado no ambiente ficcional e o presidente da república. Fica latente o tom depreciativo ao mencionar o nome de Mano Brown, líder dos Racionais MC's, sentenciando primeiro que ele não é este líder e nem quer ser. De fato, na citada entrevista concedida pelo músico, logo no início, ao responder a primeira pergunta, que versava sobre a noção de revolução presente em seus discursos, Mano Brown define que suas falas e declarações não são formadas a partir de uma posição de liderança de determinado grupo ou segmento e, mas, sim “como cidadão. Não como político ou líder de nada. Eu sou um cidadão. Eu opino, eu falo o

que acho”. Não desejar ser o líder é uma posição política inesperada que revela uma atitude não autoritária que direciona na conformação do próprio grupo o exercício da liderança. Mano Brown, mesmo sendo líder e letrista do maior grupo de *RAP* brasileiro, seguido por milhares de fãs em diferentes regiões do Brasil, símbolo máximo da postura combativa e radical do *Hip-Hop*, não se veste destes artifícios, não assume esta pecha, não lidera ninguém, não quer falar pelos outros, mas, sim, para os outros.

A ampla referência realizada ao artigo assinado por Luciano Huck se justifica não pela representatividade da percepção do apresentador acerca da desigualdade social e da violência, mas pela resposta produzida por Ferréz em relação a tal posicionamento. Publicado no mesmo jornal paulista, a *Folha de São Paulo*, dias após a publicação do artigo de Luciano Huck, o artigo assinado por Ferréz, uma espécie de conto/crônica sobre o cotidiano de um assaltante residente na periferia, surgiu como uma referência para a produção um outro olhar sobre as questões debatidas anteriormente.

Com um narrador em primeira pessoa, aspecto que reforça o sentido testemunhal do texto, o relato inicia com a descrição de um encontro: “ELE ME olha, cumprimenta rápido e vai pra padaria. Acordou cedo, tratou de acordar o amigo que vai ser seu garupa e foi tomar café. A mãe já está na padaria também, pedindo dinheiro pra alguém pra tomar mais uma dose de cachaça. Ele finge não vê-la, toma seu café de um gole só e sai pra missão, que é como todos chamam fazer um assalto. Se voltar com algo, seu filho, seus irmãos, sua mãe, sua tia, seu padrasto, todos vão gastar o dinheiro com ele, sem exigir de onde veio, sem nota fiscal, sem gerar impostos.”

O narrador – seria este o próprio autor? – apresenta a cena de forma prosaica, não é um dado alarmante o contato e a proximidade com um assaltante. Também não é fator de alarde o consumo por parte da família de um objeto resultante de tal prática. Neste ponto também repousa uma leitura que justifica o ingresso do personagem no crime. A equação foi novamente construída e o resultado é o esperado: sem oportunidades e sem chances, a única saída que resta é o crime. Não é um dado novo, é um aspecto recorrente na obra do autor. O fato inédito, se assim podemos

classificar, é o grande empenho de Ferréz em compreender a lógica que move o personagem/sujeito. Ao contrário de seus textos anteriores, não presenciamos a construção de um discurso maniqueísta e pedagógico. Ou seja, o personagem não será punido ao final da narrativa. Além disto, todo o texto é formado através de uma estrutura que busca apresentar uma resposta ao texto de Luciano Huck, desconstruindo a percepção do apresentador de T. V. acerca da desigualdade social brasileira. “Teve infância, isso teve, tudo bem que sem nada demais, mas sua mãe o levava ao circo todos os anos, só parou depois que seu novo marido a proibiu de sair de casa. Ela começou a beber a mesma bebida que os programas de TV mostram nos seus comerciais, só que, neles, ninguém sofre por beber. Teve educação, a mesma que todos da sua comunidade tiveram, quase nada que sirva pro século 21. A professora passava um monte de coisa na lousa -mas, pra que estudar se, pela nova lei do governo, todo mundo é aprovado?”

Mas, a crítica mais contundente que Ferréz apresenta não se baseia nos argumentos de Luciano Huck, mas em um dos mais populares quadros de seu programa televisivo. Na leitura formada por Ferréz, a oferta de um valor em dinheiro, quantia suficiente para quitar as muitas dívidas de um trabalhador comum, está atrelada a um ato de humilhação pública: “Era da seguinte opinião: nunca iria num programa de auditório se humilhar perante milhões de brasileiros, se equilibrando numa tábua pra ganhar o suficiente pra cobrir as dívidas, isso nunca faria, um homem de verdade não pode ser medido por isso.” No conto/crônica, Ferréz busca a percepção do próprio sujeito marginalizado e cria uma forma de representação que seja capaz de revelar os pensamentos e os desejos de um personagem em conflito com a lei. Neste jogo formado pela escrita, tão importante quanto saber a opinião de um assaltante acerca de uma atração da T.V. é saber qual a percepção deste sobre a desigualdade social da qual é subproduto. O autor deseja revelar ao público não somente a justificativa para o ato criminoso, mas que o próprio ato se justifica pela colisão de elementos tão desiguais: “Se perguntava como alguém pode usar no braço algo que dá pra comprar várias casas na sua quebrada. Tantas pessoas que conheceu que trabalharam a vida inteira sendo babá de meninos mimados, fazendo a comida

deles, cuidando da segurança e limpeza deles e, no final, ficaram velhas, morreram e nunca puderam fazer o mesmo por seus filhos!”

O crime passa a ser justificado pela necessidade de sobrevivência e pela revolta contra a desigualdade: “Estava decidido, iria vender o relógio e ficaria de boa talvez por alguns meses.”. Soma-se a isto uma pequena ironia, que continua a apontar para o regime das diferenças: “O cara pra quem venderia poderia usar o relógio e se sentir como o apresentador feliz que sempre está cercado de mulheres seminuas em seu programa.”. Não é passível de críticas a atitude e a ação do personagem, é um dado corriqueiro e cotidiano. Sendo assim, é desta forma que Ferréz apresenta o relato do momento do assalto: “O correria decidiu agir. Passou, parou, intimou, levou.” Não cabem grandes elucubrações, juízos morais e críticas. Com a utilização de apenas quatro verbos o autor descreve o ato para após sentenciar: “No final das contas, todos saíram ganhando, o assaltado ficou com o que tinha de mais valioso, que é sua vida, e o correria ficou com o relógio. Não vejo motivo pra reclamação, afinal, num mundo indefensável, até que o rolo foi justo pra ambas as partes.”

O texto de Ferréz obteve grande repercussão e resultou em uma ação judicial movida pelo Ministério Público de São Paulo contra o autor, acusando-o de apologia ao crime. Segundo a argumentação do órgão, Ferréz apresenta no seu texto – que é uma narrativa ficcional – uma série de elementos que se coadunam com uma postura apologética a atos criminosos. De acordo com o próprio autor, em texto publicado em seu *blog*, seu depoimento prestado na Delegacia de Polícia centrava sua defesa na afirmação de que “eram culpados todos os escritores de ficção que li até hoje, como por exemplo Machado de Assis, Hesse, Gorki, Graciliano Ramos e etc. Afinal, fazer literatura é um crime que todos nós cometemos juntos.”⁵. A postura assumida pelo Ministério Público, talvez influenciado pelos interesses de sujeitos que se sentiram agredidos pelo texto de Ferréz, revela um elemento instigante na construção da recepção da obra do autor. Posto que, conforme explicitarei anteriormente, grande parte da crítica que se debruça sobre a produção contemporânea de sujeitos oriundos de bairros populares no afã de avaliarem o texto literário a partir da presença de elementos biográficos. Lêem o ficcional com os olhos voltados para um dado factual.

⁵ Disponível em ferrez.blogspot.com/2008_06_01_archive.html. Acessado em 11 de setembro de 2008.

Tal modo de leitura é, em certa medida, resultante da própria postura assumida pelos produtores do discurso, influenciando de forma decisiva a recepção de sua obra e o posicionamento crítico frente ao texto ficcional. A recorrente afirmação de que os elementos presentes no texto são fruto do real factual, uma recolha de histórias e eventos de determinada localidade, transforma o produto literário em uma colcha de retalhos que impede discernir com propriedade estes dois elementos. No entanto, não se trata de declarar que o autor se tornou vítima de sua própria construção. A denúncia, a aceitação do processo e o julgamento de Ferréz são alguns dos episódios de uma trama kafkaniana movida pelos elementos mais vis de nossa sociedade. Nela localizamos facilmente o preconceito social que impulsiona o exame da causa julgada. Pois, como o próprio Ferréz observa: “Agora cabe a mim, explicar a minha família, que um texto [meu] fez eu ganhar uma mancha na minha vida, e explicar também que outro texto (o do Luciano Huck) que disse que esperava a ajuda do Capitão Nascimento, fazendo alusão a justiceiros, sequer foi mencionado.” “Um peso e duas medidas”, como sentencia o dito popular, é a expressão que melhor define o caso, servindo como referência de análise para destacar o tratamento dado ao caso. Mas, em sentido oposto, também é possível identificar as diferentes vozes que se ergueram em defesa do autor, auxiliando-o no enfrentamento do processo judicial. O *Jornal Folha de São Paulo*, neste caso assumindo uma obrigação, uma vez que o texto foi publicado em suas páginas, destacou um jornalista para acompanhar o caso enquanto testemunha de defesa. Além deste, amigos, ativistas sociais e intelectuais ofereceram apoio ao escritor e depuseram em sua defesa. É relevante destacar o préstimo oferecido⁶ por Idelber Avelar, crítico literário que leciona em

⁶ Informação apresentada por Ferréz em seu blog, em texto publicado em 12/09/2008. Reproduzo abaixo o texto integral, disponível em <http://ferrez.blogspot.com/2008/09/mais-fora-no-caso-da-apologia.html>, acessado em 14/09/2009.

Mais força no caso da apologia.

Fala, Ferrez!

É o seguinte, vou ser rápido.

Sou Doutor em Literatura Latino-Americana pela Duke University, nos States, e professor na Tulane University, na cidade de Nova Orleans. Escrevi alguns livros sobre literatura.

Estou mandando este email para me oferecer para depor a seu favor no processo que o MP está movendo contra você. Acompanho seu trabalho, sua obra, e tenho experiência com esse tipo de acusação.

Departamentos de Literatura e Cultura de universidades americanas, que se dispôs a ser testemunha de defesa no caso. A relevância desta oferta de apoio repousa no empenho que o crítico dispensa ao caso, chegando, inclusive, a sugerir que os custos provenientes do deslocamento entre os Estados Unidos e Brasil ficariam a seu cargo. O caso ainda não foi julgado. Mas, tudo leva a crer que o autor será absolvido. Mesmo que ocorra um desfecho contrário, a pena em casos semelhantes tende a ser a prestação de serviços comunitários. Triste ironia, o escritor engajado, símbolo de uma ação de transformação social através da literatura e reconhecido pela sua constante atuação em defesa de movimentos sociais independentes, poderá ter como pena a prestação de um serviço que já realiza há tempos.

5.2 Allan Santos da Rosa

Se na análise que realizei de Ferréz busquei relacionar aspectos de sua biografia com sua obra literária, traçando uma leitura não apenas da sua produção, mas igualmente de sua atuação política em diferentes mecanismos de intervenção social, o mesmo procedimento será adotado em relação a Allan Santos da Rosa. Dessa forma, tão importante quanto saber que o autor já “trabalhou com feirante, office-boy, operário em indústria plástica, vendedor de incensos, livros, churros, seguros e jazigos de cemitério” – como nos informa trecho de sua apresentação biográfica, no livro *Da Cabula* – é fundamental também saber que ele é Graduado em

Vou deixar uns links se você quiser saber mais sobre mim. Minha página na Tulane University é esta aqui: <http://www.tulane.edu/~spanport/avelar.htm> Meu blog é este aqui: <http://idelberavelar.com> Estou nos EUA, mas pego um avião aqui, com meu dinheiro, e vou depor na hora que você quiser. É só avisar. Se quiser, pode colocar seu advogado em contato comigo também.

Um abraço, força e fé,

Idelber

Idelber, agradeço de coração, a caminhada continua, obrigado pela solidariedade, os baratos vem de onde não se espera mesmo, e agente muitas vezes não sabe o tamanho do coração de pessoas que não conhecemos, mas que acompanham nossa caminhada, isso é pra provar que não é tudo inimizade e solidão, temos muitos por nós também.

Ferréz

História pela Universidade de São Paulo e Mestre em Educação pela mesma Universidade. Estes dados não podem ser tomados a partir de um princípio hierárquico, mesmo que tenham sido organizados por mim como elementos opostos. Tal separação rígida é proposital e baseia-se em um senso comum que concebe um valor de distinção às atividades profissionais regidas pelo conhecimento acadêmico e pela formação de nível superior. Não causa espanto este tipo de concepção, haja vista que a própria estrutura educacional brasileira utiliza como nomenclatura e classificação uma espécie de escala que institucionaliza tal fundamento: Ensino Fundamental, Ensino Médio e Ensino Superior.

.....
Dito isto, poderia iniciar um percurso de análise baseada na trajetória de vida do autor enumerando sua produção com comentários pertinentes acerca de sua qualidade literária e concluiria que Allan Santos da Rosa é um dos poucos autores que conseguiu romper as amarras de uma sociedade desigual e produziu importantes textos ficcionais. Não irei fazer isso. Se, por ventura, trilhasse este caminho, o resultado seria um exercício crítico que entraria em conflito com a toda a obra do autor e, principalmente, com a intencionalidade explícita que seus textos trazem. Pois, mesmo que a sociedade tenda a separar de forma rígida e hierárquica os saberes e as ocupações profissionais, Allan Santos da Rosa aponta através de sua escrita e de suas propostas de intervenção social e política para um tratamento diferenciado destas questões. É na escrita do autor que se casam e entrelaçam o saber que se quer popular e o dito conhecimento acadêmico. Ambos entram na roda, gíngam uma dança bailada e saem tripudiando dos doutores que insistem em afirmar que aqui, ali e acolá, não há a produção de saberes. Estes lugares pobres, de chão de terra, de moleques-pés-descalços, de zoeira de mãe ranhando da bagunça, Santos da Rosa visita com destreza e mergulha na própria palavra que irrompe de bocas esfomeadas.

