

Universidade Federal de Juiz de Fora
Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários

Carolina de Oliveira Barreto

Narrativas *da* "frátria imaginada"
Ferréz, Sérgio Vaz, Dugueto Shabazz, Allan da Rosa

Juiz de Fora
2011

Carolina de Oliveira Barreto

Narrativas da "frátria imaginada"

Ferréz, Sérgio Vaz, Dugueto Shabazz, Allan da Rosa

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, área de concentração em Teorias da Literatura e Representações Culturais, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Graça Faria

Juiz de Fora

2011

Carolina de Oliveira Barreto

Narrativas *da* "frátria imaginada":

Ferréz, Sérgio Vaz, Duguetto Shabazz, Allan da Rosa

Dissertação apresentada à
Faculdade de Letras da Universidade
Federal de Juiz de Fora como
requisito parcial para obtenção do
título de Mestre de Letras.

Aprovada em 04/10/2011

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Alexandre Graça Faria – UFJF – Presidente orientador(a)
CPF: 905.175.127-34

Prof. Dr. Paulo Roberto Tonani do Patrocínio – PUC/RJ – Membro externo
CPF: 075.418.747-01

Prof. Dr. Edimilson de Almeida Pereira – UFJF – Membro interno
CPF: 546.100.876-34

Aos que me escrevem

“o objeto literário é um estranho pião, que só existe em movimento. Para fazê-lo surgir é necessário um ato concreto que se chama leitura, e ele só dura enquanto essa leitura durar. Fora daí, há apenas traços negros sobre o papel” (SARTRE, s/d, p. 35).

F ronteira

Quebrada

Invocada

Zuada

Entocada

No transborde
preparando o bote
(ROSA, 2005, p. 130).

RESUMO

Esta dissertação se propõe a fazer um estudo da literatura brasileira contemporânea produzida a partir das periferias urbanas com ênfase nos autores Ferréz, Dugueto Shabazz, Sérgio Vaz e Allan da Rosa. Este trabalho baseia-se no desenvolvimento teórico do termo narrativa *da* “frátria imaginada”. Para isso, levantaram-se possíveis implicações políticas, estéticas, sociais, entre outras, que estariam inseridas nessa expressão. Inicialmente mapeou-se o conceito de “frátria imaginada”, de modo a investigar as relações entre as vozes que a constituíam. As discussões acerca da “frátria imaginada” foram feitas, principalmente, em relação às proposições dos seguintes autores: Benedict Anderson, Maria Rita Kehl, Silviano Santiago, Mikhail Bahktin e Édouard Glissant. Considerando as questões formuladas nessa etapa da dissertação, passou-se a discutir o conceito de narrativa, construído a partir da leitura de obras dos autores a seguir: Leandro Konder, Clifford Geertz, James Clifford, Walter Benjamin, Hayden White, Roger Chartier, Roland Barthes e Néstor Garcia Canclini. Finalmente, concluem-se as leituras, por meio de uma breve reflexão através da qual se articula a questão central deste trabalho, em função de sua contemporaneidade e dos deslocamentos que provoca.

Palavras-chave: "Frátria imaginada". Narrativa. *Fictio*. Linguagem. Literatura periférica.

ABSTRACT

This dissertation intends to do a study of contemporary Brazilian literature produced from urban peripheries with emphasis on the authors Ferréz, Dugueto Shabazz, Sérgio Vaz e Allan da Rosa. This work is based on the theoretical development of the term the narrative of "imagined phratry." In order to do this, we raised the possible aesthetic, social, political implications, among others that would be inserted in this expression. First, the concept of "imagined phratry" was mapped in order to investigate the relations between the voices that constituted it. The discussions on the "phratry imagined" were based on the propositions of the following authors: Anderson, Maria Rita Kehl, Silviano Santiago, Mikhail Bahktin and Édouard Glissant. Considering the questions rose at this stage of the dissertation, we started to discuss the concept of narrative. It was constructed from the reading of works by these authors: Leandro Konder, Clifford Geertz, James Clifford, Walter Benjamin, Hayden White, Roger Chartier, Roland Barthes and Nestor Garcia Canclini. Finally, the readings were concluded through a brief reflection by which the main question was articulated due to its contemporaneity and the displacements it causes.

Keywords: "Imagined phratry." Narrative. *Fictio*. Language. Peripheral Literature.

SUMÁRIO

1.	INTRODUÇÃO	p.09
1.1	LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA PRODUZIDA A PARTIR DAS PERIFERIAS URBANAS	p.11
1.1.1	Literatura brasileira	p.12
1.1.2	Contemporâneo	p.14
1.1.3	Produção literária a partir das periferias urbanas	p.16
1.2	DESLOCAMENTOS	p.26
2.	A CONSTRUÇÃO NARRATIVA DA “FRÁTRIA IMAGINADA”	p.41
2.1	“FRÁTRIA IMAGINADA”	p.42
2.2	MAPEANDO A NARRATIVA NA “FRÁTRIA IMAGINADA”	p.58
3.	LEITURAS A PARTIR DA "FRÁTRIA IMAGINADA": ALGUMAS VOZES E SEUS MODOS DE NARRAR	p.81
3.1	ENTRE FALAR E CALAR-SE: COMO INSULTAR O “SISTEMA”	p.81
3.2	ENTRE AS PÁGINAS E A CIDADE: A GUERRA E A "JUGULAR DO SISTEMA"	p.97
3.3	SOBRE FRONTEIRAS E PEDRAS: O TRÂNSITO E A ARMADILHA.....	p.114
3.4	NO FIO DA PALAVRA: A CIDADE E A LETRA	p.126
4.	CONSIDERAÇÕES FINAIS	p.141
	BIBLIOGRAFIA	p.146
	ANEXOS	p.155

1 Introdução

A prudência é a insegurança assumida e controlada (...). [Nós] devemos exercer a insegurança em vez de a sofrer (SANTOS, 2009, p. 91).

Há pouco tempo, os estudos literários no Brasil se voltaram para as questões envolvidas na literatura produzida nas periferias urbanas brasileiras e, por esse motivo, não são muito numerosos os trabalhos que contemplam esse objeto de estudo. Além disso, também surgiu um interesse editorial em publicar textos literários e/ou teóricos relacionados à experiência urbana e a criação literária, ou artística de modo geral, a partir das periferias das grandes cidades brasileiras, com destaque para São Paulo e Rio de Janeiro. Dentre as grandes editoras, com melhores condições de distribuição, há a coleção **Literatura Periférica**, da editora Global, e a coleção **Tramas Urbanas**, da editora Aeroplano. Dentre as pequenas editoras, que em sua maioria surgiram a partir da iniciativa dos próprios autores, há, por exemplo, as Edições Toró e o Selo Povo, ambas de São Paulo.

A proposta desta pesquisa pretende abordar textos de quatro obras escritas por autores oriundos da periferia urbana de São Paulo: **Colecionador de pedras**, de Sérgio Vaz; **Vão**, de Allan da Rosa; **Notícias Jugulares**, de Dugueto Shabbazz; e **Ninguém é inocente em São Paulo**, de Ferréz. A análise desse *corpus* pretende equilibrar a leitura das questões políticas e das questões estéticas ao longo da dissertação. A leitura das obras, por ser esta uma dissertação vinculada aos Estudos Literários, será a principal referência de análise no processo de investigação do modo como as questões políticas estariam relacionadas às características estéticas das obras, observando a individualidade de cada um dos autores.

Para que a abordagem do *corpus* dessa dissertação pudesse ser norteadada pelo que foi dito acima, foi preciso repensar o que seria hoje o papel da teoria literária. Não se pretende aqui dar conta desta questão, mas enfrentar as dificuldades que se apresentam na medida em que a teoria sozinha não consegue dar conta de um bom número de obras que vem sendo publicadas. Como ler literatura hoje? A partir de qual ponto de vista as obras devem ser abordadas? Para conviver com essas perguntas é preciso discutir qual seria o lugar do crítico e da

academia no momento atual, em relação às obras literárias, como as que fazem parte do corpus desta dissertação, as quais terminam por questionar a eficácia de alguns métodos de análise, principalmente, aqueles centrados na obra como realização estética em detrimento das tensões políticas e dos deslocamentos que se originam a partir da leitura das obras.

Não se pretende separar obra e sociedade, ou ainda, academia e sociedade. Essa separação não faria sentido, uma vez que, ao tentar resistir a determinadas linhas de pesquisa ou à idéia de novas vozes no panorama da literatura brasileira – neste caso, as originadas a partir das periferias urbanas – a academia assume sua existência e indica que mudanças são necessárias, principalmente no modo de pensar e refletir sobre a produção literária¹. A literatura abarca, além da criação, as relações sociais e políticas que se estabelecem dentro da sociedade que, de certa forma, terminam por dizer quem pode ou não fazer parte da instituição que chamamos de literatura brasileira. Contudo, os autores oriundos das periferias urbanas do país já começaram a publicar seus livros sem pedir licença² e já começaram a ser estudados dentro das universidades, especialmente, nos programas de pós-graduação. Pode-se então dizer que a periferia está, aos poucos, adentrando as universidades, seja nas salas de aula, seja nas obras estudadas, fazendo com que seja necessário questionar as estruturas de poder que perpassam os lugares destinados à produção de conhecimento, sua conservação e manutenção³.