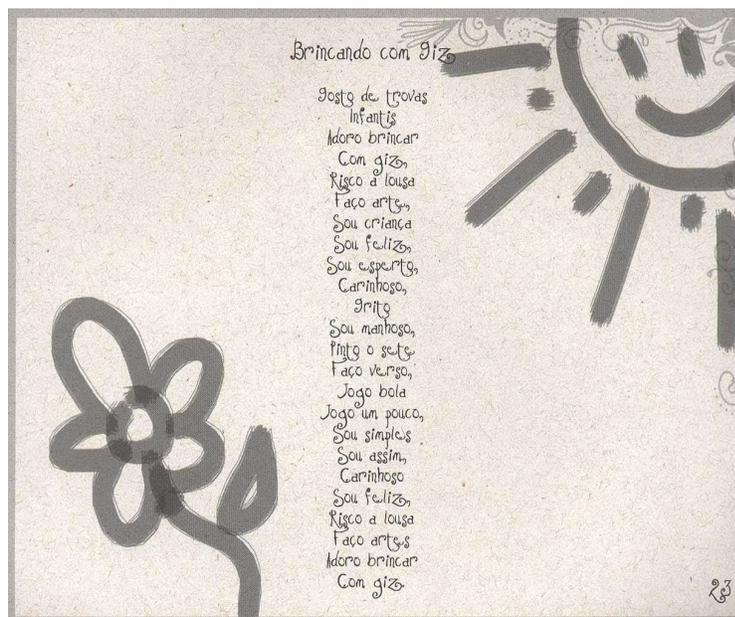
Na multifacetada produção literária do autor, que congrega poesia, prosa e dramaturgia, o elemento de união é um tratamento da linguagem dotado de um ritmo habilmente construído que se firma na busca por uma forma de expressão que traz em seu bojo o desejo de contato com uma fala dita popular. Este exercício não se baseia na simples coleta de expressões que povoam as franjas urbanas dos grandes centros, mas, sim, no constante anseio de produzir uma forma de representação que seja capaz

de alcançar tal expressão oral. Com um manejo peculiar da linguagem e buscando uma aproximação com as manifestações culturais da periferia, Allan não produz uma literatura engajada em sua forma enunciativa, com apelos pedagógicos claros e definidos.

Tal postura assumida na escrita do autor pode ser observada também na criação da Edições Toró, uma editora independente destinada à publicação de autores de periferia. Criada em 2005, a Edições Toró já publicou 15 livros entre poesia, contos, dramaturgia e romance. Em comum, todas as publicações são assinadas por autores residentes em bairros não centrais e possuem como tema preferencial o cotidiano da periferia. No alto do sítio eletrônico da editora - <http://www.edicoestoro.net/> - temos a postagem um verso que oferece algumas pistas sobre a editora: “Despenca toró, despenca. Lágrima safada, suor cabreiro, saliva calorenta.”. Os livros podem ser tomados como gotas de uma enxurrada crescente que avança em passos firmes na direção de um tratamento específico da arte, trazendo nas palavras as cores de um engajamento político local. Nas palavras de Allan Santos da Rosa, o nome do projeto “vem da chuva que alaga ruas e barracos e porque chegou a hora de fazer chover livros”. Este depoimento foi recolhido da reportagem publicada na Revista Época, em 18 de setembro de 2007. Nesta mesma reportagem o autor apresenta uma instigante definição e destino dos livros lançados pela editora: “livro pra quem não sabe ler”. Apesar do aparente paradoxo, as publicações editadas pela Toró favorecem este objetivo. Os títulos lançados, sem exceção, recebem um tratamento editorial específico, provocando um diálogo entre a forma de apresentação e o plano temático, resultando na criação de uma identidade própria para cada livro. Além disto, há um formato artesanal que orienta a concepção dos livros, tornando-os exemplares únicos. Mesmo que a reprodução das páginas dos exemplares seja técnica e industrial, a tipologia empregada, na maioria das vezes, é oriunda da caligrafia de Silvio Diogo. A originalidade deste projeto editorial utiliza a ousadia como fuga da falta de recursos e torna o livro um objeto mais próximo do público-alvo da editora. O livro, enquanto objeto, fica mais próximo do público desejado.

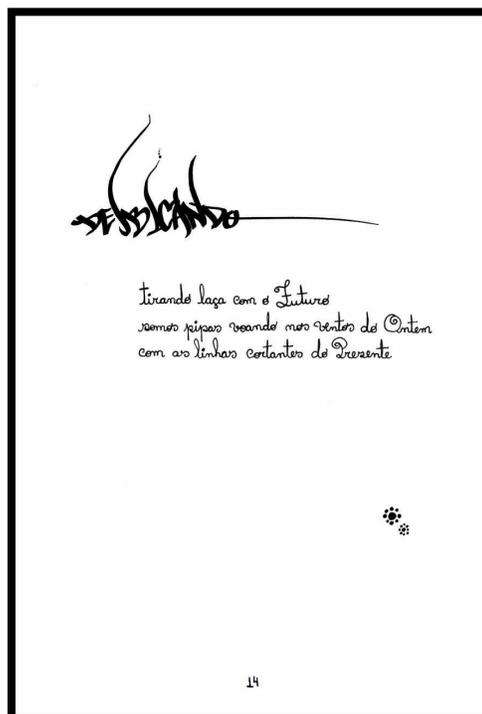
A imagem ao lado foi recolhida do livro *Um presente para o gueto*, do Fuzzil, lançado em 2007.

Nela é possível identificar algumas das características do projeto gráfico e editorial mencionadas anteriormente. Além disto, este livro tem como diferencial o fato de todos exemplares serem acompanhados por giz de cera, criando uma espécie de convite à intervenção do



leitor no próprio livro. O resultado deste convite transforma a publicação em uma obra que se quer aberta ao diálogo com o leitor, favorecendo a interferência deste. Para tanto, a diagramação das páginas foi realizada com o intento de oferecer espaços a serem preenchidos e ocupados pelo próprio leitor.

Ao lado temos a reprodução de uma página do livro *Vão*, de Allan Santos da Rosa, lançado em 2005, a primeira publicação da editora. Na imagem é possível observar a utilização da caligrafia de Silvio Diogo como tipografia, recurso que será repetido de diferentes formas em outras publicações. Nesta imagem também é possível identificarmos a utilização da tipologia típica do *grafite*, arte gráfica que compõe a cultura *Hip-Hop*, no título do poema. Aos não iniciados, a grafia altamente estilizada, acentuando o efeito itálico, torna a leitura do termo quase impossível. Mas, devemos lembrar o instigante intento da Editora, ela se destina a produzir livros para pessoas que não sabem ler.



Ou seja, tem como público alvo um grupo específico que dialoga com outras formas de leitura e detentora de outros códigos interpretativos. O *grafite*, forma artística predominante nas ruas dos grandes centros urbanos, passa a ocupar um lugar de destaque na publicação, favorecendo a identificação entre o público leitor esperado – leia-se os jovens de periferia – e o livro – objeto e produto ainda pouco difundido nos becos e vielas.

Pela Edições Toró, Allan Santos da Rosa publicou *Vão*(2005), *Da Cabula*(2006) e *Morada*(2007), sendo que *Da Cabula* foi publicado posteriormente pela Global Editora na Coleção Literatura Periférica. Além destes, o autor também assina *Gazaia*(2007), texto infanto-juvenil, lançado pela DCL. Neste livro, em forma de cordel, a rima contundente de Allan Santos da Rosa explora toda a dimensão da periferia, produzindo um olhar pontual sobre os diversos problemas sociais que atingem seus residentes com uma poética singular. O objetivo do projeto é facilmente perceptível: apresentar para o público infanto-juvenil uma narrativa que concilia os principais elementos formadores das manifestações culturais presentes na periferia em sua estrutura formal ao abordar a trajetória de uma família migrante sob a ótica de um jovem. Dessa forma, as sextilhas dos mestres cordelistas da tradição nordestina – ou seja, a estrutura rítmica dos versos em seis estrofes – é a forma estética adotada para dar vida a um jovem negro que trava constantemente contato com manifestações da cultura negra, como a capoeira. É importante ressaltar que o cordel está presente não apenas na linguagem utilizada pelo autor, mas, igualmente, nas ilustrações. Utilizando tinta nanquim sobre papel, o ilustrador Marcelo D'Saete produz desenhos que se assemelham com as tradicionais xilogravuras do cordel. Resulta deste complexo empreendimento estético uma obra que visa formar o leitor infanto-juvenil não apenas no plano narrativo, mas, igualmente, na apresentação de elementos culturais muitas vezes negligenciados e esquecidos.

Tal qual seus pares factuais, o personagem título é um jovem negro residente em uma favela que enfrenta desde tenra idade as dificuldades provenientes de uma sociedade desigual. Residindo em Diadema, filho de presidiário, o menino passa seus dias nas brincadeiras de rua e travando contato com as armadilhas da periferia:

Pros bacanas ceguetas
Garotos são marginais

Correndo atrás de pipa
 Competindo com pardais
 Bolso vazio sem vintém
 Alvo de dicas mortais

Crime é caminho fácil
 Da rua para o ringue
 Vem garruchas e metranças
 No lugar do estilingue
 Da fantasia pro fatal
 Às vezes nem se distingue (Rosa, 2007, p.6)

Mas, o menino Zagaia não é engolido pela perversa máquina que assola as periferias urbanas do Brasil. E, novamente reproduzindo uma cena da realidade, o protagonista ainda criança começa a trabalhar como feirante. Sofrendo com o preconceito do patrão, abandona o emprego e coleciona uma série de outras atividades:

Passou por outros perreios
 Carrancas dando esporro
 Serviu mesa, deu panfleto
 Costurou meia e gorro
 Mas dentro algo atazanando
 Algo pedia socorro

Zagaia então concluiu:
 Patrão é sempre urubu
 Observando lá de cima
 O contratado jururu
 Que dá vigor e saúde
 Comendo como gabiru (Idem, p. 17)

Após a constatação da exploração, Zagaia decide tentar a sorte na capital. São Paulo surge como um espaço de desolação e abandono. Em suas andanças pela cidade percebe toda a sorte de contradição e desigualdade:

Gente com dez agasalhos
 Outros sem lençol nem fronha
 Doutor falando difícil
 Só embromando pamonha
 Meninas de doze, treze
 Esperando a cegonha

Viu mansões com coberturas
 Portas de pau e tramelas
 A tevê tão leviana

Seus arranjos e seqüelas
Viu fiéis clamar por Deus
Não largando suas velas. (Idem, p. 23)

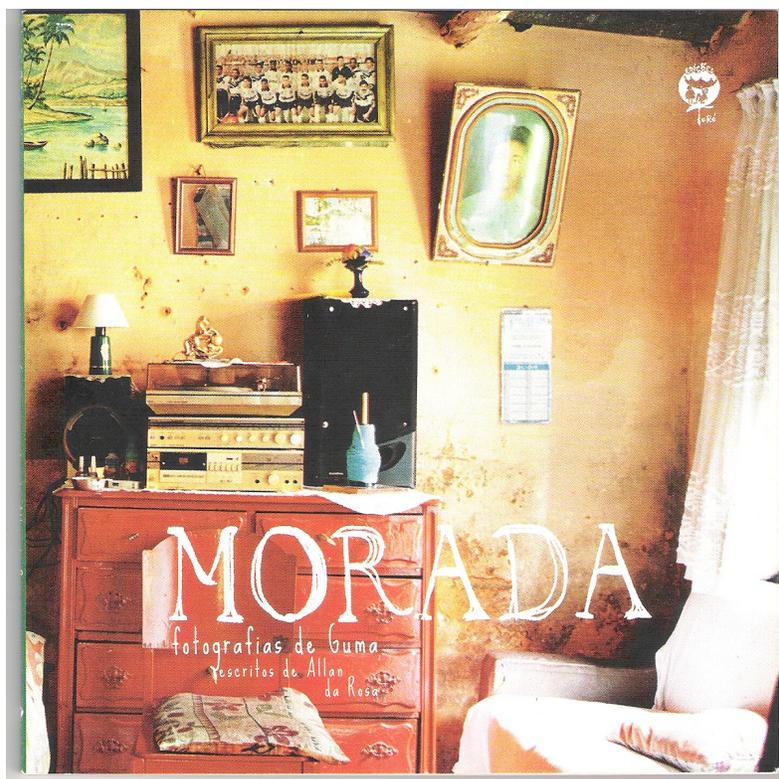
A periferia surge como cenário de uma história que não é singular, mas, ao contrário, é encenada cotidianamente nas margens da sociedade. Zagaia é claramente retirado de um dado real factual e transposto para as páginas ficcionais com o intento de favorecer a identificação dos leitores. É possível estabelecer um paralelo entre esta proposta de literatura com as tendências pedagógicas mais liberais, sobretudo com o pensamento do educador Paulo Freire, pois nos dois casos observamos uma indicação de intervenção social através do texto, tendo como fio condutor o debate e a discussão da realidade social que cerca os jovens, resultando na formação dos sujeitos da periferia através de saberes populares muitas vezes não abordados em publicações do gênero. A análise de Maria Tereza Carneiro Lemos, no estudo “A (de)missão do intelectual”, apresenta de forma clara a postura dos autores da Literatura Marginal em relação à cultura da periferia:

Esses grupos à margem são localmente enraizados e orgânicos, e mantendo relações de simbiose com o entorno imediato, criam também relações cotidianas que desenvolvem espontaneamente e à contracorrente, uma cultura própria, resistente, constituindo um alicerce para a produção de uma política. (Lemos, 2007, p. 126)

As práticas sociais e culturais periféricas apresentam uma particularidade em sua atuação política. Por não estarem no centro, este discurso é dotado de uma autonomia própria adquirida pela legitimidade proveniente de uma postura independente, conquistada a duras penas pela situação de escassez e abandono em que vivem essas comunidades. A liberdade e a criatividade, nesse sentido, é fruto da posição de contestação da fala hegemônica.

Estar fora do centro também favorece a construção de um novo ponto de observação – “o olhar de dentro” como corriqueiramente é denominado – que favorece a emergência de uma representação própria que, em alguns casos, entra em choque com o olhar produzido pelo sujeito não pertencente ao espaço. *Morada*, livro assinado por Allan Santos da Rosa em co-autoria com fotógrafo Guma, é um exemplo bem sucedido deste “olhar de dentro”. O livro, como o próprio Santos da Rosa define,

“é de fotos. Texto é mero convidado. A nutrição do livro é a luz natural, o equilíbrio gigante da lente de Guma.”(Rosa e Guma, p. 11, 2007). Mas, parafraseando o autor, o livro é de fotos e o texto é um convidado que estabelece um precioso diálogo com estas. Texto e foto produzem um exame poético da destreza arquitetônica dos mestres de obras que equilibram com tijolo e cimento o abrigo dos sonhos de uma infinidade de homens, mulheres e crianças que habitam as franjas urbanas dos grandes centros urbanos. Na publicação, é literalmente o “olhar de dentro” que guia o leitor em uma visita às casas, adentrando não a intimidade dos moradores, mas o interior de um espaço que constantemente é representado pelo “olhar de fora” como resultado direto de uma condição econômica vulnerável.



As lentes de Guma capturam a relação que os moradores possuem com suas casas, pondo em evidência os pequenos gestos e as marcas deixadas pelas mãos que as construíram e ordenaram. O movimento é expansivo, não se fixa nos interiores, caminha junto aos residentes percorrendo os becos e vielas, ladeiras e descampados, córregos e pontes armadas. A morada passa a ser também o espaço de fora da residência, as ruelas apinhadas, a conversa no portão, o zigue-zague de crianças e a

zueira de rádiotelevisão: a rua. Pois, como observa Marcos Alvito em relação às favelas do Rio de Janeiro,

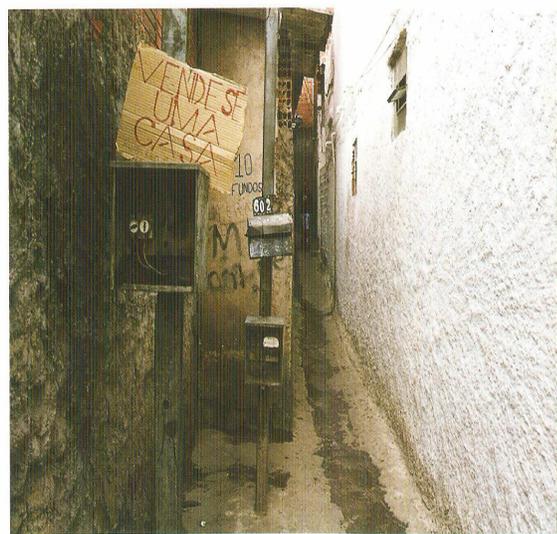
embora seja verdade que todo espaço habitado pelo homem é um produto socialmente construído, no caso da favela isto assume uma dimensão radical. É um espaço que não somente foi construído pelo homem – termo genérico que nos bairros de classe média designa organizações privadas, como as construtoras, ou governamentais, como a companhia de eletricidade – mas também, (...)pelos homens que lá habitam, com suas própria mãos, lentamente, durante anos. Uma casa de dois pavimentos pode ser a síntese de 30, 40 anos de trabalho, enquanto o apartamento onde morro é, para mim, apenas uma escolha de acordo com minha preferências e possibilidade.(Alvito, 2001, p. 69)

A leitura de Marcos Alvito, mesmo centrada nas favelas do Rio de Janeiro, estabelece um diálogo oportuno com a proposta de leitura apresentada no livro de Santos da Rosa e Guma. Tanto o antropólogo quanto os autores buscam evidenciar um aspecto intrínseco do território dos bairros periféricos e favelas brasileiras no tocante à forma de ocupação destes. Tudo, os becos labirínticos, o emaranhado de fios elétricos, o nó nos canos d'água, tudo isso e mais as casas, casebres e barracos foram durante anos e anos sendo construídos, erguidos e arrumados pelos moradores que lá residem. A casa, símbolo maior de proteção familiar em qualquer classe social, nesses bairros é um investimento pensado, fruto do trabalho árduo e cotidiano: uma poupança equilibrada em tijolos e cimento. Não são raros os casos em que o próprio proprietário é o responsável pela construção, fazendo o duplo papel de morador e mestre-de-obras, definindo ele mesmo a estrutura da casa e a dimensão dos cômodos. A imagem aparentemente caótica, reveladora de uma visível precariedade urbana e arquitetônica se compararmos com o ordenamento dos bairros abastados dos centros urbanos, resulta diretamente do trabalho coletivo de seus moradores. Tal diferença serviu de mote para a constante classificação destes territórios marginalizados como elementos estranhos à urbe. Seja a favela labiríntica ou o conjunto habitacional que perde seu ordenamento original a partir da intervenção de cada morador (batendo uma laje, fazendo um puxadinho ou abrindo uma fresta na parede pra brisa entrar), estes locais são espaços em transformação, pulsando a vida dos que lá residem. Um visitante pouco familiarizado pode assustar-se com a feição deste resultado. É de Zuenir Ventura, em *Cidade partida*, uma definição que entra em completo choque com a proposta do livro de Santos da Rosa e Guma. Na narração de sua primeira

visita à favela de Vigário Geral, localidade que o jornalista visitou durante os meses de pesquisa e apuração para a publicação do livro, Zuenir estranha a proximidade física que o local possui do Centro e a sua distância social: “A meia hora da zona sul, a trinta quilômetros do centro do Rio, eu estava em outro mundo”(Ventura, 1994, p. 55). Forma-se uma hierarquia entre espaços, na qual o centro surge como referência e padrão de um tipo de ocupação do solo que deve ser replicado em diferentes partes da cidade. A análise de Zuenir, “o olhar de fora”, tem como principal movimento comparar as duas realidades, assustando-se com a precariedade do local visitado: “Nessa parte central da favela predominam casas de alvenaria; os barracos ali são raros. Mas as paredes de tijolos aparentes, sem acabamento, dão a impressão de um bairro inacabado”(Idem, idem). De fato é um bairro inacabado, em processo, cuja montagem e feitura fica subordinada a possibilidade de recursos dos próprios residentes. Na leitura de Zuenir Ventura, a falta de “uma mão de tinta”, ou um “reboco pra selar a infiltração”, ofusca a “parede erguida” e “laje batida”.

A relação que estes moradores possuem com as casas é pautada pela liberdade, como observa Santos da Rosa no ensaio de abertura do livro: “Morar nas bordas da cidade é sonhar abrir uma birosca na entrada, colada no portão. Planejar um comércio pra aliviar a carga, remediar a prata.”(Rosa, op. cit., s/p). Dessa liberdade e invenção é construída não apenas a morada, mas uma afinidade própria com o território/espaço.

O céu cabe num contrato?
 O sangue, em cartório se lavra?
 O abraço de nenê, que ressuscita
 pode ser registrado em patente?
 O mar, majestoso milenar
 quem pode tê-lo em protocolo? Certidão?
 Pode um homem ser dono das estrelas?
 (firma reconhecida?)



Como pergunta Santos da Rosa, “O sangue, em cartório se lava?”. A questão, resultante da licença poética do autor em diálogo com a imagem capturada e enquadrada por Guma, sempre irá resultar em uma negativa. Não, somos inclinados a responder, não há contratos que possam equivaler ao pertencimento construído pelo paulatino esforço do erguer muros, abrir janelas e pregar portas.

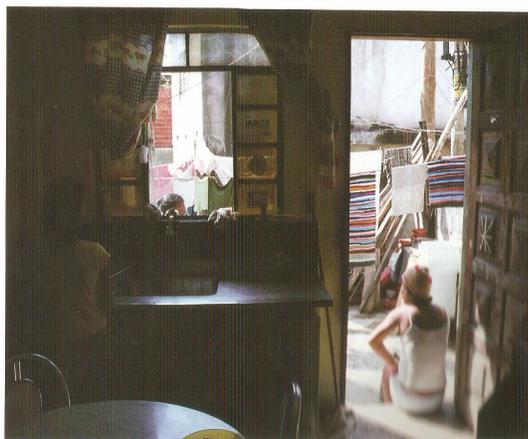
a Poesia até bate palmas
chama nos poros dos poros.
às vezes pede licença antes de entrar
às vezes...

em nosso quarto-sala, que queremos limpo
com seu silêncio, sua simpatia
seus sussurros e saravás
pela manha de pisar, ritual e traquinas
demonstra que a Casa que cede estadia,
é dela...

em tua Casa habitamos

beiral de mirage
goteira eterna vaissoura nova
condutes

têm nos sobrados da Poesia.



Poesia e fotografia travam uma conversa que tematiza o cotidiano destes moradores. Texto e imagem tentam enlaçar o dado intrínseco desta realidade, focalizando não a miséria, mas a ginga dançada para se esquivar dela. No entanto, sabemos que nem tudo são flores. Pois, morar nas franjas da cidade também

é a zonzeira e o necrotério dos pronto-socorros, açougues de avental branco, com três vigias pra cada médico. É tremer a bela chuva, com esgoto transbordando e se exalando, se convidando pra visitar o mocó. O bueiro metralhando as narinas. Há quem chegue a passar o papel higiênico no ar, querendo limpar a brisa. Córquinhos: a saliva cariada da cidade. Aluga alaga aluga alaga. Tábuas, tomba, tauba, taba. (Idem, s/p)

O trecho acima foi retirado do ensaio de abertura, assinado por Santos da Rosa. Nele o autor faz referência à constante visita das viaturas policiais nestes bairros, aos alagamentos e às valas a céu aberto, elementos típicos de inúmeras favelas e bairros de subúrbio. Estes dados não são omitidos, mas foram preteridos

pelo olhar dos autores. É uma escolha que determina toda a publicação. Não se trata de omitir estes dados, mas de buscar oferecer um tratamento diferenciado. Não há a denúncia ou uma crítica social centrada na produção de um paralelismo entre os bairros ricos e os territórios periféricos. Ao contrário, fotografias e textos ficam fixados na margem urbana para lançar luzes sobre os elementos de posituação destes locais.

Esta forma de representar a periferia pode ser tomada como uma característica da obra de Allan Santos da Rosa, que o coloca na contra-mão de uma enxurrada de obras literárias de autores marginais que tematizam a violência através de uma denúncia. Os contos “Chão” e “Pérola”, publicados na coletânea *Literatura marginal: talentos da periferia*, organizada por Ferréz, podem ser tomados como exemplos disto. Ambos textos ficcionais demarcam cenas de um cotidiano inspirado na periferia sem, no entanto, assumirem um tom abertamente pedagógico ou doutrinário. Na publicação, os dois contos quando colocados lado a lado com outros escritos de autores marginais surgem como elementos de dissonância, instaurando uma ruptura com o modelo majoritário da Literatura Marginal. Pois, mesmo que o cenário das narrativas seja a periferia e os personagens marginalizados, a forma como este cenário se abre para o trânsito dos protagonistas é visivelmente diversa.

Em “Pérola”, conto que narra o trajeto de uma mãe até presídio em que seu filho está preso, talvez seja o melhor exemplo deste modo de representar pouco usual entre os autores periféricos. Em poucas páginas Santos da Rosa pontua com uma série de metáforas a angústia e a ansiedade desta mulher, lançando uma perspectiva que busca a aproximação da matéria narrada, tornando-a ainda mais humana.