Por isso, é preciso repensar a relação entre sujeito e objeto, entre crítica e obra literária. Muito já foi dito sobre isso, mas sempre vale a pena ressaltar que não só “o ponto de vista faz o objeto”⁴, mas o objeto muitas vezes exige um ponto de vista para si, uma vez que “cada método é uma linguagem e a realidade responde na língua em que é perguntada (SANTOS, 2009, p. 77). Por isso, é preciso repensar os métodos e as linguagens.

Não se pode esquecer também que o ponto de vista exige um sujeito que o

¹ Cf. CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

² Cf. FERREZ (org.). **Literatura Marginal: talentos da escrita periférica**. Rio de Janeiro: Ed. Agir, 2005.

³ Cf. BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. 6. ed. 1. reimp. São Paulo: Perspectiva, 2007.

⁴ Cf. SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de Linguística Geral**. trad. Antônio Chelini, José Paulo Paes, Izidoro Blikstein. 27. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

sustente e que esse sujeito está inserido em um tempo, em um espaço que dele exigem uma tomada de posição. Se objeto e sujeito se alteram e se transformam mutuamente, buscar uma divisão nítida entre ambos seria recorrer a estratégias que estão obliteradas no campo da teoria. Por isso, a fronteira não é mais o lugar da separação, mas lugar de troca, a partir do qual algo começa a surgir para ser alterado novamente *ad infinitum*⁵. Poderia se pensar numa “coemergência entre sujeito e objeto”⁶, mas ainda existiria uma fronteira nítida entre sujeito e objeto. O que se pretende aqui é borrar as fronteiras de tal modo que a troca sobressaia às categorias e às suas características intrínsecas, pois “a distinção [entre sujeito e objeto] perde os seus contornos dicotômicos e assume a forma de um *continuum*” (SANTOS, 2009, p. 44-45). Além disso, “(...) podemos afirmar hoje que o objeto é a continuação do sujeito por outros meios” (SANTOS, 2009, p. 83). Tendo isso em mente, nesta pesquisa, não se pretende prever a dicotomia entre sujeito e objeto(s), pois se essa prática for aqui adotada o processo de análise pode referendar a seguinte prática: “dividir e classificar para depois poder determinar relações sistemáticas entre o que se separou” (SANTOS, 2009, p. 28). Pelo fato de o *corpus* literário escolhido ser literatura brasileira contemporânea produzida a partir das periferias urbanas, não é possível haver um distanciamento no tempo pelo fato de esse ser um fenômeno que se dá no momento da escrita deste texto. Além disso, a divisão e a classificação sistemática não constituem método nem linguagem que dêem conta desse *corpus* por motivos que serão explicados um pouco mais tarde

Agora, é preciso articular os termos que subjazem à expressão “literatura brasileira contemporânea produzida a partir das periferias urbanas”.

1.1 Literatura brasileira contemporânea produzida a partir das periferias urbanas

⁵ HEIDEGGER apud BHABHA. Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

⁶ Cf. McLEOD, Allegra et alii. **Ciência nova**. trad. Paulo Migliacci. Folha de São Paulo. Caderno Mais! . Nov 24, 2002.

1.1.1 Literatura Brasileira

Quem define o que é e o que não é literatura? Pode-se recorrer às instâncias de legitimação citadas por Bourdieu⁷, como uma resposta. Desse modo, essas instâncias dizem quem está dentro e quem está fora, mas por onde passariam os critérios de seleção? Esses seriam estéticos, políticos, culturais, econômicos? Talvez todos ao mesmo tempo. Mas é inegável que a escolha seria perpassada por formas de poder: o que pode ser lido, o que pode ser estudado, o que pode ser literatura e quem pode escrever literatura.

“Brasileira” adjetiva “literatura”, restringindo esse termo. O que é ser brasileiro? Pode-se recorrer à “comunidade imaginada”⁸ para tentar responder a essa pergunta, mas como articular essa idéia ao contemporâneo, que dialoga com diferentes versões da globalização, das imaginadas às vividas de maneira desigual entre os países que participam das trocas comerciais, do trânsito de pessoas, de mercadorias entre outros? Se for considerado que “as comunidades se distinguem não por sua falsidade/autenticidade, mas pelo estilo em que são imaginadas” (ANDERSON, 2008, p. 33), qual seria o estilo da comunidade imaginada que se constrói a partir dos discursos sobre a globalização? Segundo Garcia Canclini, em **A Globalização Imaginada**, “imaginado pode ser o campo do ilusório, mas também é o lugar, diz Étienne Balibar, onde ‘nos contamos histórias, o que significa que temos o poder de inventar histórias’ (Balibar, 1998)” (GARCIA CANCLINI, 2007, p. 30). Nesta citação convivem três expressões que carregam em si acepções diversas: ilusório, contar histórias, poder. Se acrescentarmos a palavra globalização, as articulações entre elas e seus modos de apresentação, nos campos da política, da cultura, da economia, faz com que se possa dizer que, no discurso de muitos representantes desses campos os sentidos de alternam de acordo com as necessidades discursivas de argumentação.

Na literatura não seria diferente, uma vez que envolve também o ilusório, o contar histórias e o poder, ainda mais quando tentamos delimitar a sua articulação dentro dos limites imaginados de uma nação, que abriga identidades que se

7 BOURDIEU, Pierre. A Economia das trocas simbólicas. 6. ed. 1. reimp. São Paulo: Perspectiva, 2007.

8 ANDERSON, Benedict. Comunidades imaginadas. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

relacionam com instâncias de pertencimento para além dos limites nacionais, que ora se somam, ora se confrontam. Dentro das obras de ficção que serão analisadas nesta dissertação, os discursos que apresentam a sociedade brasileira de forma crítica, também tensionam a identidade nacional ao se filiarem a identidades culturais, relacionadas a comunidades que estariam à margem dos discursos hegemônicos⁹. Essas identidades culturais, por sua vez, trarão deslocamentos para categorias da crítica literária e para o local de enunciação na chamada literatura brasileira. Definir o que significa ser brasileiro(a) hoje, não é o alvo desta dissertação; contudo, as tensões entre os discursos que bebem tanto do nacional quanto do global, aparecerão de forma silenciosa e/ou oblíqua no texto, uma vez que não se pode prever o alcance das questões com as quais se convive cotidianamente, não só em ambiente acadêmico, mas também ao ir ao shopping, ao mercado, à livraria e se deparar com uma variedade de origens e de supostos públicos que nem sempre enxergam uns aos outros. Convivemos também com os esquecidos por alguns dos discursos da globalização, principalmente, os discursos imaginados. Sob o ponto de vista das narrativas hegemônicas, os esquecidos, ou seja, aqueles que não estão incluídos em seu discurso, não podem ser considerados como excluídos, pois, de fato, são convidados a participar de forma desigual do processo de globalização e considerados como mão de obra a ser explorada, muitas vezes desamparados pelo Estado. Entretanto, eles também participam do imaginário relativo ao mercado de consumo, e acabam sendo incluídos e inseridos nas tensões entre os discursos globais e os nacionais¹⁰. Mais uma vez, esse texto se depara com o ilusório, com o contar histórias e com o poder. Em vista disso, subvertendo uma questão proposta por Spivak em fins do século XX, podem os esquecidos falar? Na literatura observa-se uma insurgência pelo discurso, mas que precisa ser investigada para se saber o alcance e os deslocamentos das propostas estético-políticas que lá se gestam. Aqui analisaremos algumas dessas vozes, que logo a frente serão melhor especificadas.

⁹ Cf. HALL, Stuart. **Identidade cultural na pós modernidade**. trad. Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: Ed. DP&A, 2002.

¹⁰ Cf. SANTIAGO, Silvano. **Cosmopolitismo do Pobre**: crítica literária e crítica cultural. 1. reimp. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

1.1.2 Contemporâneo

Muitos críticos culturais e críticos literários vêm tentando alcançar uma definição para o termo “contemporâneo” condizente com as discussões mais recentes acerca da literatura de modo geral. Muitos tangenciam a urgência em dizer, a urgência em publicar, a pluralidade de escritas, estilos, estéticas, contudo, quando sugerem o termo presentificação¹¹ como palavra-chave para pensar o contemporâneo deixam de apontar algo que pode vir a problematizar (ou a complementar) a linha pela qual optaram. Por isso, será seguido um caminho que é, em parte, diverso do tomado por esses autores, de modo a desviar um pouco o olhar.

O começo se fará por vias um pouco indiretas. Se “o interminável canteiro de obras de Fausto é o chão vibrante porém inseguro sobre o qual devemos balizar e construir nossas vidas” (BERMAN, 2007, p. 108), o que identifica o presente de nossas construções? Haverá espaço para ruínas nesse canteiro de obras interminável? Há espaço hoje para construções que não sejam ruínas?¹² Essas perguntas dialogam com o seguinte verso da canção de Caetano Veloso: “Aqui tudo parece que é ainda construção e já é ruína”¹³. Pode-se dizer que é esse o preceito que ergue o edifício do contemporâneo, paradoxo que nos agrada construir, mas nem sempre habitar¹⁴. Berman e Caetano indicam, cada um a seu modo, o passar do tempo e sua ação sobre as construções - não só físicas, mas também imaginadas. Berman fia-se na insegurança e no interminável, o tempo segue num *continuum*, que precisa destruir para construir, em que o passado vai sendo soterrado, deixando ruínas escondidas nas obras do presente, caladas ou mortas na consciência de Fausto. Caetano fia-se em um tempo que não deixa de trazer em si o aspecto da transição, mas que se locomove alterando o próprio espaço, ou seja, o que parece não ter chegado ao fim ou que já foi há muito destruído, é a marca da passagem deste tempo que interfere no espaço transformando-o: a continuidade

¹¹ Cf. SCHØLLHAMMER, Karl Erik. **Ficção brasileira contemporânea** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009; RESENDE, Beatriz. **Contemporâneos**: expressões da literatura brasileira no século XX. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.

¹² Cf. FARIA, Alexandre Graça. **O Brasil Presente**: construções-ruínas do imaginário nacional contemporâneo. Tese de Doutorado. PUC-Rio, 2002.

¹³ Caetano Veloso. **Circuladô**. 1991. Fora da ordem. track 1. CD. Polygram

¹⁴ Cf. BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido se desmancha no ar**: a aventura da modernidade. Trad. Carlos Felipe Moisés; Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

prevê o fim para uma obra, com contornos exatos e planejados na qual ruína é silêncio, o tempo que rompe o *continuum* exige muitas vezes que o rumo da construção seja reavaliado, tornando o projeto inicial uma ruína exposta para reavaliação *ad infinitum*¹⁵, passando por um processo de atualização¹⁶ constante.

Essa digressão serve para que surja a pergunta a seguir: qual é o tempo do contemporâneo? É um tempo que prevê deslocamentos e dissociações¹⁷, os quais acabam por romper com *Chronos*, mas sabendo que há risco de, mesmo assim, ser devorado pelos discursos do capital, que ainda podem contar com os argumentos relacionados ao avanço tecnológico e o modo como isso vem contribuindo para a comunicação entre as pessoas em diferentes países, assim como, para as relações econômicas entre os diferentes países. É preciso lembrar que ambos os avanços ecoam o progresso: a tempestade que impede que o anjo de Klee acorde os mortos e junte os fragmentos¹⁸. Em vista disso, o contemporâneo seria aquele que relampeja no momento de um perigo, quando o presente se torna afiado qual gume¹⁹. Esse presente é o que interrompe o *continuum* no qual se inserem os discursos citados acima. Contudo, ele virá condensado de “agoras”, momentos recuperados por nosso imaginário, de forma a transformar a construção em ruína. Para isso, o contemporâneo precisa articular uma leitura crítica de seu tempo, fato que exige distanciamento, dissociação e reavaliação dos fragmentos e dos mortos ocultados pelos discursos hegemônicos. Como fugir ao seu próprio tempo? Como fazer a crítica da sociedade da qual se participa sem se isentar? Essa seria uma tarefa realizada a contrapelo dos “olhos” do presente: ter consciência de que a mera identificação com seu tempo não faz de alguém contemporâneo. Além disso, é necessário conviver com a instabilidade, com os momentos de perigo, nos quais as presentificações revertem a ordem do dia: transformam as obras de Fausto em ruínas antes de seu término. O canteiro de obras vira um espaço para embate e ressignificação. Isso irá acontecer a cada “agora” que relampejará a partir do

¹⁵ Cf. BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). **Teoria da Cultura de Massa**. 7.ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005 e FARIA, Alexandre. **O Brasil Presente: construções-ruínas do imaginário nacional contemporâneo**. Tese de Doutorado. PUC-Rio, 2002.

¹⁶ Cf. LEVY, Pierre. **O que é o virtual**. trad. Paulo Neves. 1. ed. 7. reimp. São Paulo: Ed. 34, 2005.

¹⁷ Cf. AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? In: _____. **O que é o contemporâneo e outros ensaios**. Trad. Vinícius Nicastro Horesko. Chapecó: Argos, 2009.

¹⁸ Cf. BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). **Teoria da Cultura de Massa**. 7.ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005

¹⁹ Cf. HUYSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

presente condensado, afiado a ponto de romper o *continuum* da história. Contudo, quem irá ver a ruína assim se instaurar no grandiloqüente progresso? Quem irá dialogar com esse contemporâneo? Essa questão fica em aberto por enquanto.

1.1.3 Produção literária a partir das periferias urbanas

Quando se fala em produção no âmbito do literário, tem-se como referência o trabalho de criação dos textos, seja literatura oral, seja literatura escrita. Entretanto, quando se atenta para os discursos do capital, torna-se tarefa se perguntar se a literatura não seria mais um produto a ser consumido, uma vez que mesmo

Os inimigos do capitalismo desfrutam de uma grande margem de liberdade em seu trabalho – para ler, escrever, falar, organizar-se, fazer propaganda, promover greves, eleger. Mas essa liberdade de movimento transforma suas atividades em uma empresa e ele se vêem representando o papel paradoxal de mercadores e promotores da revolução, que necessariamente se torna uma mercadoria como outra qualquer (BERMAN, 2007, p. 139).

Entretanto, a partir desta passagem de Berman, é necessário discutir a possibilidade da existência de obras, que, mesmo sendo um produto vendável, têm a capacidade de questionar o mercado editorial em que está inserida, seja por seu conteúdo, seja pela forma de utilização do livro como suporte de leitura, seja pela recepção da obra. Para isso, cito Calvino, em curto texto que introduz seu livro **Seis propostas para o próximo milênio**:

O milênio que está para findar-se viu o surgimento e a expansão das línguas ocidentais modernas e as literaturas que exploraram as suas possibilidades expressivas, cognoscitivas e imaginativas. Foi também o milênio do livro, na medida em que viu o objeto-livro tomar a forma que nos é familiar. O sinal talvez de que o milênio está para findar-se é a frequência com que nos interrogamos sobre o destino da literatura e do livro na era tecnológica e pós-industrial (CALVINO, 2008, p. 11)

As dúvidas levantadas por Calvino surgem das novas relações que passam a ser estabelecidas entre leitor e texto, no momento em que novas tecnologias abalam as

certezas em torno do suporte de leitura. Contudo, é necessário dizer, que mesmo na incerteza, o livro continua a existir e a cumprir a sua função de servir de suporte material para o texto, ou seja, continua a existir como uma mídia com uma função específica e que, talvez, por isso, ainda não foi completamente substituída. Pode-se dizer que há pouco surgiu uma oferta maior de áudio-livros, que há venda de e-books pelo site de algumas editoras, textos disponibilizados para downloads em web sites, em blogs, entre outros. Entretanto, o livro como o conhecemos, “um objeto específico, diferente de outros suportes do escrito, como uma obra cujas coerência e completude resultam de uma intenção intelectual ou estética (CHARTIER, 2002, p. 110)”, ainda permanece como boa parte das vendas.

Além disso, é necessário pensar sobre os critérios com os quais se avalia a qualidade de uma obra no mercado editorial. Um dos critérios que norteia uma boa parte das grandes editoras é a vendagem. Com isso, como se avalia conteúdo dessas obras? Qual é o trabalho de linguagem que perpassa o texto? Há uma preocupação em se trabalhar a linguagem, explorando “as suas possibilidades expressivas, cognoscitivas e imaginativas”? Essas perguntas, em conjunto revelam que a literatura, incluindo o livro, seu suporte midiático por excelência, sofrem influências de diversos fatores que estão aparentemente externos a ela, mas que por fim acabam por interferir diretamente nos seus modos de produção, edição e apreciação entre os leitores, vistos também, neste contexto, como consumidores. Desse modo, as relações entre leitor e texto dependem da interseção entre o suporte de leitura (objeto livro, áudio-livro, e-book, entre outros) e os critérios utilizados para colocar o livro em circulação, os quais dialogam com questões estéticas, políticas e econômicas. Dentre essas, podem ser destacadas o custo do produto final para o consumidor, a mídia que facilita e barateia a comercialização do texto, o que atende ao gosto da maioria dos consumidores, o lucro obtido pelas editoras²⁰, o que deve (e pode) chegar ao conhecimento de grande parte dos leitores²¹.

Assim, considerar o conteúdo abstrato do livro separado de seu suporte, não é a melhor forma de se entender as incertezas apontadas no texto de Calvino citado

²⁰ Nesse caso me refiro, especialmente, às grandes editoras, que contam com sistema eficiente de distribuição do livro por livrarias de diferentes lugares, em uma escala bem maior que a das pequenas editoras, as quais dependem principalmente do autor para que as obras circulem de mão em mão.

²¹ Não há, devido aos limites desse trabalho, a intenção de aprofundar todas essas questões.

acima e as relações entre a obra e o mercado, sua transformação em simples mercadoria ou sua resistência diante dos discursos do capital. Para exemplificar o que foi dito, basta pensar que, dependendo da mídia escolhida, uma editora pode privilegiar um grupo de leitores e excluir outro²² e que, dependendo do preço final do suporte de leitura, o texto literário, torna-se inacessível para um grande número de pessoas.