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 arrembentou. Trinta cruzeiros de nicotina. O cascalho faz falta mas deixa-lo sem guarida não rima com seu instinto. Salada de cenoura, peixe e um bolo de fubá...que é preferência dele desde de pequeno. Já virou meia-noite, o lance é dormir umas quatro horas, antes de levantar e embarrigar a pia, servir as 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.(Rosa, 2005, p. 95)

O narrador não estabelece julgamentos, assim como não cabe formar um exame sobre o que determinou a prisão do personagem. Interessa apenas oferecer a perspectiva de Pérola. O detento, personagem também central da narrativa, só é focado pelos olhos da mãe. O movimento construído fica centrado no exame desta relação familiar. Mas, há um efeito de suspensão, um dado fica latente. A indefinição da personagem em atender a um pedido do filho, e principalmente censurar tal pedido, movimenta toda a narrativa. Dessa forma, o conto passa a ser estruturado pelo percurso da personagem no trajeto de sua casa até o presídio e pelas recorrentes referências ao pedido do filho. Seguindo a personagem somos levados a um caminho próprio, percorrido por uma infinidade de outras mulheres: “Terceiro busão. As meninas lá no fundo, que se conhece da espera, da chuva, da dor gêmea, desse estopim no peito que nunca estoura.”(Idem, idem). É com este movimento de leveza ao descrever o peso de uma rotina marcada pela aflição de ter um ente preso que Santos da Rosa descreve as muitas paradas da “Via Crúcis” de Pérola. Através da personagem passamos a conhecer o mundo que se forma em torno do presídio: “Pérola chega, dá abraços, faz um tempo e vai comer alguma coisa no mercado das kombis remendadas, capengas apoiadas nos botijões, das brasílias e dos chevettes. Cafés, lanchinhos. Aluga-se sutiã, chinelo, calça, vestido: dois e cinquenta cada.”(Idem, ibidem). De dentro das grades o tom empregado na descrição se torna mais seco, conciso: “Lentamente, avançam. Chega o momento de cruzar a primeira tranca, mas ainda não há alegria. (...) A revista no cômodo gelado: senhoras, moças, crianças. Nuas. Serão três cocorinhas”(Idem, p. 98) Conforme adentra os corredores e passa pelas revistas, Pérola fica cada vez mais apreensiva. O segredo pode ser descoberto a qualquer momento. O pedido do filho, algo censurável, será revelado. Falta pouco para o esperado encontro, mas antes é necessário a revista íntima: “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.”(idem, Idem). O segredo é parcialmente revelado, ela leva algo para o filho no interior de seu corpo. Se há críticas morais e julgamentos sobre o pedido do filho, estes ficam a cargo da própria protagonista, que em uma atitude dúbia, semelhante a qualquer mãe, acaba cedendo frente à insistência do filho. O narrador apenas informa

tais posturas e posicionamentos, mantendo-se também isento de um olhar mais crítico sobre a conduta dos personagens. Mas o alívio dura pouco, pois, encerrando o conto, temos a descrição de uma última imagem: “No primeiro clac da tranca de repente toca o aparelho, cantando dentro da mulher”(Idem, Ibidem). É este o fechamento do conto, tornando o dado oculto como elemento central da narrativa. Tal encerramento incide na criação de um efeito de suspensão que possibilita especular o que ocorreu com a personagem após o celular tocar dentro de seu corpo e perguntar qual o destino dela depois de descoberto seu plano? O silêncio que impera no final do conto não limita a fabulação sobre o ocorrido, mas impede que o narrador conduza a descrição de um evento que favoreceria a construção de um exame moralizante do episódio. A inexistência de uma descrição destes elementos em sua conformação pormenorizada favorece que a denúncia receba um novo tratamento, tornando-a ainda mais cáustica.

Santos da Rosa trata dos aspectos relacionados a um cotidiano marcado pela desigualdade social e dominado por situações de vulnerabilidade sem construir uma denúncia social que almeja conscientizar o leitor através de um apelo direto a uma intervenção na realidade retratada. Tal característica pode ser facilmente observada na peça *Da Cabula – Istória pa tiatru*, publicada pela Edições Toró, em 2006, e posteriormente lançada na Coleção Literatura Periférica da Editora Global, em 2008. A peça, que ainda não teve uma montagem completa, narra a história de uma empregada doméstica, Filomena da Cabula, que após se demitir do trabalho, em virtude do patrão negar auxílio ao seu desejo de se alfabetizar, passa a trabalhar como camelô no Centro de São Paulo. Neste texto, Santos da Rosa apresenta uma série de simbolismos para representar o cotidiano de uma personagem que trava uma batalha inglória para conseguir conciliar seu trabalho árduo e cansativo com as tarefas escolares que recebe no curso de alfabetização. Em um único ato, dividido em 13 cenas, o autor articula uma série de indícios e significados sobre a condição de vulnerabilidade desta personagem negra e idosa.

No entanto, antes de iniciar a leitura da peça torna-se rentável observar a relação que tal produção literária mantém com a produção acadêmica do autor. Uma vez que o tema central de *Da Cabula* é a alfabetização de jovens e adultos, tema que também norteou a pesquisa de Mestrado de Allan Santos da Rosa que resultou na

Dissertação: *Imaginário, Corpo e Caneta: Matriz Afro-brasileira em Educação de Jovens e Adultos*, defendida em 2009. Neste estudo, o autor busca investigar como se dá a relação entre a matriz afro-brasileira e o processo de Educação de Jovens e Adultos, observando os possíveis diálogos entre um saber ancestral e a cultura letrada apresentada nos bancos escolares. Com esta questão norteadora, Santos da Rosa acompanhou as aulas e ministrou diversas oficinas no CIEJA (Centro de Integração e Educação de Jovens e Adultos) Campo Limpo, debatendo com o corpo docente e estudantes a vivência e a memória negra no Brasil, com o desejo de entender mais sobre as

brechas e seivas da razão sensível, do pensamento racional que se nutre dos outros adubos e colheitas que o corpo como um todo oferece, pralém do monopólio da mente, essa que é dádiva e sanha nossa, mas juntando o namoro dela com os sentidos, com a mitologia, com a experiência.(Rosa, 2009, p. 12)

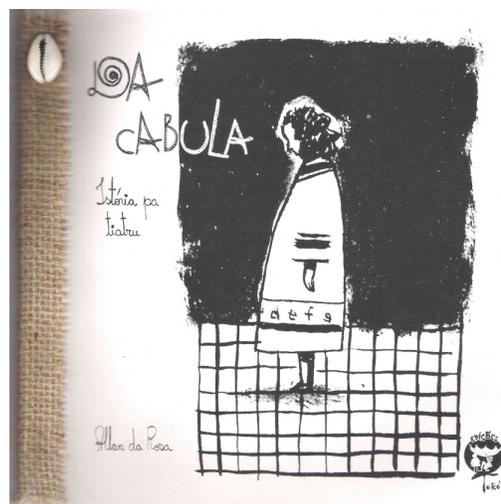
A peça, nesse sentido, passou a influenciar de forma decisiva o trabalho acadêmico, servindo de *leitmov* intelectual para a pesquisa. Em *Da Cabula*

abundam letras que refletem elementos e vivências sentidos em sala de aula em EJA e que se entrelaçam a objetivos muito semelhantes que trouxe para meus estudos na pós-graduação: compreender e alimentar as abordagens educativas que considerem a força de elementos importantíssimos na história da população afro-brasileira e que podem ser de contribuição inestimável para toda a população que se enreda pelas instituições escolares.(Idem, p. 11)

Mais do que buscar determinar qual olhar emergiu primeiro ao se debruçar sobre o tema - se o acadêmico influenciado pelos estudos de pós-graduação ou o poético que coloriu com sutileza o cotidiano de uma personagem negra analfabeta – resgatar a fala do autor sobre a contribuição que sua obra literária exerceu sobre seu trabalho acadêmico nos auxilia analisar a obra.

A começar pela escolha do nome da personagem, Filomena da Cabula, temos uma referência direta a uma ancestralidade afro-brasileira. De acordo com Nei Lopes, em *Kitabu – o livro do saber e do espírito negro-africanos*, Cabula “é uma confraria de irmãos devotados à invocação das almas, de cada um dos kimbula, os espíritos congos que metem medo. Também se dedica à comunicação com eles por meio da kambula, o desfalecimento, a síncope, o transe enfim.” (Lopes, 2005, p. 248).

Filomena é integrante desta confraria, participa deste ritual religioso que evoca um espírito através do qual se comunica. No entanto, a comunicação entre personagem e entidade ocorre de forma diferenciada na ficção de Santos da Rosa. Não é um rito que conclama o espírito, ou a síncope que favorece o transe, mas é o desfalecimento. A entrega do corpo da personagem à entidade ocorre quando esta adormece sobre o caderno escolar. A cena se repete diversas vezes na peça, Filomena chega cansada do trabalho e tenta iniciar os exercícios passados por sua professora. Sentada, com a lição amparada em uma pequena mesa, a personagem luta para se concentrar. Entregue à exaustão, ela adormece e entra em cena uma nova personagem, Flores Vermelhas, uma entidade que passa a escrever em um gigantesco papiro as palavras que escaparam de Filomena. A personagem repete em diferença o mesmo gesto que seus ancestrais realizaram em tempos não muito remotos, devota a uma entidade a possibilidade de comunicação entre mundos. Através de Flores Vermelhas, Filomena passa a transitar entre o mundo dos letrados, mesmo estando ainda com os pés fincados em um mundo sem letras. A utilização de uma pedra de búzios como na encadernação da primeira edição, publicada pela Edições Toró, reforça a presença da temática da religiosidade afro-brasileira na peça. O Búzios, peça de um ritual divinatório presente em diferentes religiões africanas e da diáspora negra, surge na capa como um amuleto que estrutura a publicação, dando ao livro um suporte diferenciado. Sua presença não é apenas um acréscimo que ornamenta a apresentação do livro, mas, sim, é um elemento que entra em diálogo com a estrutura textual da obra de Santos da Rosa.



Conforme mencionei anteriormente, o tema central da peça é o desejo da personagem alfabetizar-se, dominar a linguagem escrita e poder transitar com desenvoltura em um mundo controlado por estes signos. A primeira Cena registra o momento em que os patrões de Filomena debatem sobre esse desejo. Calvino, o patrão, descrito como grande incentivador da cultura brasileira, expõe sua opinião após a esposa revelar a vontade que a empregada possui em saber soletrar as palavras:

Adelaide – Calvino, ela quer aprender a ler, quer saber de contrato, viajar em estória, em livro.
(O marido mastiga, tom de desdém, fala alto, quer ser ouvido lá longe por Filomena.)

Calvino – Como era o nome daquele barão?...Duque?...Que cozinhou as orelhas do escravo fujão...Ca...não, esse era outro. Como que chamava mesmo?...Ah, tu não sabes de nada, fica só de novelinha e butique. Não se interessa pelo conhecimento, pela cultura. (Enche a boca com nova garfada.) Deixa, nome é detalhe. Teve um amigo de vovô, papai que contou: o negão lá queria ler, essa mesma conversa aí...Ele arrancou as pálpebras do cabra, faca afiadinha, não mandou ninguém, não: foi e fez...Ué, não queria ver a luz? Então, ficou arregalado noite e dia.(Rosa, 2008, p. 22).

A partir da fala do patrão de Filomena, o autor instaura uma fissura entre classes. O resgate da história de um escravo que desejava ser alfabetizado e teve como punição ficar “arregalado noite e dia” – imagem dominada por simbolismos – possibilita compreender em qual posição social o autor busca retratar a personagem. Inconformada com a postura do patrão, Filomena decide pedir demissão. Sem trabalho e sem residência, a personagem fecha a compra de uma casa em um bairro de periferia e passa a trabalhar como camelô no centro de São Paulo. Tal mudança é saudada pela personagem como uma espécie de alforria.

Anteontem a professora ditou sobre as negras forras: saíam da coleira do dono, compravam a própria liberdade e depois a alforria do marido e da filharada. Falou que elas tramavam quilombos na rua, vendendo tudo quanto é coisa, comida no tabuleiro... Eu sou uma negra forra?... É, pelo menos já larguei a língua daquela casa-grande...(Idem, p.35).

Entre os autores da Literatura Marginal é recorrente o estabelecimento de uma comparação entre a escravidão e a condição de marginalidade que os negros sofrem na contemporaneidade. No entanto, em Allan Santos da Rosa a busca por esta similitude é diferenciada, ocorrendo através de uma fala da própria personagem. É

Filomena quem traça os paralelos entre sua condição e a das negras forras, identificando as possíveis semelhanças. O discurso, neste caso, assume um outro feitiço, não é uma denúncia de uma situação de vulnerabilidade social que busca amparo em uma estrutura social do passado, mas, sim, é a própria construção identitária da personagem que se fixa em um modelo de resistência ancestral. Filomena questiona se ela própria pode ser uma negra forra, tentando primeiro compreender seu lugar social. Ela não encontra uma resposta assertiva, mas destaca que ao menos já cumpriu o primeiro ritual para ser uma negra forra: abandonou “a íngua daquela casa-grande”.

Mas, o texto de Santos da Rosa não estabelece apenas o movimento de retorno ao passado para a compreensão do presente. Mesmo que a ancestralidade seja um signo marcante na peça, através de diferentes cenas temos a inserção de um olhar específico acerca da periferia em sua conformação contemporânea. As elaboradas demarcações que o autor apresenta ao longo do texto teatral revelam, além da visível preocupação em coordenar a encenação da peça, sua percepção sobre a cidade e, especificamente, acerca da vida nos bairros periféricos de um grande centro urbano. Principalmente nas cenas em que Filomena retorna do trabalho, temos a descrição pontual das características físicas e sociais do bairro da personagem, indicando com detalhes o transitar dos passantes, o alarido de vozes e o emaranhado de casas:

Rua da casa de Filomena. Cansadíssima, Filomena se arrasta para sua casa. Caminha entre rapazes jogando bola, que param a movimentação para ela passar. Anda entre postes repletos de pipas e fitilhos, entre moças e senhoras paradas no portão, entre sinuqueiros de boteco. Lua cheia desponta no alto. (Idem, p. 39)

No trecho acima é possível observar com mais clareza a destreza da linguagem de Santos da Rosa nas diversas marcações que apresenta. O estilo fragmentado, indicando aspectos de forma isolada, índices que reunidos apresentam um mosaico que congrega personagens e gestos próprios de um bairro de periferia, é resultante primeiramente da necessidade de montar a cena. No entanto, o autor busca também um tratamento da marcação que possibilite a visualização do narrado, recorrendo a mecanismos literários que se sustentam na prosa, dotando de cores a descrição da cena. Recurso semelhante pode ser observado no trecho abaixo:

Rua da casa de Filomena. Postes e fios elétricos repletos de pipas e rabiolas. Rapaziada com chaves de fenda mexe em motos e automóvel, testando barulhos mais e mais potentes. Um boteco com um pagode malemolente e gente batendo dominó. Moças sapateando, bebendo cerveja e ligadas nos moços das motos. Um homem passa com buzina de mão e cesto anunciado cocadas, sem ganhar atenção. Passa uma patrulha militar, lerda, encarando a todos, bem devagar. Acenam discretos pras moças, oferecem escolta e pra impressionar saem em disparada repentina, cantando pneus.(Idem, p. 47)

De modo semelhante, o autor pulveriza em cena uma série de marcações que almejam dar conta da realidade social de um bairro periférico. Os postes com pipas presas, os ruídos da rua, a movimentação de pessoas nos bares, as vizinhas no pé da porta e a visita de uma viatura policial, são esses os elementos que compõem um cenário inspirado em uma rua de uma localidade marginalizada. Visualizar este turbilhão de personagens, ações e sons em um palco é uma tarefa delicada, tornando-se quase impossível encenar as marcações que o autor indica no texto. Mas, por outro lado, podemos ler *Da Cabula* como uma novela, retirando do texto teatral a obrigatoriedade de sua encenação. Por este novo viés, será possível debruçar-se sobre o exame da própria linguagem do autor, destacando a forma como o mesmo descreve o cenário e, principalmente, realiza os apontamentos acerca dos movimentos do bairro em que Filomena reside. Tal possibilidade de leitura não resulta apenas da impossibilidade de encenação da cena descrita, mas, igualmente, da forma como o autor pontua as marcações, lançando mão de uma prosa poética fragmentada. Ou seja, mesmo quando temos as marcações de uma cena com poucos personagens e fixada na descrição de um episódio específico, o texto de Santos da Rosa se torna poético. A Cena 8, que retrata Filomena se deparando com o corpo de um jovem negro estirado na rua de sua casa, apresenta este dado com mais força. Abre a cena uma marcação direcionada à personagem: “Canto de galo. Na rua, Filomena caminha com seu brochura e com uma marmitta debaixo do braço”. Em poucas linhas o autor determina com precisão a temporalidade em que a cena ocorre. Em seguida, temos a apresentação de um monólogo: “Filomena – Bem embaladinha, forrada com muito jornal e pano de prato, pra não esfriar e nem vazar minha mistura.”. O início é corriqueiro, um dado do cotidiano da personagem que reforça a sua condição social.