Além disso, a questão estética, a do suporte e a do preço final são colocadas em discussão por parte das obras que se filiam à expressão literatura brasileira produzida a partir das periferias urbanas, inclusive o *corpus* literário desta dissertação. Para por seus textos em circulação, os autores contam com blogs, com web sites, com revistas e também com os livros que publicam. Contudo, pode-se dizer que o objeto livro, por estar associado diretamente à cultura letrada e por ser o suporte de leitura tradicionalmente por ela adotado, traria em si um valor simbólico relacionado aos deslocamentos provocados na literatura brasileira pelas obras de autores oriundos das periferias urbanas. Diz-se isso, pois, somente na década de 1960, com as campanhas de popularização do ensino, indivíduos de camadas marginalizadas²³ da população puderam ter acesso à escola e puderam se tornar leitores. Contudo, esses leitores têm, de acordo com o que disse Allan da Rosa, em entrevista ao programa *Entrelinhas*, “uma história de relação com a leitura que não é a mesma que sempre trilhou os caminhos normais da escolaridade, [...] a gente ainda tem muito espinho na mão quando vai catar um livro, a gente tem medo de livro” (ROSA, 2009). Desse modo pode-se colocar em dúvida a eficácia e o alcance dessas campanhas de popularização do ensino. Muitas focaram somente o aprendizado do código da língua escrita e, por isso, o aprendizado da leitura consistia somente na decodificação da palavra escrita. Assim, a leitura como prática crítica e reflexiva estava distante do objetivo principal dessas campanhas. Assim, a formação desses leitores a partir da década de 1960, tomando a palavra “leitores” em seu sentido mais amplo, é algo que tem ocorrido, na maioria dos casos, fora do ambiente escolar, à margem do sistema de ensino.

Considerando o que foi dito acerca da popularização do ensino e do acesso

²² Para uma informação resumida acerca de dados coletados pelo IBGE entre os anos de 2005 e 2008, cf. http://www.ibge.gov.br/brasil_em_sintese/default.htm.

²³ Gostaria de retomar aqui o que diz Torres sobre a “margem e a “periferia”: “da mesma forma que usamos o termo “marginal”, aplicamos a expressão “periferias”, não como designação territorial, mas como indicação de segmentos sociais [...]” (HOLLANDA, 2004, p. 131).

das camadas mais pobres da população à educação formal, tornar-se um escritor e publicar livros que coabitam as estantes das livrarias, das bibliotecas públicas ou particulares com autores, cuja formação não passou pelos “percalços da alfabetização” (SANTIAGO, 1982, p. 29), é uma forma de se pensar como as obras que fazem parte da literatura brasileira produzida a partir das periferias urbanas deslocam o lugar de enunciação na literatura brasileira. Para refletir sobre isso, é importante conferir como Silviano Santiago aborda essa questão em seu ensaio “Vale quanto pesa” (1978). Nesse texto do final da década de 70, o autor diz que o discurso da ficção na literatura brasileira é o discurso de uma classe social dominante, que refletiria na escrita de seus romances, tornando-o um espaço crítico para a reflexão sobre seu próprio mundo. Assim, esse “círculo vicioso” se quebraria:

No momento em que surgir um novo e diferente romancista. Romancista que possa propor reflexões a camadas sociais diferentes. Mas, para isso, é preciso primeiro que esse indivíduo possa se alçar à condição de leitor ou à de romancista. Como chegar a uma dessas condições numa sociedade como a brasileira, onde os percalços da alfabetização (isto é, do primeiro domínio sobre a linguagem) já se esbarram em campanhas mobralescas? (SANTIAGO, 1982, p. 29)

Penso ser válido considerar que o artigo de Silviano Santiago foi escrito há mais de trinta anos e que, desse período até os dias atuais, cada vez mais indivíduos estão conseguindo entrar nas escolas e nas universidades. Sem as campanhas de popularização do ensino, mesmo que essas tenham sido e ainda sejam deficitárias, acredito que seria bem mais difícil termos autores como Ferréz, Allan da Rosa, Sérgio Vaz, Dugueto Shabazz, entre tantas outras vozes oriundas das periferias. Assim, é possível que os autores vinculados ao *corpus* literário podem fazer parte do grupo ao qual pertence esse novo tipo de autor²⁴, o qual foi possível surgir mesmo com “os percalços da alfabetização”. Os autores propõem questões para além dos limites de sua própria classe, pois, além de falarem sobre si, de poderem se identificar com o que foi escrito, ao proporem questões relacionadas à vivência em seu grupo social, como forma de demarcar seu local de enunciação, criam tensões

²⁴ Silviano Santiago fala em romancista em seu ensaio; entretanto, nesta dissertação, incluo também outros gêneros literários, como o conto, a poesia, a peça de teatro, entre outras manifestações relacionadas à literatura brasileira contemporânea produzida a partir das periferias urbanas, uma vez que os autores, nesses gêneros, abordam questões que se referem à sociedade brasileira como um todo.

que, direta ou indiretamente, abalam as estruturas do discurso desse grupo dominante, ao interpelar valores, certezas e crenças. Ao fazerem isso, teriam como objetivo quebrarem o ciclo vicioso citado por Silviano Santiago e, por meio disso, descentralizar o discurso crítico acerca da sociedade brasileira, uma vez que até pouco tempo esse girou em torno dessa classe dominante. Agora há uma outra voz refletindo sobre si própria e sobre a sociedade na qual se insere, podendo coabitar as estantes das livrarias.

Além disso, a circulação dos textos dos autores vinculados a essa produção literária, pelo que se pode perceber ao longo de entrevistas e depoimentos dos autores, depende das pequenas editoras em sua maioria, como as Edições Toró e o Selo Povo²⁵, pois elas teriam alcance, pelo trabalho de venda “mão a mão”²⁶, onde as grandes editoras dificilmente conseguiriam chegar, “como o alto da ladeira, os becos e as vielas” (ROSA, s/d). Com exceção de Ferréz que publicou quatro de seus livros pela editora Objetiva²⁷, com exceção da antologia **Literatura Marginal**, organizada por esse mesmo autor, publicada pela Agir em 2005 e, também, com exceção da coleção **Literatura Periférica** da editora Global que conta com seis títulos²⁸, a maioria dos autores conta principalmente com as pequenas editoras para a publicação de seus livros; contudo, ainda conseguem criar um público leitor que terá contato com as reflexões propostas por esses textos.

Ao lado do alcance diferenciado por essas pequenas editoras, percebe-se também que há interesse em cativar público leitor dentro das periferias, pois há uma preocupação em se reduzir o valor do produto final para que não haja uma barreira econômica que impeça a aquisição dos livros pelos leitores moradores das periferias, nas quais esses autores atuam. Além disso, mesmo que não seja o objetivo principal dos autores ou dos editores, o preço acessível facilita a circulação desses livros fora das periferias. Essa postura em relação à literatura numa época, que segundo Bourdieu, avançam os “publishers” e o “populismo literário”, “os

²⁵ Allan da Rosa, ao lado de Mateus Subverso, entre outros que participam das etapas da editoração, são responsáveis pelas Edições Toró. Ferréz, assim como a equipe com a qual trabalha, representam o Selo Povo.

²⁶ O livro **Vão**, de Allan da Rosa, publicado pelas Edições Toró, chegou a vender 1600 exemplares “só mão a mão” (ROSA).

²⁷ **Capão pecado**, **Manual prático do ódio**, **Amanhecer esmeralda** e **Ninguém é inocente em São Paulo**.

²⁸ **O colecionador de pedras**, de Sérgio Vaz; **Da cabula**, de Allan da Rosa; **De passagem mas não a passeio**, de Dinha; **85 letras e um disparo**, de Sacolinha; **Guerreira**, de Alessandro Buzo; **A Rima Denuncia**, de GOG.

editores que não sabem ler, sabem contar” (BOURDIEU apud GARCIA CANCLINI, 2008, p. 21), pode significar que essa editora não tem como finalidade única de seu trabalho o lucro, mas que considera importante trabalhar em conjunto com o autor para que este tenha o seu texto circulando entre seus leitores.

Além do que se disse até o momento, é importante fazer a seguinte pergunta: há um lugar específico para a literatura hoje? Considerando que este texto está associado a um contexto de “declínio da arte, ascensão da cultura”²⁹ essa pergunta, quando associada à experiência urbana, ao contato com diferentes mídias (hipertexto, livro, audiovisual, etc.), aos meios de comunicação de massa, à cultura de massa acaba por se tornar ainda mais complexa. Esta dissertação não pretende responder a esse questionamento, mas pretende mapear o contexto em que surge, tendo como amostra dentro do *corpus* literário escolhido – literatura brasileira contemporânea produzida a partir das periferias urbanas – as seguintes obras: **Ninguém é inocente em São Paulo**, de Ferréz, **Colecionador de Pedras**, de Sérgio Vaz, **Notícias Jugulares**, de Dugueto Shabazz, **Da Cabula**, de Allan da Rosa.

Os autores dessas obras são oriundos da periferia de São Paulo, sendo seu local de fala mais do que um território delimitado dentro do traçado de uma cidade. Nesta dissertação o termo periferia irá englobar não só o espaço geográfico envolvida nesta palavra³⁰, mas também a questão social, econômica, política e cultural que essa palavra traz consigo quando é enunciada pelos autores. É importante dizer que “periferia” também pode ser compreendida do ponto de vista subjetivo, simbólico, como “espaço no qual o homem estabelece um vínculo afetivo, constrói sua história e concretiza suas representações e relações” (CARRIL, 2006, p.28). Desse modo, Ferréz, Sérgio Vaz, Dugueto Shabazz e Allan da Rosa, ao usarem a palavra periferia em suas obras e em suas entrevistas recorrem a um imaginário construído a partir da sua vivência na cidade, a qual irá passar tanto pela experiência subjetiva (considerando os lugares e as associações afetivas que lá se estabelecem), quanto pela objetiva (demarcações, mapas, etc.), sendo que ambas

²⁹ Cf. SANTIAGO, Silviano. **O cosmopolitismo do pobre**: crítica literária e crítica cultural. 1. reimp. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

³⁰ Neste trecho, quando se cita a acepção geográfica do termo “periferia”, leva-se em conta o processo de crescimento da cidade de São Paulo, bem como as políticas públicas empregada para a organização do espaço de acordo com interesses políticos e econômicos, de modo que a população pobre foi sendo empurrada para a periferia da cidade. Cf. CARRIL, Lourdes. **Quilombo, Favela e Periferia**: a longa busca da cidadania. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2006.

se entrecruzam³¹. Por isso, não seria interessante formular um conceito para periferia *a priori*, aplicável a todos os autores e respectivas obras.

Considerando o que foi dito, poder-se-ia perguntar: qual seria o principal traço das obras produzidas a partir das periferias urbanas? Seria inútil tentar responder essa pergunta de modo generalista. Para compreender as obras dentro de seu contexto e a relação entre a produção literária dos autores e sua atuação em projetos sociais, envolvendo leitura, formação de leitores, oficinas de criação entre outras atividades, é necessário outro processo de análise. Pretende-se aqui observar cada obra em sua especificidade, de modo a mapear alguns de seus traços estético-políticos, pois a estética também é política, estando ambas intrinsecamente relacionados ao posicionamento da obra, bem como do autor, em face à sociedade brasileira e, também, em relação ao panorama da literatura brasileira contemporânea. Não se pretende definir com precisão o que seria “literatura contemporânea produzida a partir das periferias urbanas”. Prefere-se, aqui, mapear, ao longo da leitura de cada uma das obras, a forma como esses termos irão se articular.

É importante dizer que, a despeito da formulação aqui apresentada, a qual vincula a obra de escritores oriundos das periferias urbanas à literatura brasileira como um todo, os próprios autores declaram fazer “literatura periférica” e/ou “literatura marginal”, como meio de se distinguirem do/no panorama da literatura brasileira contemporânea e como meio de buscarem visibilidade para suas questões e posicionamentos estético-políticos. Primeiramente, serão comentadas a fala de dois autores – Ferréz e Allan da Rosa – para depois ser justificado o porquê da escolha de uma abordagem que seja divergente da escolhida pelos próprios autores.

Como exemplo de filiação ao termo marginal, em entrevista concedida ao Museu da Pessoa, Ferréz afirma o seguinte:

Então a literatura do contexto social nosso é marginal. A gente tá além da margem, tá ligado? Pô, é outra coisa assim. E a linguagem também é marginal. Então, a idéia é meio essa. E eu não me enquadrava como contemporâneo, tipo, esses caras nunca me falaram de mim, e não tem jeito de eu me adequar aos caras que não me aceitam assim também. A literatura também tem suas panelinhas e eu fiquei meio fora de isso tudo aqui. Os caras tão tudo lá vendo show, mesmos bares e eu tô aqui isolado. Então, não tem como e eu

³¹ BARTHES, Roland. *Semiologia urbana*. In: _____. **A aventura semiológica**. Lisboa: Ed. 70, 1985.

preferi chamar de literatura marginal e trazer os caras que é daqui mesmo (FERRÉZ, s/d)³².

A leitura dessa fala indica que fazer-se ouvir, marcando o local de enunciação, é uma forma de afirmar esse recente ganho político dentro do panorama da literatura brasileira. Esse modo de assegurar o *topos* enunciativo pode ser relacionado ao que diz Rigoberta Menchú, em uma citação presente no texto de John Beverley: “Sigo lo que yo considero que nadie lo sabe, ni siquiera un antropólogo, ni un intelectual, por más que tenga muchos libros, no saben distinguir nuestros secretos” (MENCHÚ apud BEVERLEY, 1997, p. 132). Por essa razão, a fala de Rigoberta acima e o que é dito por Ferréz sobre a necessidade de identificação com uma literatura que “falasse dele” – “esses caras nunca me falaram de mim” –, quando analisados mais atentamente, revelam-se muito próximos, pois, o outro, no caso um autor ou um intelectual que faça parte dos discursos hegemônicos, não conseguiria reconhecer as angústias, os problemas e as demandas do eu “marginalizado”, o qual passa a enunciar o seu próprio discurso, sem mediadores que não vivenciam o seu contexto social e cultural.

Em outra entrevista em 2009, um dos entrevistadores, ao pedir que Ferréz definisse “literatura marginal”, esse autor respondeu que

Literatura marginal, meu, é muita coisa, mas é o rap da literatura, literatura marginal é os moleques escrevendo direto. Literatura marginal os moleques fizeram dia desses, bateram o rádio pra mim: Aí mano, tem um amigo meu que ta escrevendo uns bagulho e quer saber como ele te manda, uns bagulho escrito pra ti, que ele ta fazendo umas paradas escritas, uns textos, uns bagulhos velho lá e ele quer te mandar. Aí quando você vai ler fala: Caralho meu! Bom pra caralho! Literatura marginal é um cara chegar pra ti e falar: O tio, eu to escrevendo uns contos aí, pá, uns textos e eu queria ver como é que faz para lançar. Literatura marginal é a gente trocar idéia com moleque, literatura marginal é a minha paixão de onde eu tiver eu convencer alguém pela literatura, eu nunca deixei de ser apaixonado pelo que eu faço (FERRÉZ, 2009, s/p).

Nesta resposta, nota-se que é explícita a importância que Ferréz dá à iniciativa de se escrever dentro das periferias urbanas brasileiras, à circulação de idéias presentes nos textos, à circulação de textos que “falem” algo aos moradores das periferias

³² A transcrição da gravação da entrevista de Ferréz concedida ao Museu da Pessoa foi feita por mim.

sobre eles mesmos, escritos por autores que são seus semelhantes. Desse modo, pode-se dizer que, ao enunciar seu discurso em nome de seu grupo e, principalmente, para seu grupo, evidencia-se uma preocupação em manter fidelidade com o seu local de enunciação (“Não somos o retrato, pelo contrário, mudamos o foco e tiramos nós mesmos a nossa foto” (FERRÉZ, 2005, p. 9)).

Como exemplo de preferência pelo termo “literatura periférica”, têm-se o trecho de uma entrevista que Allan da Rosa concedeu ao programa Entrelinhas da Rede Cultura:

Allan da Rosa: [...] A gente faz literatura periférica, porque atua na periferia. [...]. Eu acho que principalmente os nossos... a nossa caneta ta à margem de uma história literária desse país.

Entrevistador: Mas não fica restrito ao acontecimento sociológico de haver manifestação literária na periferia... significa que é uma literatura que reivindica seu lugar, mesmo, com qualidade literária.

Allan da Rosa: Pra ser literatura periférica, antes tem que ser literatura, né? Por isso a preocupação com o texto, e demorou, demorou também pra gente se analisar, se apreciar pelo valor do texto. Se você não tiver sensibilidade, na poesia, no romance, não vai ser literatura (ROSA, 2009)

Allan da Rosa destaca a atuação nas periferias urbanas como um fator distintivo da “literatura periférica”, além da história oficial da literatura brasileira, na qual o lugar de escritor era reservado a uma elite intelectual, uma vez que o histórico da educação no país mostra que só a partir da segunda metade do século XX começa a se democratizar, passando a atender as camadas mais pobres da população, dando condições, mesmo que mínimas, para que pudessem surgir escritores a partir das periferias urbanas.

Assim, a busca por distinção dentro do panorama da literatura brasileira optando pelos termos “literatura periférica” e/ou “marginal” faz com que os autores oriundos da periferia urbana tenham um elemento de convergência em suas obras e ações sociais de modo que essas iniciativas em conjunto possam articular um possível movimento cultural que não estaria restrito somente à literatura, mas também à cultura hip-hop.

Contudo, ao tentarem se distanciar da instituição que chamamos literatura

brasileira, até mesmo como forma de resistência e afirmação do local de enunciação, há o risco de não se colocar em evidência os deslocamentos que se observam na literatura brasileira como um todo. Assim, quando inseridos, torna-se mais evidente a sua distinção e a capacidade que as obras dos autores oriundos das periferias urbanas têm de deslocar categorias. Esses deslocamentos se iniciam pelo local de enunciação, passando pela linguagem, pelos atributos estéticos do texto, pelas formas de edição e publicação, pelas formas de acesso ao ensino básico e superior, pelas articulações de poder que definem o que é ou não literatura, chegando a deslocar o papel da própria crítica literária, a qual é impelida a rever seus mecanismos de análise e a relação entre academia e sociedade. Todos esses deslocamentos apontam para questões políticas desencadeadas pelas vozes oriundas da periferia urbana que se fazem ouvir por meio da voz do semelhante. Com isso, pretende-se evidenciar a importância de se criar e articular idéias capazes de questionar as estruturas de poder da sociedade brasileira, ao mesmo tempo em que os autores propõem em suas obras uma estética intrinsecamente ligada a esse objetivo, como meio de potencializar o seu discurso.