Após, o texto apresenta outra marcação, agora com a descrição do cenário e do encontro de Filomena com o corpo de um jovem negro:

Na vila, ao fundo, o cenário é de postes com pipas enroladas nos fios. Pessoas caminhando rumo ao serviço, ao ponto de ônibus. Filomena se depara com um cadáver adolescente, negro, estirado no chão. Duas pessoas já tinham passado por cima do rapazinho sem lhe dar atenção. Uma outra parou, se benzeu e logo se retirou. Filomena se curva sobre o menino.

Filomena – Inda dá pra ver a vontade de sorrir do moleque...isso aqui é buraco de bala...ó o tamaninho da criança...não devia chegar nem no meu cotovelo.

(Filomena chora. Vai pro ponto de ônibus. Fala alto)

Filomena – Ê rinha tirana, essa vida...Filomena da Cabula devia era lançar lá na Dadivosa uma banca funerária, vender caixão.

A aparente tranqüilidade do início da cena é desfeita pelo encontro com o corpo do jovem. Se alguns passantes mostram tranquilidade com o episódio, não dando atenção ao fato de um cadáver estar estirado no chão, Filomena se curva sobre o menino. A personagem busca analisar o rosto do jovem e fica chocada com a pouca idade do mesmo.

A reação de Filomena em relação ao ocorrido transita entre a indignação e o sarcasmo, duas características peculiares da mesma. Santos da Rosa construiu uma personagem complexa, que apresenta um humor caustico na abordagem das diferenças e desigualdades sociais. As falas da personagem são sustentadas em um difícil exercício de elaboração da linguagem que não repousa na simples transferência dos elementos da oralidade para o texto teatral, mas, sim, na formação de um experimento que possibilite que Filomena possa se expressar sem a utilização de recursos que denotem sua posição social. A Cena 5, que apresenta um monólogo da personagem em conflito com as regras lingüísticas, reforça este aspecto:

Filomena – E essas regras humilhando?...Vou entender nunca...Só serve pra arrochar com a cabeça da gente. Se escrevo “as faca” não tá na cara que é mais de uma faca? Já tô falando “as”. Mas não, tem que meter um S lá no fim da outra palavra, obrigação de complicar. E as letra?! Tem cada praga indecisa: já vim H? Tem vez que silencia, fica lá só de enfeite. Outra hora vem e chia. Depois chega rouco. Dobra a língua. Vich...Nem comento do J e do G, do X, do C...Vou tentar não passar do chão da linha, não tremer o lápis.(Idem, p. 40)

O trecho acima coloca em relevo a atuação do autor enquanto alfabetizador e pesquisador na área de educação, ofertando à personagem uma possibilidade de fala

que expresse sua relação com a escrita. O monólogo proporciona uma compreensão das regras gramaticais a partir de uma nova percepção. Com um humor refinado, a cena debate um choque de saberes. A leitura introduzida pela personagem apresenta uma perspectiva crítica que se fundamenta em um saber popular e não letrado. A não aceitação das regras, “essas regras que humilham”, não é apenas um dado que reflete a dificuldade de Filomena em transitar por um mundo de códigos diferenciados. Tal recusa e crítica revelam a interstício entre o saber letrado e o conhecimento popular, criando uma espécie de fissura entre dois pólos quase antagônicos. Conciliar estes espaços, o acadêmico/letrado e o popular/marginalizado é um dos objetivos do trabalho de Santos da Rosa. Ao nos debruçarmos sobre seus escritos, ações e estudos, podemos afirmar que se o autor tem obtido êxito. Mesmo ainda existindo antagonismo entre estes saberes, textos como *Da Cabula*, *Morada* e a própria *Edições Toró* podem ser tomados elos de ligação entre eles.

5.3 Sérgio Vaz

George Yúdice, em *A conveniência da cultura*, traça uma instigante análise acerca da diversificado papel que a cultura pode assumir no mundo contemporâneo, podendo ser utilizada como produto mercadológico, espaço de investimento financeiro do setor empresarial e, até mesmo, como mecanismo de integração social de populações marginalizadas. Em relação a este último uso da cultura, o autor apresenta uma série de exemplos que corroboram com sua premissa, na qual indica que um espaço de mobilização social e cultural pode ser determinante para a criação de uma nova estrutura urbana em territórios antes marcados pela desagregação territorial. Dois casos em especial chamam a atenção de Yúdice, o primeiro é Bilbao, cidade espanhola desgastada pela falência do modelo estrutural pós-industrial e pela

recorrente associação que a cidade possui com o terrorismo. De acordo com o autor, líderes empresariais e o poder municipal somaram esforços para a criação de um plano de revitalização urbano fundado em uma infra-estrutural cultural que teria como ponta de lança a instalação do Museu Guggenheim.

Ao investir num museus com a marca distintiva da grandiosidade estilística de Frank Gehry, os líderes da cidade instalaram o magnetismo necessário para atrair atividades que “dariam vida”, citando a frase de Manuel Castells: “Justamente com a inovação tecnológica, uma extraordinária atividade urbana emergiu (...) fortalecendo a tessitura social de bares, restaurantes, encontros casuais na rua etc. Que dão vida ao lugar”(Yúdice, 2006, p. 39)

O outro exemplo é recolhido da realidade brasileira e trata da criação do Grupo Cultural Oludum em Salvador, na Bahia. Na leitura de Yúdice, movimento semelhante foi observado no processo de revitalização do Pelourinho, local histórico de tráfico de escravos que foi transformado em uma espécie de centro cultural a céu aberto e espaço central do turismo na cidade. Ambos exemplos apresentam como característica principal a utilização da cultura como válvula motriz no processo de revitalização de espaços urbanos tido/lidos como deteriorados. Contudo, no caso específico do Pelourinho, o desenvolvimento cultural que envolveu o famoso grupo musical afro-brasileiro resultou no irônico deslocamento dos antigos residentes pobres que habitavam as ladeiras que foram despejados e transferidos para a periferia da cidade.

De uma forma ou de outra, em ambos os casos temos a utilização de mecanismos culturais em espaços urbanos específicos que serviram como pontos de irradiação para a construção de uma nova identidade. Seja em Bilbao que passou a exibir seu status de cidade que dialoga o arrojamento arquitetônico impulsionado pela instalação do Museu Guggenheim com a tradição de um mobiliário que traz as marcas de seu passado, ou no Pelourinho que exalta as tradições afro-brasileiras através da música e da culinária, a cultura se faz presente como elemento formador de uma nova visualidade para a cidade.

Os saraus literários realizados em um bar de periferia, na divisa entre as cidades de São Paulo e Taboão da Serra, podem ser lidos nesta mesma chave, na qual a cultura emerge como ferramenta para a produção de renovação da localidade.

Nesse sentido, a Cooperifa (Cooperativa Cultural da Periferia), criada por Sérgio Vaz, a exemplo das iniciativas citadas acima, também é uma iniciativa que almeja criar uma nova identidade para um espaço marcado pela deterioração urbana. Além disso, a utilização de um bar como palco dos eventos que o grupo organiza semanalmente deve ser analisado como um ato de apropriação que dialoga de forma direta com o mobiliário urbano do em torno imediato. O bar, conhecido como Bar do Zé Batidão, se transforma em um Centro Cultural que recebe todas noites de quarta-feira um considerável número de visitantes que se aglutinam para ler, ouvir e sentir poesia. A atitude demonstra uma forma de atuação política do grupo que utiliza como estratégia de ação as ferramentas disponíveis. Ao transformar o Bar do Zé Batidão em Centro Cultural, a Cooperifa revela uma proposta de intervenção política e cultural que busca uma ligação com a própria localidade.

O Sarau é uma iniciativa que remonta o ano de 2001, quando Sérgio Vaz em parceria com outros poetas e amigos organizaram um evento cuja finalidade era a criação de um espaço em que poetas pudessem ler seus escritos. No início, como nos conta o próprio autor, o grupo não tinha muita clareza do que significava um Sarau:

Enquanto discutíamos sobre o assunto surgiu a palavra sarau, e ninguém sabe por que, até porque a palavra era estranha a todos nós. Acho que todos já tinham ouvido esta palavra, mas conhecer o significado a fundo, acho que ninguém conhecia.

Outro dia eu li que no Brasil, entre o final do século XIX e no início do século XX, o sarau era o evento mais elegante da sociedade e só os seres iluminados que tinham gosto por música e literatura e que não precisavam se preocupar com dinheiro, podiam se dar ao luxo de promovê-lo em seus amplos e belos salões.

(...)

Sem saber de nada disso, eu e o Pezão, numa fria noite de outubro de 2001, criamos na senzala moderna chamada periferia o Sarau da Cooperifa, o movimento que anos mais tarde iria se tornar um dos maiores e mais respeitados quilombos culturais deste país. (Vaz, 2008, p. 89)

Na apresentação de Sérgio Vaz, o Sarau da Cooperifa assume uma função social específica, o espaço de confraternização de poetas e leitores é associado a um local de resistência, um quilombo cultural. Esta definição revela um sentido político mais amplo, indicando o evento como um pólo de construção cultural que almeja dialogar diretamente com uma memória coletiva.

Contudo, mesmo que ação desenvolvida pelo poeta seja emoldurada por uma postura política ativa, que assume uma feição de resistência através da prática cultural, o objetivo do grupo não é a criação de um espaço pedagógico voltado para o resgate de jovens. Tal postura assumida fica mais clara na justificativa que Sérgio Vaz oferece para a realização de Sarau na Fundação C.A.S.A. (Fundação Centro de Atendimento Socioeducativo ao Adolescente), órgão ligado à Secretaria de Estado e da Defesa da Cidadania do Governo de São Paulo que substituiu a antiga Fundação Estadual de Bem Estar do Menor (FEBEM):

Povo lindo, povo inteligente,

Dias atrás fui fazer umas oficinas/poesias na Fundação Casa (Unidade de Abaeté), dentro do projeto Arte na Casa, coordenado pela Ação Educativa que foi uma das experiências poéticas mais bacana que já tive: a poesia atravessando muros.

E a coisa foi tão impactante que nesta segunda-feira os internos e os funcionários vão fazer um sarau nos módulos I e II com poemas produzidos por eles. Não é da hora?

Desta vez vou apenas como convidado para assistir o milagre da poesia, mas se deixarem também quero ler um poema e comungar a palavra que anda se espalhando em nossos corações.

A Poesia não salva, mas também não mata, e se não liberta, pelo menos ilumina.

Eu que sou poeta e vivo no banco dos réus, não tenho moral pra julgar ninguém, e acredito que no Brasil já tenha juízes demais, e infelizmente, justiça de menos.

Não vou mudar o mundo, mas o mundo também não vai me mudar.

Muito amor,

Sérgio Vaz

Vira-lata da literatura⁷

A postura assumida por Vaz rompe com a recorrente utilização da cultura como mecanismo de intervenção social que possibilita o resgate de jovens em conflito com a lei ou em situação de vulnerabilidade social. Nos grandes centros urbanos do Brasil são incontáveis as iniciativas de Organizações Não Governamentais, ou até mesmo de Programas vinculados a Órgãos Governamentais, que apresentam diferentes projetos sociais que utilizam a cultura como proposta de intervenção para “salvar as crianças e jovens” da criminalidade. Seja através da música, da dança ou da leitura, ou até mesmo do esporte, tais ações apresentam como

⁷Disponível em <http://coleccionadordepedras.blogspot.com:80/2009/03/sarau-na-fundacao-casa.html>. Acessado em 11 de outubro de 2009.

premissa a ideia de que seu público alvo, as crianças e adolescentes marginalizados, estão a um passo do ingresso nas diversas manifestações que a violência urbana pode assumir. E, dessa forma, a oferta de programas e projetos culturais apresentam uma saída, são uma possibilidade de resgate social desta significativa parcela da sociedade. A leitura e justificativa apresentada por Sérgio Vaz aponta para outra direção. De acordo com o poeta, a realização de um Sarau dentro dos muros de uma casa que abriga adolescentes em conflito com a lei não tem como objetivo “salvar” os participantes. Busca-se com a iniciativa a oferta de uma nova visão de mundo, uma vez que a literatura “não salva, mas também não mata, e se não liberta, pelo menos ilumina”. Adentrar os muros da Fundação CASA, que em muitos aspectos se assemelha a um cárcere, e ler poesias para um grupo de adolescentes que estão privados de sua liberdade passa a ser lido como um ato que busca valorizar o grupo e trabalhar a auto-estima dos jovens, criando mecanismos para que eles possam se expressar através do texto poético. Não se objetiva com isso a formação de novos poetas, mas, sim, a utilização da poesia como forma de expressão em um grupo silenciado pelos muros.