Além disso, ao se filiarem aos termos “literatura periférica” e/ou “marginal”, os autores podem dar a impressão de que sua produção literária seria endógena e que circularia somente pelas periferias urbanas, delimitando o alcance das obras e de sua recepção. Não se pode negar que há o interesse por parte dos autores de criar um público leitor nas periferias urbanas. Contudo, mesmo que esse seja um de seus objetivos, não exclui a circulação das obras em outros grupos sociais, bem como seu estudo nas universidades, fato que termina por dar visibilidade às obras em lugares antes reservados para os autores que não passaram pelos “percalços da alfabetização”. Assim, as diferentes estratégias de circulação dos livros, por meio de pequenas e grandes editoras, deixa ainda mais visível a impossibilidade de se delimitar com segurança quais serão os leitores das obras.

Dito isso, é necessário apontar alguns porquês da escolha desse *corpus* e a relevância de seu estudo no momento atual. Por conta disso, o termo deslocamento irá ser abordado na próxima etapa.

1.2 Deslocamentos

A palavra “deslocamento” já surgiu neste texto anteriormente e será uma das mais importantes para esta dissertação, uma vez que os deslocamentos provocados pela literatura brasileira contemporânea produzida a partir das periferias urbanas, algumas de suas possíveis causas e algumas de suas possíveis conseqüências são alguns dos porquês da escolha do *corpus* literário a serem apontados nesta etapa.

Os deslocamentos que serão aqui analisados não repercutem somente no âmbito da produção literária no Brasil, mas na mudança de foco das leituras feitas da sociedade brasileira, implicando em diferentes visões teóricas, políticas e estéticas. Mudou-se a voz que conta histórias, abalou-se o poder e o imaginário que a partir dela se construía. Com isso, pode-se inventar histórias que nos contam o Brasil sob uma perspectiva condensada de “agoras”, capazes de intervir em nosso imaginário, de modo a transformar em ruína os discursos hegemônicos que pretendem calar os esquecidos. Assim, o ilusório não é somente o inventado, mas aquilo de que se questiona a existência por ser semelhante ou, pelo menos, verossimilhante em relação à realidade por meio das histórias inventadas. Daí surge outra tarefa: verificar o quanto essa perspectiva, que se articula a partir das periferias urbanas, se diferencia da hegemônica e o quanto aquela tem de contestador em relação a esta. Ao se analisar as obras, ter-se-á o cuidado de verificar isso buscando fazer essa avaliação no interior de cada um das obras, uma vez que no texto literário as relações de poder, que se observam na sociedade, também reverberam.

Para mapear os deslocamentos ocorridos na literatura brasileira nos últimos anos, é interessante fazer uma comparação entre certa tradição que perpassa a literatura brasileira, a qual já tem seu local de enunciação legitimado, e o discurso enunciado a partir das periferias urbanas. Com isso, considerando as idéias apresentadas por Silviano Santiago, em seu ensaio “Vale quanto Pesa”, podemos dizer que a tradição que engloba os autores do modernismo legitimou seu discurso ao narrar a memória de uma classe, no caso a elite intelectual de seu tempo. Esse tipo de discurso prevaleceu, praticamente, como voz única na literatura até que

De repente, uma voz não ouvida faz-se presente: “O senhor... Me dê um silêncio. Eu vou contar”. Furtando-se, em significativo

deslocamento, àquela voz abrangente e indiferente do discurso memorialista, senhorial e culto, sobressai o grande romance de Guimarães Rosa, *Grande Sertão: Veredas* (SANTIAGO, 1982, p. 36).

No livro de Guimarães Rosa, ainda é o intelectual o portador do discurso e não o indivíduo à margem do “discurso memorialista, senhorial e culto”. O que há é uma construção discursiva que remete ao lugar do diferente, do “indivíduo não-cidadino, do ser não-incorporado aos valores ditos culturais e europeizados da sociedade brasileira” (SANTIAGO, 1982, p. 34).

Assim, na escrita das periferias ocorre algo diferente do que, seguindo a leitura de Silviano Santiago, se vê em **Grande Sertão: Veredas**, pois o lugar do enunciador é o lugar do semelhante. Em vista disso, para se avaliar como a voz que se filia aos valores modernistas se posicionava e para entender as mudanças ocorridas em relação à voz que enuncia a partir das periferias urbanas, será feita a leitura de “Graciliano Ramos:”, poema de João Cabral de Melo Neto de forma a mapear alguns deslocamentos ocorridos. Nesta leitura será feita uma apropriação do poema e de suas proposições, de modo que ele será utilizado como um paradigma de leitura da relação entre literatura e sociedade. Ao trazer esse poema para a dissertação pretende-se também criar tensões entre a tradição modernista (regionalista) e a literatura brasileira contemporânea produzida nas periferias urbanas:

Falo somente com o que falo:
com as mesmas vinte palavras
girando ao redor do sol
que as limpa do que não é faca:

de toda uma crosta viscosa,
resto de janta abaianada,
que fica na lâmina e cega
seu gosto de cicatriz clara.

*

Falo somente do que falo:
do seco e de suas paisagens,
Nordestes, debaixo de um sol
ali do mais quente vinagre:

que reduz tudo ao espinhaço,
cresta o simplesmente folhagem,
folha prolixa, folharada,
onde possa esconder-se a fraude.

*

Falo somente por quem falo:
por quem existe nesses climas
condicionados pelo sol,
pelo gavião e outras rapinas:

e onde estão os solos inertes
de tantas condições caatinga,
em que só cabe cultivar
o que é sinônimo da míngua.

*

Falo somente para quem falo:
quem padece sono de morto
e precisa de um despertador
acre, como o sol sobre o olho:

que é quando o sol é estridente,
a contrapelo, imperioso,
e bate nas pálpebras como
se bate numa porta a socos
(NETO, 2008, pp. 165-166).

Nesse texto, a dicção de João Cabral de Melo Neto tenciona retomar poeticamente o estilo de Graciliano Ramos. Em obras desse autor, como **Vida Secas** e **São Bernardo**, o silêncio é personagem. Ao mesmo tempo, na obra cabralina o sertão é apresentado ao leitor, na maioria das vezes, como um espaço de ausência, onde o vivo se transfigura em mineral, tão emudecido quanto a pedra, tamanha a segura do ambiente. Pelo fato de o silêncio perpassar a obra de ambos os autores, ao recriar a voz de Graciliano, o poeta também explicita seus meios de composição, ao mesmo tempo em que esclarece seu posicionamento político como escritor.

O sol, imagem presente nas estrofes iniciais de cada uma das partes do poema, além de ser o que proporciona as condições climáticas do sertão nordestino, que impede que o vivo se instale nesse ambiente, ou ainda, que destitui o homem da sua condição de vivo, também é a clareza da escrita. Ao lado disso, esse sol, ao contrário de cegar com a sua luminosidade, é o que irá romper o sono, ou a inércia, da elite intelectual de seu tempo, em relação às condições de vida do sertanejo. Por isso, em cada uma das partes de “Graciliano Ramos:”, a palavra vai apresentando

ao leitor o local de enunciação do poeta, ao mesmo tempo em que traz à luz o mundo esquecido pelos que padecem sono de morto.

Para dar início a cada uma das partes do poema, Cabral utiliza versos, em construção paralelística, como se observa a seguir: “Falo somente com o que falo:”, “Falo somente do que falo:”, “Falo somente por quem falo:”, “Falo somente para quem falo:”. O verbo “falar” inicia e fecha cada um dos versos como reiteração desse ato, que, como o sol, irá revelar algo para o leitor. O adjunto adverbial “somente” ao restringir o verbo, indica que essa ação foi pensada e articulada antes de acontecer, pois não é uma fala qualquer: há um objetivo específico para essa ação. Ao alterar os conectivos, o poeta estabelece os elementos que irão compor seu lugar de fala: “como se fala”, “do que se fala”, “por quem se fala”, “para quem se fala”. Desse modo, se interligam a construção estética do texto, o objeto de sua fala, os representados por sua voz e os seus interlocutores. Vale ressaltar que os representados pela voz do poeta não são os seus interlocutores. Além disso, o grupo ao qual se dirige – a elite intelectual de seu tempo – é o grupo ao qual João Cabral de Melo Neto pertence. Dessa forma, a voz do sertanejo é representada por um intelectual que pretende trazer à vista de seus iguais a situação do sertão nordestino, que sofre com o descaso e com a omissão por parte dessa elite intelectual, que, muitas vezes, detinha o poder político nessa época.

Como articular as categorias presentes no poema de João Cabral na contemporaneidade, uma vez que o objeto desta dissertação é literatura brasileira contemporânea produzida a partir das periferias urbanas brasileiras? As expressões “como se fala”, “do que se fala”, “por quem se fala”, “para quem se fala” foram sofrendo deslocamentos ao longo dos anos, principalmente devido a algumas mudanças que ocorreram no país, especialmente no âmbito da educação formal, como se verá mais adiante. Além disso, o sujeito de cada uma das orações indicadas anteriormente também foi deslocado. Para articular esses deslocamentos, torna-se necessário analisar o que o termo “local de enunciação” traz consigo, para que se possa entender quem é agora o eu que articula sua fala e, por consequência, as transformações ocorridas nas categorias “como se fala”, “do que se fala”, “por quem se fala”, “para quem se fala”.

Para delimitar o que seria abarcado pela expressão “local de enunciação”, é importante comentar a citação a seguir, retirada do livro **O local da cultura**, de Homi K. Bhabha:

A analítica da diferença cultural intervém pra transformar o cenário de articulação – não simplesmente para expor a lógica da discriminação política. Ela altera a posição de enunciação e as relações de interpelação em seu interior; não somente aquilo que é falado, mas de onde é falado; não simplesmente a lógica da articulação, mas o *topos* da enunciação (BHABHA, 2007).

Após ler esse trecho, poder-se-ia perguntar se as categorias presentes no poema de Cabral não estariam dialogando com os argumentos de Bhabha. Contudo, esse vai além do que o poeta propõe, pois somente a exposição da discriminação política, como ocorre no poema “Graciliano Ramos:”, não seria suficiente para dar conta das tensões políticas que vem se configurando a partir de meados da segunda metade do século XX³³. Além disso, a elite intelectual e os detentores do poder político e econômico começam a ter novas feições com o advento da globalização (tal qual a conhecemos), dos meios de comunicação de massa, da cultura de massa, entre outros. Com a mudança do panorama cultural deve ocorrer a mudança daqueles que expõem a lógica da discriminação política. Ao lado disso, para que a articulação da fala ganhe relevância nesse cenário, é necessário encontrar meios de que as relações entre as categorias “como se fala”, “do que se fala”, “por quem se fala”, “para quem se fala” possam interpelar umas às outras de modo a criar um discurso em tensão com o momento político, capaz de se atualizar³⁴ constantemente num mundo em que as mudanças geradas pela circulação de capital, de pessoas e de informações acontecem em grande velocidade.

Bhabha confere uma grande importância ao lugar de onde se origina a voz que enuncia o discurso. Talvez isso possa decorrer do fato de que recentemente as minorias políticas tiveram a possibilidade de passarem a enunciar seu próprio discurso sem a necessidade de porta-vozes que não partilhassem das mesmas crenças e vivências dentro de determinado grupo. Além disso, Hall, em **Identidade cultural na pós-modernidade**, aponta alguns dos movimentos sociais³⁵ que passaram a questionar, a partir da década de 1960, as estruturas de poder, as

³³ Cf. HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. trad. Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: Ed. DP&A, 2002.

³⁴ Cf. LÉVY, Pierre. **O que é o virtual?** trad. Paulo Neves. 1. ed. 7. reimp. São Paulo: Ed. 34, 2005.

³⁵ O feminismo faz parte daquele grupo de ‘novos movimentos sociais’ que emergiram durante os anos sessenta (...), juntamente com as revoltas estudantis, os movimentos juvenis contraculturais e antibelicistas, as lutas pelos direitos civis, os movimentos revolucionários do ‘Terceiro Mundo’, os movimentos pela paz e tudo aquilo que está associado com ‘1968’ (HALL, 2004, p.44)

estruturas de organização social e das formas burocráticas de organização política, trazendo, direta ou indiretamente, a voz da alteridade e da diferença nos discursos acerca da identidade e da cultura. Spivak, em seu livro **Pode o subalterno falar?**, questiona se a tomada do discurso pelo subalterno se efetiva realmente, uma vez que surge a seguinte pergunta: quem estaria disposto a ouvir o subalterno? Essa pergunta é importante, pois a expressão “dar voz” seria inadequada neste contexto, uma vez que esse grupo já articulava sua própria fala, mesmo que essa fosse fortemente reprimida. Assim, se não houver alguém disposto a ouvir o que se tem a dizer, a fala se perde e não cumpre sua função de criar e/ou manter, politicamente e linguisticamente, um espaço no qual o subalterno possa se articular e se fazer ouvir. Desse modo, pode-se dizer que a transgressão do discurso hegemônico, nesses casos, não se daria somente pelo conteúdo político da fala do subalterno, mas também pela forma como a própria linguagem se estrutura de modo a criar tensões entre os usos legitimados da língua presentes no discurso hegemônico. Com isso, da interrelação entre essas categorias (conteúdo político e rearticulação da linguagem), surgiria um discurso crítico capaz de se locomover entre as tensões que emergem do local de fala do subalterno.

Como consequência do que foi dito anteriormente, as produções literárias passaram a reverberar essas questões, nas quais estética e política caminham lado a lado de forma a demarcar o local de enunciação. O que foi dito no parágrafo anterior se relaciona ao *corpus* literário desta dissertação, mesmo que esse se componha de obras produzidas recentemente (a partir de 2005) e em um contexto diverso, uma vez que será um grupo social minoritário, ou subalterno, que irá assumir o lugar do sujeito nos versos iniciais de cada uma das partes do poema “Graciliano Ramos:”.³⁶

O que foi dito apresenta pontos de tangência com uma pergunta feita por Spivak, logo ao início de seu livro **Pode o subalterno falar?**:

Visto que “a pessoa que fala e age (...) é sempre uma multiplicidade”, nenhum “intelectual teórico (...) [ou] partido ou (...) sindicato” pode representar “aqueles que agem e lutam” (FD, p. 206). São mudos aqueles que agem e *lutam*, em oposição àqueles que agem e *falam*? (FD, p. 206) (SPIVAK, 2010, p.32).

³⁶ Seria necessária uma discussão aprofundada sobre as questões relativas ao subalterno no contexto atual da literatura brasileira. Contudo, devido a questões de tempo e espaço, e por esse não ser o objetivo desta dissertação, deixa-se essa discussão em aberto para trabalhos futuros.

A oposição que Spivak questiona entre os que “agem e falam” e os que “agem e lutam” é fundamental para entendermos mudanças ocorridas recentemente na literatura brasileira, relacionadas a um deslocamento no local de enunciação, se fizermos uma comparação entre certa tradição que perpassa a Literatura Brasileira e o discurso emergente da periferia. Assim, ao pensarmos na tradição literária brasileira surgem perguntas como: quem está autorizado a falar?, quem pode falar em nome do outro?, quem é esse outro de quem se fala?. Ao longo de nossa literatura houve momentos em que o intelectual falava em nome do “povo”³⁷, por exemplo, no contexto do Modernismo e na literatura vinculada aos CPCs na década de 1960.

No primeiro caso, havia a consciência da existência desse outro e da distância que o separava do eu-lírico, por exemplo em Drummond, em Mário de Andrade, em Jorge Amado, de modo que o desconforto gerado pela distância, pela impossibilidade de se chegar a esse outro, se externava na linguagem dos poemas³⁸. Na literatura vinculada aos CPCs na década de 1960, ao se reivindicar para o intelectual um lugar *ao lado do povo*, não apenas se faz paternalista, mas termina – de forma “adequada” à política da época – por escamotear as diferenças de classe, homogeneizando conceitualmente uma multiplicidade de contradições e interesses. A necessidade de um “laborioso esforço de adestramento à sintaxe das massas” deixa patente as diferenças de classe e de linguagem que separam intelectual e povo (HOLLANDA, 1980, p. 19).

Os intelectuais, almejando promover mudanças sociais no país, buscavam revelar, em seus textos críticos ou de criação, as demandas, os anseios, os problemas e o cotidiano do “povo”, propondo que este o “aceite como *companheiro*, oferece-se para estar ao seu lado, mostra-se disposto a compartilhar sua dor, a sentir ‘as feridas do corpo’ e a viver o ‘inferno de lama’” (HOLLANDA, 1980, p. 22). Esse falar pelo outro, por meio da adequação da linguagem àquilo que os intelectuais julgavam ser a capacidade de entendimento do povo, ocultava as diferenças de possibilidade de acesso à educação formal, uma vez que, até a década de 1960, o sistema de ensino era de acesso restrito às elites, com poucas

³⁷ Proponho pensar o termo “povo”, aqui, como um significante difuso e instável, pois funciona como uma categoria argumentativa no discurso dos intelectuais, ou seja, funciona como um espaço vazio, o qual se molda e preenche de acordo com os objetivos do discurso e com os seus interlocutores.

³⁸ Cf. FARIA, Alexandre. **Rumo a 2022**: apontamentos sobre alguma poesia, brasileira, contemporânea (*mimeo*).

exceções, e os demais grupos sociais ficavam apartados da alfabetização, em um “[...] contexto de procesos de modernización cultural que privilegian al alfabetismo y la literatura como normas de expresión (BEVERLEY, 1997, p. 133).

Desse modo, percebe-se que o lugar de sujeito do discurso, até pouco tempo, era reservado exclusivamente para uma elite intelectual no Brasil. Contudo, não é correto dizer que o grupo ao qual pertencem Ferréz, Sérgio Vaz, Dugueto Shabazz, Allan da Rosa tenha sido o primeiro a trazer uma voz que interpelasse algumas das características dos locais de enunciação já há muito legitimados na literatura brasileira. Antes desses autores, houve outras iniciativas que trouxeram para o momento da enunciação questões políticas, sociais e estéticas relativas ao posicionamento de seu grupo diante do panorama da literatura e da sociedade brasileiras. Podemos citar o Quilombhoje Literatura, o qual foi fundado em 1980 para discutir questões relativas à cultura negra e à literatura afro-descendente no Brasil, e a série Cadernos Negros, cujo primeiro volume surgiu em 1978, sendo uma publicação anual com o objetivo de dar visibilidade à literatura negra³⁹. Esses exemplos foram citados, pois alguns dos autores que se vinculam à literatura brasileira contemporânea produzida a partir das periferias urbanas brasileiras, como Allan da Rosa, participam das publicações e também dizem produzir literatura negra, compartilhando dos objetivos e propostas, tanto do Quilombhoje, quanto dos Cadernos Negros, por exemplo “incentivar a leitura e dar visibilidade a textos e autores afro-descendentes”⁴⁰.