A postura assumida por Sérgio Vaz ecoa em diferentes grupos culturais da periferia que também concebem a criação de iniciativas culturais voltadas especialmente para jovens de áreas periféricas como ações que objetivam a valorização da identidade e não apenas como forma de resgate social do público atendido. Em matéria publicada no Jornal Folha de São Paulo, com o título que reproduz a fala de um jovem ator de periferia “Teatro não é ‘Projeto Social de Resgate’”, no dia 18 de outubro de 2008, Pierre Santos, integrante do Nós do Morro, apresenta um discurso que sintetiza a posição assumida pelo grupo teatral do qual faz parte: “Uma coisa que sempre me incomodou é que o jornalista já vai nos entrevistar sabendo o que quer ouvir. Por exemplo, que, se eu não fosse do teatro, seria do bicho (integrante do comércio varejista de drogas)”. A posição do jovem ator rompe com a leitura dominante que estes projetos recebem da mídia, identificando tais ações como propostas de resgate da cidadania. A crítica a este tipo de leitura objetiva obliterar a noção paternalista que orienta a recepção das ações culturais destes grupos e favorecer a constituição de uma análise dos resultados a partir do mérito artístico. O

teatro, a poesia e a música, nesse sentido, não são vistos como mecanismos de redenção dos jovens, mas, sim, como instrumentos de profissionalização e expressão, como define Eugênio Lima, integrante do grupo teatral Bartolomeu: “Nosso discurso é pela auto-representação, pela legitimidade na encenação. Eu não outorgo a ninguém o direito de contar a minha história. Ninguém vai contar para mim o que é que eu sinto, o que é ser negro em São Paulo.”

Auto-representação, este é o objetivo da Cooperifa, criar mecanismos para que os sujeitos marginalizados que participam dos saraus possam se expressar através da poesia. Soma-se a isto um importante trabalho de construção identitária e valorização da auto-estima que tem como base uma espécie de lema que é entoado na abertura do sarau: “Povo lindo, povo inteligente”. Por mais simples que seja a saudação de abertura, expressões que o próprio Sérgio Vaz utiliza como abertura de seus textos publicados no *blog*, a definição criada pelos participantes do evento ataca de modo frontal o olhar preconceituoso que se direciona à margem. Contra a argumentação de que nas periferias reside uma massa feia e que necessita da oferta de conhecimento, os poetas da periferia gritam que são membros de um povo lindo e inteligente.

Tais aspectos reunidos apontam para a construção de um olhar que busca valorizar a periferia e trabalhar a auto-estima dos participantes, como define Vaz:

Um dos nossos maiores orgulhos não é a formação de novos poetas e escritores, mas a formação de novos leitores escritores. Gente que se apegue ao livro pelo prazer da leitura e ao fortalecimento do senso crítico, não como um meio de vida. E através desse conhecimento adquirir coragem e humildade para voltar à escola, ou ingressar nas universidades, como muitos fizeram na Cooperifa.(Vaz, op.cit., p.168)

A valorização da auto-estima repousa também na criação de estratégias de reconhecimento do próprio grupo, como o Prêmio Cooperifa, que tem como finalidade prestigiar os poetas, mas que também “se estendesse para pessoas da comunidade e para todos aqueles que direta ou indiretamente ajudassem a periferia a se tornar um lugar melhor para viver.”(Idem, p. 184).

Não apenas o sarau desempenha a função de valorização da auto-estima, a própria poesia de Vaz apresenta este mesmo aspecto. Seus poemas, que em sua grande maioria podem ser classificados como aforismos, revelam a presença de um poeta que tangencia entre a escrita engajada e a reflexão sobre cenas do cotidiano. Os

textos, nesse sentido, não possuem como tema central a periferia e tão pouco são baseados em uma denúncia da situação de desigualdade social. Mesmo que estejam presentes em sua poesia questões relativas à violência, racismo e marginalização, Sérgio Vaz também versa sobre questões relativas à vida conjugal, elege musas de inspiração e se debruça sobre aspectos que não estão relacionados diretamente à periferia, resultando em uma obra múltipla. Em *Colecionador de pedras*, livro que reúne a produção do autor ao longo de vinte anos, tal característica fica mais evidente ao congrega textos com temas díspares em uma mesma publicação. No entanto, quando aborda as questões sociais relativas à periferia, o autor apresenta um humor peculiar, como em “Viagem”:

Quatro jovens
Morreram na chacina
Do fim da rua.
Conforme a notícias,
Dois deles tinham passagem.
Os outros dois
Foram assim mesmo...
Clandestinamente.(Vaz, 2007, p. 62)

A utilização da ironia e a inserção de um dado inesperado que instaura um novo rumo no poema também podem ser observados em “Pé de pato”:

Bruno
matou a mãe
matou o pai
os irmãos
os avós
os vizinhos.
Matou todo mundo de saudade
Quando foi pra faculdade(Idem, p. 92)

A escrita de Vaz é claramente orientada pela poesia modernista, predominando o verso livre. Além disso, o autor apresenta diferentes citações e referências a poetas do nosso modernismo, como Carlos Drummond de Andrade, Manoel Bandeira e Cecília Meireles. O próprio título da publicação, “Colecionador de pedras”, pode ser lido como uma homenagem ao clássico poema “No meio do caminho”, de Carlos Drummond de Andrade. O poeta periférico, seguindo os passos do poeta canônico, também se depara com pedras no meio de seu caminho e a melhor

alternativa é colecioná-las. O cânone da poesia brasileira surge como inspiração do poeta e também como objeto de homenagem, como podemos identificar no poema “Banquete lírico”, um pequeno jogo com ar infantil que relaciona o desejo de consumir poesia à vontade de comer:

Ontem faminto
 Almocei um livro de Neruda
 Com molho lírico à Cecília,
 Bebi toda a poesia do Quintana
 E, de sobremesa, Drummond – delícia!
 Ainda belisquei uns sonetos do Vinícius
 Enquanto esperava o jantar, Clairce.
 De nada adiantou:
 A fome só fez aumentar. (Vaz, 2007, p.41)

No entanto, a maior aproximação que o autor ensaia com a tradição literária é a realização da Semana de Arte Moderna da Periferia, com uma explícita alusão à Semana de 22. O evento, organizado em novembro de 2007, reforça o caráter de apropriação cultural do grupo e a busca de uma relação dialógica entre as manifestações culturais marginalizadas com as hegemônicas. A noção norteadora da Semana é a criação de um espaço para a veiculação das produções culturais de artistas da periferia dentro da própria periferia. Em semelhança à Semana de 22, o material de divulgação do evento também se baseia na apresentação de uma árvore. Mas, a apropriação que o grupo realiza do símbolo insere uma sutil diferença, no lugar da árvore seca e com poucos galhos, como criado por Di Cavalcanti, os artistas periféricos apresentam um baobá frondoso e repleto



de frutos. A utilização do vermelho para demarcar os frutos favorece uma associação ao sangue, símbolo máximo da violência urbana que assombra as periferias. De uma forma ou de outra, a imagem do cartaz dialoga diretamente com o sentido que o

evento buscava ofertar às manifestações culturais da periferia, compreendendo estes espaços marginalizados como pólos de uma rica produção cultural que recebe pouca visibilidade.

Pastiche e apropriação, esses são os conceitos que podem ser utilizados para interpretar o evento. Pois, conforme explica Sérgio Vaz, o grupo reunido na idealização e realização da Semana tinha como principal norte a postura política e artística assumida pelos intelectuais paulistas de 1922: “comer a arte enlatada produzida pelo mercado que nos enfiam goela abaixo, e vomitar uma nova versão dela, só que desta vez na versão da periferia. Sem exotismos, mas carregada de engajamento”(Vaz, 2008, p. 235). O sentido antropofágico ainda se faz presente e surge como ato norteador da postura dos artistas, mas o diálogo que se almeja estabelecer é outro. Para os poetas da Cooperifa não é a relação entre a cultura nacional e a cosmopolita que emerge como elemento de debate do fazer artístico. Ao contrário, o foco se torna local e possui um endereço específico: os bairros marginalizados, as ladeiras das favelas e os conjuntos habitacionais. A antropofagia irá orientar o contato desse artista periférico, oriundos destes espaços, com a arte produzida no centro.

Além da proposta de evento e da utilização da antropofagia como conceito norteador das ações, Sérgio Vaz também produziu um Manifesto da Antropofagia Periférica. Em semelhança aos documentos elaborados por grupos de vanguarda, o texto assinado pelo coordenador da Cooperifa também é baseado no tom assertivo direcionado em dois movimentos: a favor e contra.

Manifesto da Antropofagia periférica

A Periferia nos une pelo amor, pela dor e pela cor. dos becos e vielas há de vir a voz que grita contra o silêncio que nos pune. Eis que surge das ladeiras um povo lindo e inteligente galopando contra o passado.

A favor de um futuro limpo, para todos os brasileiros.

A favor de um subúrbio que clama por arte e cultura, e universidade para a diversidade.

Agogôs e tamborins acompanhados de violinos, só depois da aula.

Contra a arte patrocinada pelos que corrompem a liberdade de opção.

Contra a arte fabricada para destruir o senso crítico, a emoção e a sensibilidade que nasce da múltipla escolha.

A Arte que liberta não pode vir da mão que escraviza.

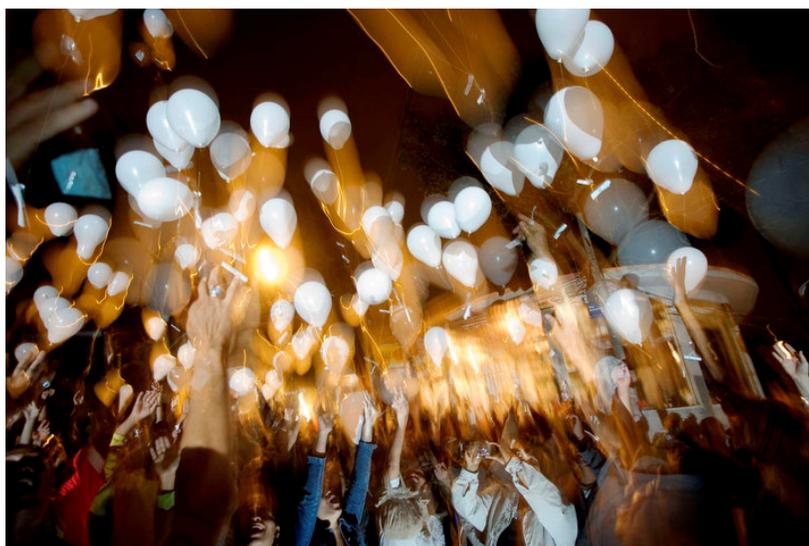
A favor do batuque da cozinha que nasce na cozinha e sinhá não quer.
 Da poesia periférica que brota na porta do bar.
 Do teatro que não vem do “ter ou não ter...”.
 Do cinema real que transmite ilusão.
 Das Artes Plásticas, que, de concreto, quer substituir os barracos de madeiras.
 Da Dança que desafoga no lago dos cisnes.
 Da Música que não embala os adormecidos.
 Da Literatura das ruas despertando nas calçadas.
 A Periferia unida, no centro de todas as coisas.
 Contra o racismo, a intolerância e as injustiças sociais das quais a arte vigente não fala.
 Contra o artista surdo-mudo e a letra que não fala.
 É preciso sugar da arte um novo tipo de artista: o artista-cidadão.
 Aquele que na sua arte não revoluciona o mundo, mas também não compactua com a mediocridade que imbeciliza um povo desprovido de oportunidades.
 Um artista a serviço da comunidade, do país. Que armado da verdade, por si só exercita a revolução.
 Contra a arte domingueira que defeca em nossa sala e nos hipnotiza no colo da poltrona.
 Contra a barbárie que é a falta de bibliotecas, cinemas, museus, teatros e espaços para o acesso à produção cultural.
 Contra reis e rainhas do castelo globalizado e quadril avantajado.
 Contra o capital que ignora o interior a favor do exterior.
 Miami pra eles ? “Me ame pra nós!”.
 Contra os carrascos e as vítimas do sistema.
 Contra os covardes e eruditos de aquário.
 Contra o artista serviçal escravo da vaidade.
 Contra os vampiros das verbas públicas e arte privada.
 A Arte que liberta não pode vir da mão que escraviza.
 Por uma Periferia que nos une pelo amor, pela dor e pela cor.
 É TUDO NOSSO!
 Sérgio Vaz
 Cooperifa (Vaz, 2008, 246-250)

A antropofagia oswaldiana é agora reeditada, mas repetida em diferença. Na versão periférica do Manifesto não cabe para interrogar: “Tupi or not tupi - This is the question”. Pois, não é ponto de debate aventurar-se no questionamento sobre a linguagem e a acomodação de ideias e propostas estéticas em solo nacional. No entanto, Sérgio Vaz realiza uma espécie de homenagem a este trecho do Manifesto assinado por Oswald ao escrever: “Miami pra eles? “Me ame pra nós!”. O jogo que o autor estabelece é semelhante ao movimento criado por Oswald, ambos utilizam princípios de uma tradução cultural para reforçarem os aspectos que defendem em

seus manifestos. Sérgio Vaz aponta sua crítica ao consumo de uma cultura e de uma arte pausterizada e enlatada, sem engajamento.

No Manifesto é possível identificar o desejo de compreensão da cultura popular, ou melhor, a periférica, por parte destes autores da margem. Predomina neste aspecto uma percepção essencialista da cultura, observando os artistas de periferia enquanto produtores uma arte própria, não contaminada pelas estruturas hegemônicas. Além disso, a escrita, o fazer literário, assume uma feição política de intervenção direta na realidade social e cultural. “A Arte que liberta não pode vir da mão que escraviza.”, a sentença, presente duas vezes no Manifesto, reafirma o claro intento em elaborar uma arte engajada e, principalmente, fora dos espaços hegemônicos de poder, local por excelência do predomínio das forças políticas que atiraram estes poetas periféricos à margem.

“Ser Poeta não é escrever poemas, é ser poesia”, escreve Sérgio Vaz. Esta é uma das melhores definições que podemos oferecer ao próprio Sérgio Vaz. Seu trabalho apresenta uma interessante combinação de ativismo social e criação literária, no qual estes aspectos estão intrinsecamente ligados. Sua postura política é crítica e assertiva ao denunciar a marginalização cultural que atinge a massa residente nos bairros pobres de São Paulo, mas, por outro lado, sua escrita poética, combinada com os projetos que desenvolve, revela um posicionamento romântico em suas ações, indicando nos pequenos gestos a concretização de uma grande mudança. O simples ato de enviar aos céus um pequeno fragmento poético preso em um balão de gás, na visão de Sérgio Vaz, é o ato máximo de liberdade da escrita e de contato da poesia com o público. Este



pequeno gesto repetido por cinco centenas de pessoas em frente a um bar de periferia pode também orientar uma nova visão sobre a vida das pessoas que lá residem. “A poesia no ar”, nome que essa performance recebeu, corta um céu negro no movimento de expansão de um grupo de poetas que faz parte de um “Povo lindo” e de um “Povo inteligente”, como destaca Vaz: “A poesia no ar é só o aviso que o nosso pequeno exército marcha corajosamente sobre a terra, contra tudo e contra todos, mas sem esquecer o sorriso no rosto e os punhos cerrados. Somos nós por nós”(Idem, p. 227).

3.4

Marcelino Freire (uma possibilidade)

“Um jabuti do povo”, assim é saudado Marcelino Freire na primeira página do *Jornal Boletim do Kaos*, publicação idealizada e coordenada por Alessandro Buzo, fazendo uma referência ao Prêmio Jabuti concedido ao autor no ano de 2006, na categoria Conto por *Contos Negreiros*. A denominação dada pelo jornal, uma publicação mensal destinada a veiculação de matérias sobre literatura e cultura da periferia, busca uma aproximação do escritor pernambucano aos espaços marginalizados. Importante reforçar que o intento da manchete não é forçoso e que de fato Marcelino Freire trilhou um percurso de produção que se assemelha aos dos autores da Literatura Marginal. Esta espécie de homenagem ao autor não fica restrita apenas ao jornal editado por Alessandro Buzo. Podemos destacar também o Prêmio Cooperifa que foi concedido pelos poetas participantes do Sarau da Cooperifa, sarau este que Marcelino frequenta com certa regularidade. Estes dados podem ser vistos como pontos de interseção entre autor e os escritores periféricos, que apontam para uma possível similitude que é reforçada pela recorrente declaração do próprio Marcelino Freire ao afirmar que também é “Literatura Marginal”. Ou seja, também faz parte desta filia que se firma enquanto movimento literário no desejo de inserção em um espaço tradicionalmente ocupado por uma elite letrada.

Tal desejo de afirmar uma semelhança é facilmente observado na escolha do plano temático dos contos de Marcelino Freire, que de forma freqüente aborda personagens e ambientes recolhidos de um cotidiano marcado pela marginalização. No entanto tal proximidade se restringe ao plano temático, as formas adotadas pelo autor para dar vida aos seus personagens marginais podem ser tomadas possibilidades que apontam em um sentido inverso. O exemplo mais profícuo para pensarmos nestas diferenças é o livro *Contos negreiros*.

Sem propor mocinhos e vilões explicitamente, Marcelino Freire compõe um sarcástico mosaico de nossa sociedade ao focar personagens negros em seu livro *Contos negreiros*, publicado em 2005. Através de seus dezesseis contos – ou cantos, como o próprio autor os denomina – travamos contato com breves relatos, quase instantâneos, que revelam a situação de exclusão vivenciada por uma parcela significativa de nossa população. O olhar de Marcelino Freire privilegia a encenação dos conflitos sociais, avultados pelo recorte racial, nos espaços simbólicos centrais. O conto “Curso Superior”, no qual um jovem negro narra seu temor ao ingressar na universidade, pode ser tomado como exemplo deste empenho em construir uma observação da situação do negro em uma espaço antagônico, revelando contrastes e diferenças:

O meu medo é entrar na faculdade e tirar zero eu que nunca fui bom de matemática fraco no inglês eu que nunca gostei de química geografia e português o que é que eu faço agora hein mãe não sei.

O meu medo é o preconceito e o professor ficar me perguntando o tempo inteiro por que eu não passei por eu não passei por que eu fiquei olhando aquela loira gostosa o que é que eu faço se ela me der bola hein mãe não sei.(Freire, 2005b, 97)

O discurso do personagem se estrutura na afirmação de uma diferença que potencializa o preconceito e a exclusão. O que se denuncia é justamente a não diluição destas marcas. Ou seja, independentemente do espaço e do lugar ocupado, este personagem sempre será segregado, como o término do conto evidencia:

O meu medo é a situação piorar e eu não conseguir arranjar emprego nem de faxineiro nem de porteiro nem de ajudante de pedreiro e o pessoal dizer que o governo já fez o que pôde já pôde o que fez já deu sua cota de participação hein mãe não sei.

O meu medo é que mesmo com diploma debaixo do braço andando por aí desiludido e desempregado o policial me olhe de cara feia e eu acabe

fazendo uma burrice sei lá uma besteira será que eu vou ter direito a uma cela especial hein mãe não sei. (ibidem, 98)

A forma adotada por Marcelino Freire para encenar estas convergências entre espaços e culturas rompe com a opção de construção de um reflexo mimético das situações cotidianas, prevalecendo o enlevo de uma escrita marcada pela musicalidade de uma oralidade negra. É igualmente nesta clave que Freire propõe a denominação de seus escritos como Cantos, estabelecendo uma referência à forma rítmica de sua escrita, como podemos observar no fragmento abaixo:

Zé, essa é boa. O que danado a gente vai fazer em Lisboa? Bariloche e Shangri-lá? Traslados para lá. Para cá. Travessia de barco pelos Lagos Andinos? Nunca tinha ouvido falar em Viña Del Mar. Valparaíso. A gente não devia sair do lugar.

Quem já viu se aventurar na Ilha do Cipó? Ilha do Marajó? Itacaré? Fugir de dentada de jacaré? O que você quer, homem? Sem dinheiro, chegar aonde? Não tem sentido. Oklahoma, nos Estados Unidos. É delírio. Peregrinar até as múmias do Egito (Freire, op.cit, 67).

O trecho compõe o início do conto/canto “Caderno de Turismo”. Nele podemos observar a tentativa do autor em estruturar um texto em prosa que possua a cadência de uma escrita poética com uma métrica regular. A oralidade ganha ares de musicalidade, o canto surge como única maneira de expressar um cotidiano protagonizado por personagens historicamente excluídos do domínio da escrita. Marcelino Freire adota uma linguagem que reflete e realça a presença do negro em nossa cultura, conciliando no exercício da escrita a musicalidade popular com a cultura letrada. Ou seja, o autor aceita e apropria-se da convenção que concebe a música como uma forma genuína de expressão deste grupo. No entanto, não se trata de construir um discurso essencialista da cultura, mas, sim, de oferecer ao negro novas formas de resistência. Em *Contos negreiros*, presenciamos a busca do autor por uma alteridade através da forma narrativa e da linguagem. Aos personagens de Freire parece ter restado somente a possibilidade de cantar, narrar:

Será que eu preciso mesmo garranchar meu nome? Desenhar para a mocinha aí ficar contente? Dona professora, que valia tem meu nome numa folha de papel, me diga honestamente. Coisa mais sem vida é um nome assim, sem gente. Quem está atrás do nome não conta? (ibidem, 80).

O fragmento foi recolhido do conto/canto “Totonha”, nome da personagem que estrutura um discurso centrado na negação à cultura letrada. Decerto, causa estranheza chocar-se com uma fala que se opõe ao saber escolar, identificando-o como um ato de subordinação. “Não preciso ler, moça. A mocinha que aprenda. O prefeito que aprenda. O doutor. O presidente é que precisa saber ler o que assinou. Eu é que não vou baixar a minha cabeça para escrever. Ah, não vou (ibidem, 81).”

Não baixar a cabeça é resistir ao domínio de um saber branco? Manter-se fora da cultura letrada é preservar um determinado saber ancestral? As respostas para estas questões não são afiançadas pelo autor e muito menos pela personagem. Contudo, é perceptível a presença de uma dualidade, como podemos observar na passagem abaixo, retirada do mesmo conto:

Capim sabe ler? Escrever? Já viu cachorro letrado, científico? Já viu juízo de valor? Em quê? Não quero aprender, dispenso.

Deixa pra gente que é moço. Gente que tem ainda vontade de doutorar. De falar bonito. De salvar vida de pobre. Deixa eu, aqui no meu canto. Na boca do fogão é que fico. Tô bem. Já viu fogo ir atrás de sílaba? (ibidem, 79).

A forma adotada pelo autor para tematizar o conflito de saberes, privilegiando o discurso direto, rompe com qualquer traço paternalista e, igualmente, não pode ser caracterizado como simples denúncia. Presenciamos a criação de um discurso que se sustenta na afirmação da diferença da personagem, seu analfabetismo ganha status de resistência. Ao estruturar o conto a partir da fala da própria personagem, Freire instaura uma nova dimensão do tema, oferecendo aos leitores uma percepção que se quer próxima do objeto representado, neste caso, uma mulher negra que reside no Vale do Jequitinhonha. A utilização do discurso direto visa alcançar o objeto, busca representar este Outro a partir de seu próprio referencial. O processo de construção discursiva de Freire almeja produzir uma fala que objetiva compreender as situações narradas a partir da lógica do sujeito representado.

Recurso semelhante é adotado no conto/canto “Nação Zumbi”, texto que relata a amargura de um homem ao ver desfeito o seu plano de vender o próprio rim. “E o rim não é meu? Logo eu que ia ganhar dez mil, ia ganhar. Tinha até marcado uma feijoada pra quando eu voltar, uma feijoada. (...) E o rim não é meu, saravá? Quem me deu não foi Aquele-Lá-de-Cima, meu Deus, Jesus e Oxalá?”(ibidem, 53).

Ao focar a narrativa a partir do olhar do homem que deseja comercializar seus órgãos, Marcelino Freire abandona os possíveis traços demagógicos que poderiam aflorar no texto ficcional para, em seu lugar, formar uma outra compreensão para o evento representado. Ou seja, somos levados a experimentar a situação desumana que é narrada a partir da percepção do principal protagonista do ato. A opção por este foco narrativo amplia a sensação de amargura presente no relato, posto que vivenciamos a partir da leitura do relato a sensação de total exclusão sofrida pelo personagem.

Por que não cuidam eles deles, ora essa? O rim não é meu ou não é? Até um pé eu venderia e de muleta eu viveria. Na minha. Um olho enxerga pelos dois ou não enxerga? Se é pra livrar minha barriga da miséria até cego eu ficaria. Depois eu ia ali na ponte, ao meio-dia, ganhar mais dinheiro. Diria que foi um acidente, que esses buracos apareceram de repente, em cima do meu nariz. Quem quer ver a agonia de um doente, assim, infeliz, hein, companheiro?(ibidem, 54)

Na perspectiva adotada por Marcelino Freire, o corpo, este espaço exíguo de exercício do poder, surge não apenas como uma moeda de troca comercial, mas, principalmente, como uma esfera que reproduz estruturas sociais excludentes. Além de tematizar uma situação de extrema miséria, o autor explora a falta de domínio do personagem sobre o seu próprio corpo, oferecendo uma compreensão para o narrado duplamente violenta, como podemos observar no desfecho do conto: “Meu rim ia salvar uma vida, não ia salvar? Diz, não ia salvar? Perdi dez mil, e agora? A polícia na minha porta, vindo pra cima de mim. Puta que pariu, que sufoco! De inveja, sei que vão encher meu pobre rim de soco (ibidem, 55).”

Se a forma narrativa de Freire não favorece a construção de uma denúncia da miséria sofrida por negros, o desfecho do conto faz emergir uma crítica maior que só é perceptível por ser encenada por um discurso ficcional proferido pelo próprio sujeito que a vivencia. A opção por utilizar o discurso direto em contos que tematizam situações limites produzidas pela miséria é, de certa forma, recorrente em Marcelino Freire. É perceptível o empenho do autor em estruturar um discurso que se quer próximo do objeto, abandonando uma posição de observador para, em seu lugar, experimentar, mesmo que de forma ficcional, a percepção dos sujeitos marginalizados. No conto “Muribeca”, do livro *Angu de Sangue*, coletânea de contos publicada em 2000, a utilização deste procedimento igualmente favorece a percepção

das condições de miséria e exclusão a partir da lógica do Outro. É nesta chave que o autor narra o cotidiano de uma catadora de lixo assombrada com a possibilidade de perder sua única fonte de renda: os restos retirados de um aterro sanitário.

Lixo? Lixo serve pra tudo. A gente encontra a mobília da casa, cadeira pra pôr uns pregos e ajeitar e sentar. Lixo pra poder ter sofá, costurado, cama, colchão. Até televisão.

É a vida da gente o lixo. E por que é que agora querem tirar ele da gente? O que é que eu vou dizer pra crianças? Que não tem mais brinquedo? Que acabou o calçado? Que não tem mais história, livro, desenho?

E o meu marido, o que vai fazer? Nada? Como ele vai viver sem as garrafas, sem as latas, sem as caixas? Vai perambular pela rua, roubar pra comer? (Freire, 2005a, 23)

Expresso na excludente letra de fôrma, o discurso da personagem fere a dignidade humana ao revelar aspectos degradantes da condição de miséria. No entanto, como observa João Alexandre Barbosa,

Marcelino Freire evita traços demagógicos de uma denúncia porque o que se denuncia, a condição miserável de quem encontra no lixo uma estratégia de sobrevivência, não é um objeto distanciado, mas um mundo de atividades que se parecem com as humanas e por onde ainda é possível reconhecer a existência de seres que restaram por entre as desigualdades sociais (Barbosa, 2005, 14).

Na leitura de João Alexandre Barbosa, por não ser um objeto distanciado, a personagem possibilita a compreensão da temática abordada no conto a partir do seu olhar, chocando o leitor com a informação de que há uma complexa rede de indivíduos que sobrevivem neste espaço de degradação.

Marcelino Freire, ao abandonar qualquer traço paternalista e demagógico, assume uma postura crítica e almeja dotar de cores personagens e situações que outrora se apresentavam de forma monocromática, quase estéril. Não se trata de se colocar como porta voz de grupos minoritários, mas, sim, de aceitar o desafio de estruturar um discurso que busque a aproximação com estes sujeitos esquecidos e silenciados. Os contos de Freire, principalmente os que compõem o projeto *Contos negreiros*, oferecem uma resposta afirmativa aos questionamentos elaborados por Margery Fee, no artigo “Who can whrite as Other?”:

(...) podem os grupos majoritários falar como se fossem as minorias? Os brancos como se fossem negros ou pardos, os homens como se fossem mulheres, os intelectuais como se fossem operários? Caso afirmativo,

como podemos diferenciar juízos preconceituosos e reacionários, generalizações aproveitadoras, romantizações pendendo ao estereótipo, tipificações indulgentes e visões imparciais e transformadoras? (1995, 242 – tradução nossa)

Ao evidenciar que qualquer fala sobre um grupo distinto significa, antes de tudo, um posicionamento – negativo ou afirmativo – do intelectual frente à camada que deseja representar, Margery Fee estabelece que a única forma possível de alcançarmos estes sujeitos é através da oferta da faculdade discursiva, dando voz aos historicamente silenciados. A argumentação de Margery Fee se sustenta na observação de que qualquer discurso acerca do Outro será estruturado a partir do referencial do produtor do discurso.

No entanto, Fee se esquece de que é possível criar estratégias para transformar estas subjetividades, que emergem através do ato discursivo, em principal sustentáculo do processo de aproximação do produtor discursivo com o Outro a ser representado. Este é o recurso utilizado por Marcelino Freire para abordar situações limites da miséria a partir de um viés que se quer próximo ao objeto. O jogo empreendido por Freire se baseia na constante tentativa de se colocar no lugar do Outro.

O resultado deste desejo de mudança de foco é, de certa forma, a construção de um texto que propõe um novo molde para as questões abordadas. O conto “Solar dos Príncipes” é, talvez, um dos melhores exemplos deste jogo realizado pelo autor. No conto, é narrada de forma irônica a tentativa, por parte de um grupo de moradores do morro do Pavão, de realização de um documentário sobre a classe média. O grupo abandona a silenciosa posição de objeto para, em seu lugar, assumir o papel de produtores do discurso. Encenam, nesta perspectiva, um movimento semelhante ao de diversos grupos culturais marginais - como Nós do Morro, Central Única das Favelas e Observatório de Favelas. No entanto, a subversão de papéis é maior. Estes não apenas assumem a própria voz discursiva, mas a apontam no sentido oposto, indo de encontro a um espaço estranho a sua vivência. “Quatro negros e uma negra pararam em frente deste prédio”(Freire, 2005b, 23) Não são mais os documentaristas de classe média que ao subirem o morro nos revelam o Outro, e, sim, são os cineastas negros, moradores do morro do Pavão, que almejam registrar o cotidiano da classe média. “A

idéia é entrar num apartamento do prédio, de supetão, e filmar, fazer uma entrevista com o morador” (ibidem, 24). A proposta do grupo de cineastas negros é semelhante a dos diversos documentaristas que repetidamente invadem os morros da cidade. Como argumenta um dos participantes do grupo: “A idéia foi minha, confesso. O pessoal vive subindo o morro para fazer filme. A gente abre as nossas portas, mostra as nossas panelas, merda”(idem). Muda-se o ator e o cenário, mas o projeto é o mesmo:

O morro tá lá, aberto 24 horas. A gente dá boas-vindas de peito aberto. Os malandros entram, tocam no nosso passado. A gente se abre como um passarinho manso. A gente desabafa que nem papagaio. A gente canta, rebola. A gente oferece a nossa coca-cola.

Não quer deixar a gente estrear o porra do porteiro. É foda. Domingo, hoje é domingo. A gente só quer saber como a família almoça. Se fazem a mesma festa que a nossa. Prato, feijoada, guardanapo (ibidem, 25).

Em síntese, como exemplifica um dos personagens, o projeto do grupo é apenas saber “como é viver com carros na garagem, saldo, piscina, computador interligado. Dinheiro e sucesso. Festival de Brasília. Festival de Gramado.” (idem) Buscam a mesma aproximação através do olhar que, historicamente, foi protagonizado pelos intelectuais do “asfalto”, e, no entanto, encontram um espaço refratário a esta aproximação. Olhar que nega a visibilidade ao Outro.

Impedidos de entrarem nos apartamentos e conhecerem os moradores do edifício, o grupo opta por documentar o cotidiano da classe média a partir da entrada do prédio. Alocados na rua, os cineastas negros dão início à produção do documentário. Mas os condôminos não aceitam a presença dos documentaristas, e, refugiados em seus lares, recorrem à polícia para expulsá-los: “Começamos a filmar tudo. Alguns moradores posando a cara na sacada. O trânsito que transita. A sirene da política. Hã? A sirene da polícia. Todo filme tem sirene de polícia. E tiro. Muito tiro” (ibidem, 26). Em “Solar dos Príncipes”, os moradores do prédio de classe média não aceitam a presença física daqueles que ensaiam descortinar a privacidade burguesa. O que está em jogo é preservar-se do Outro, impedindo que o convívio e, principalmente, sua própria imagem seja desvelada sob um olhar que busca investigar seu cotidiano. Marcelino Freire, ao propor a mudança de foco e papéis que o conto

encena, nos ensina que deter o privilégio de fala, em uma sociedade discursiva, é, antes de tudo, possuir a possibilidade de controle sobre a construção de sua própria imagem. Subverter esses papéis sociais, mesmo que ficcionalmente, favorece a criação de novos antagonismos e aponta para novas formas de intervenções discursivas que podem ser protagonizadas por estes sujeitos silenciados.

Em *Rasif, mar que arrebenta*, a mais recente publicação do autor, lançado em 2008, Marcelino Freire investe novamente na busca por um exercício de linguagem que exprima a especificidade da oralidade, oferecendo aos leitores uma proposta literária que retoma os elementos firmados na elaboração de *Contos negreiros*. No entanto, em um sentido oposto ao operado em sua publicação anterior, não há uma proposta temática unificadora dos contos. O que é preservado como marca de unidade é uma voz autoral que em nada é alterada ao travar contato com personagens e situações extremamente diversas. Resulta desse exercício contínuo de experimentação da linguagem o esvaziamento dos próprios personagens. Se em *Contos negreiros* a própria linguagem que o autor constrói possibilita que os personagens possam expressar-se sem a oferta de uma voz exterior ao narrado, em *Rasif* o movimento é oposto. Os personagens são agora marionetes subordinadas à destreza de uma expressão literária que conjuga com leveza aspectos da oralidade e da escrita. A potência do experimento ofusca as histórias e, na maioria das vezes, os personagens se tornam efêmeros. Os contos, quase todos estruturados em primeira pessoa, exibem personagens que se desnudam aos olhos do leitor. O movimento operado para a realização do ato de descortinar angústias e desejos, não é fruto de um olhar que mergulha no âmago dos personagens, mas, sim, decorrente de um desprendimento, uma urgência em relatar sua vivência. Exibindo-se aos olhos do leitor, os personagens revelam esboços de histórias, fragmentos narrativos retirados de um cotidiano banalizado. Durante o percurso da leitura esses personagens surgem e se abrem, tornando-os invasores e nós, leitores, invadidos. “O meu homem-bomba”, conto narrado por um homem que percorre o mundo em busca de um companheiro, é representativo desse movimento. Em um tom quase confessional, o narrador relata seu encontro com um homem-bomba: “Sentamos juntos no mesmo ônibus. E eu que não consigo contar como aconteceu milagre assim. Homem de Ramataim, filho de

Jeroam. No mesmo assento em que Matusalém viveria por cem anos. Meu amor viveria ali. Para morrer e matar.”(Freire, 2008, p.32).

Nos esparsos momentos em que é realizada uma apresentação narrativa mais detalhada dos personagens, permitindo a oferta de diferentes pontos de vista sobre o tema analisado, o jogo estabelecido entre perspectivas antagônicas favorece a ampliação dessas subjetividades, como ocorre no conto “Da Paz”. Narrado em primeira pessoa, “Da Paz” é um conto curto centrado em uma personagem que teve seu filho assassinado. Com apenas três páginas, o conto não favorece um mergulho detalhado na observação da situação extrema do infanticídio, mas, por outro lado, se concentra na resistência da personagem em participar de eventos em favor da paz: “Não vou a nenhum passeio. A nenhuma passeata. Não saio. Não movo uma palha. Nem morta. Nem que a paz venha aqui bater na minha porta. Não abro. Não deixo entrar. A paz está proibida. Proibida. A paz só aparece nesses horas. Em que a guerra é transferida.”(Freire, 2008, p. 26). A recusa da paz, representada na encenação de atos públicos, é fundamentada pela personagem no questionamento sobre a relação entre as passeatas e a morte de seu filho: “Quem vai ressuscitar o meu filho, o Joaquim? Eu é que não vou levar foto do menino para ficar exibindo lá embaixo. Carregando na avenida a minha ferida. Marchar não vou, muito menos ao lado de polícia.” (Idem, p. 27). A personagem rejeita o ato esperado, não aceita a marcha muda, em silêncio, tornando pública sua dor, ao contrário, sua vontade é “sair gritando. Urrando. Soltando tiro. Juro. Meu Jesus. Matando todo mundo. Eu matava todo mundo, pode ter certeza. Mas a paz é que é culpada. Sabe? A paz é que não deixa.(Idem, p. 28). Confinada entre a recusa do ato esperado e a impossibilidade da atitude desejada, a personagem segue um terceiro fluxo, guardando a angústia de uma situação limite para si, longe da encenação da paz.

Em “Maracabul”, conto narrado por uma criança que sonha em receber no Natal, das mãos do Papai Noel, uma arma de fogo, Marcelino Freire foca a narrativa no exame das contradições de uma criança da periferia: “Toda criança quer um revólver. Toda criança quer um revólver para brincar. Matar os amigos e correr. Matar os índios e os ETs. Matar gente ruim.(Idem, p. 41) A arma de fogo, símbolo da morte, não entra em contradição com o mundo infantil. Não é um choque, mais, sim,

acomodação. O revólver se torna lúdico, mantendo sua função, mas, agora, em um sentido mais vasto, servindo também para matar os elementos do mundo infantil: índios e ETs. É nesse confronto que o conto passa a ser estruturado, lidando com a morte de uma infância e a infância em contato com a morte. Ambos espaços são invadidos, contaminando-os. A contradição maior, representada pelo pedido de um revólver ao Papai Noel, é repetida inúmeras, reafirmando um sonho infantil em contato com a violência: “Papai Noel vai entender o meu pedido. Quero um revólver comprido, de cano longo.”(Idem, p. 41). “É Natal. Papai Noel daqui a pouco chegará. Trará a arma. Nova, calibrada. De meter medo. Que tal uma pistola automática?”(Idem, Ibidem). O desfecho da narrativa reincide no confronto entre os dois pólos: “Mamãe, este ano eu fui um bom menino, mas ano que vem quero ficar rico. E ter um carro-forte, um carro do ano. Juro que não estou brincando. Minha vida de bandido tá só começando. Isso se Papai Noel não chegar atirando.”(Idem, p. 43). A imagem que encerra o conto potencializa a ideia central da narrativa, tornando também o símbolo infantil em um elemento contaminado pelo cotidiano de violência.

O exame detalhado das últimas publicações de Marcelino Freire revela o empenho do autor em formar uma linguagem literária que se quer próxima da fala popular. Desde a publicação de *Angu de sangue*, Marcelino vem formando um extrato produtivo que se fundamenta na incessante busca de um experimento literário que seja capaz de abarcar a singularidade de personagens que vivenciam situações limites em seu cotidiano. Se em *Angu de sangue* tal característica despontava como uma marca autoral, revelando a gênese de um discurso literário inovador, em *Contos negreiros* tal elemento surge como recurso formador de seu projeto literário. Além do eixo temático, centrado na apresentação de situações vivenciadas por personagens negros, *Contos negreiros* também possui como característica a formação de uma linguagem literária baseada em uma musicalidade rítmica, resultando em uma prosa permeada por rimas de uma cadência popular. Na leitura de *Rasif, mar que arreventa*, é possível observar que Marcelino Freire transformou a originalidade de sua prosa em uma espécie de armadilha que dificulta a emergência dos personagens, tornando-se refém do experimento que criou.