O deslocamento do sujeito da enunciação irá atualizar os versos “Falo somente com o que falo:”, “Falo somente do que falo:”, “Falo somente por quem falo:”, “Falo somente para quem falo:”. Quando se fala em atualização⁴¹, não se busca uma resposta livre de tensões. Não há estabilidade, mas um novo rearranjo dos atores envolvidos, como uma forma de criar novas relações, que buscam substituir as primeiras, mantendo em seu bojo contradições – semelhantes ou não – e até mesmo incoerências, uma vez que nada do que é humano pode ser alheio às transformações que buscam reestruturar as formas de relação social entre os sujeitos da ação, no caso, a tomada do discurso pelos autores das periferias urbanas.

³⁹ Cf. <http://www.quilombhoje.com.br/>

⁴⁰ Cf. <http://www.quilombhoje.com.br/>

⁴¹ A atualização é criação, invenção de uma forma a partir de uma configuração dinâmica de forças e de finalidades (LÉVY, 2005, p. 16).

Nesta etapa, serão comentados os deslocamentos ocorridos em cada um dos versos do poema de “Graciliano Ramos:”, considerando o que foi dito até o momento sobre o local de enunciação e sobre o seu deslocamento na literatura brasileira. Em “Falo somente com o que falo:”, o poeta aponta quais serão os princípios estéticos que nortearão a escrita do poema. É necessário dizer que, nesse poema, o teor metalingüístico, bastante evidente, se funde aos questionamentos políticos, bem como à reconstrução poética da voz de Graciliano Ramos. De acordo com o balanço que Mário de Andrade faz do Modernismo, um dos princípios de base dessa escola literária seria “o direito permanente à pesquisa estética” (BOSI, 2003, p.234). Mesmo que houvesse, entre a maioria dos autores, uma busca pela coloquialidade da fala, por um vocabulário afastado do preciosismo, por uma “língua brasileira”, o resultado dessa pesquisa estética junto à fala popular criava obras que circulavam por uma elite letrada durante primeira metade do século XX. Somado a isso, as obras produzidas pelos autores modernistas ainda se vinculam a uma época em que havia formas seguras de se separar a alta cultura da “cultura de massa”⁴². Assim, a obra criada pelos modernistas seguia o círculo vicioso apontado por Silviano Santiago em seu texto “Vale quanto pesa”. Cabral ao buscar sua dicção por meio da experimentação estética, busca uma palavra afiada, exata, de modo a comparar a brancura do papel à aridez do sertão, contudo, o poeta deixa entrever em boa parte de seus textos que as palavras seriam estéreis sem o leitor, o qual faz o poema ganhar vida e atingir espaços para além da folha do livro.

Na literatura brasileira produzida a partir das periferias urbanas, pode-se perceber que a estética se funde às questões políticas de forma semelhante ao que observamos no poema de Cabral. Contudo, a busca pela experimentação não irá nortear esse conjunto de vozes, mas sim a urgência em marcar o local de enunciação. Desse modo, coloquialidade da fala, as gírias e as transgressões da gramática normativa fazem com que a experiência urbana, vivenciada a partir das periferias, invada o texto por meio da linguagem produzindo uma identidade para o texto e, durante a recepção, este fato resulta em uma escrita que também pode ser instigante e inovadora no que tange à tradição. Além disso, a cultura de massa é elemento importante para ao se tentar compreender os processos de criação na maioria dos autores oriundos das periferias urbanas, uma vez que é criada uma

⁴² Cf. GARCIA CANCLINI, Néstor. **Culturas Híbridas**. 4. ed.4. reimp. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

tensão entre a visão de mundo veiculada pela cultura de massa e a visão de mundo presente nas obras ligadas à literatura brasileira contemporânea produzida a partir das periferias urbanas. Contudo, não se pretende fazer uma oposição entre as duas perspectivas, uma vez que os mecanismos estéticos da cultura de massa, como os do cinema, os da telenovela, os do jornal impresso são ressignificados de modo a produzir um discurso crítico sobre a própria cultura de massa, a qual muitas vezes reproduz o discurso do capital.

A palavra afiada de João Cabral de Melo Neto, ao ser deslocada junto com o local de enunciação, continua com seu corte, contudo, esse se mantém pela impregnação da palavra pelo que a aproxima da vivência nas periferias urbanas das grandes cidades brasileiras. A palavra precisa ser uma arma que corte, que perfure, que suture algumas feridas para expor outras, a fim de tangenciar as construções-ruínas do contemporâneo. Assim, a criação se daria por uma linguagem que toca o real a todo instante, mas que não o tem como único referente. Além disso, o fato “como de fato aconteceu” nunca será fielmente representado pela escrita, pois no momento em que chega ao papel se transforma em linguagem. Entretanto, é necessário dizer que alguns dos mecanismos estéticos verificados nas obras vinculadas à literatura brasileira contemporânea produzida a partir das periferias urbanas não são exclusivos desse conjunto de vozes. Mesmo assim, pode-se dizer que a mesma construção estética ganha novos sentidos, impactos e contratos de leitura quando se muda o sujeito da enunciação, de modo a estreitar ou não as tensões presentes no par estética e política. Dessa maneira, com o deslocamento do local de enunciação, é possível dizer que se estreitaram ainda mais os laços entre estética e política: uma é inerente a outra nas obras de Duguetto Shabazz, Ferréz, Allan da Rosa, Sérgio Vaz, entre outros autores oriundos das periferias urbanas brasileiras.

Em “Falo somente do que falo:”, há uma mudança importante em termos de conteúdo: enquanto Cabral fala sobre o “outro”, no caso o sertanejo, os autores das periferias urbanas falam sobre o semelhante. De certa forma, essa mudança acompanhou a intensificação dos processos de industrialização e urbanização do país durante o século XX. Milhares de nordestinos migraram para a região sudeste, principalmente para São Paulo, a partir da década 1930 para atender à demanda de força de trabalho motivada pela industrialização e pelas baixas consecutivas da oferta de imigrantes (CARRIL, 2006, p.60). A partir da década de 1960, esse

movimento se intensificou, pois aumentou significativamente o número de migrantes que afluíam para São Paulo em busca de melhores condições de vida e de emprego. Pode-se pensar, então, que os “descendentes” de Sinhá Vitória e de Fabiano, são, em certa medida, os que vieram para o sudeste fugindo da seca, atraídos pela cidade em processo de industrialização, para se tornarem mão-de-obra a ser explorada, habitando, principalmente, as regiões da periferia de São Paulo.

Desse modo, o que se vê é que o lugar do sertanejo na literatura, um dos muitos esquecidos pelo projeto de nação que vigorou de fins do século XIX até meados do século XX, passa a ser ocupado pelo morador das periferias urbanas, um dos muitos esquecidos pelos discursos da globalização. Contudo, só a partir da década de 1990 começam a ser publicados os primeiros livros, cujos autores são moradores das periferias urbanas: Sérgio Vaz já publica o seu primeiro livro em 1992 e Ferréz publica o seu primeiro livro em 1997. Entretanto, foi preciso quase uma década para que seu trabalho reverberasse dentro das universidades e dentro do mercado editorial brasileiro. Assim, os esquecidos vão se fazendo ouvir, questionando os valores não só do presente, mas também a forma como se configurou a sociedade brasileira, os processos de urbanização e industrialização do país e a forma como essa história é contada. A fala sobre o sertão em Cabral e em Graciliano é deslocada para dar lugar à experiência urbana vivida a partir das periferias dos grandes centros urbanos brasileiros. Essa experiência contrapõe-se à trazida pela tradição regionalista que se vinculava ao Modernismo. Com isso, em Cabral e em Graciliano Ramos vê-se uma noção de Brasil que atende à concepção modernista do país: regionalizado e pensado como a diversidade na unidade. Hoje essa forma de pensar o Brasil se perde um pouco na cidade, que se torna cenário das tensões entre o nacional e o global. Dessa maneira, pode-se observar que o falar sobre, distanciado do objeto, dá lugar à experiência e ao seco, “que reduz tudo ao espinhaço”, dá lugar as favelas com suas moradias construídas segundo uma lógica própria, diferente daquela proposta pela concepção de urbano referendada pelo Estado.

Em “Falo somente por quem falo”, o “falar por” tangencia as questões relacionadas à representação. No poema “Graciliano Ramos:”, o poeta fala em nome do sertanejo, sujeito silenciado pelas “condições caatinga”, que fazem com que sua fala, sua condição de ser humano sejam-lhe tomados pelo descaso e esquecimento do grupo social dominante que governava o país na época da escrita do poema. O

sertanejo é o “outro” distante e o poeta, sujeito letrado, toma para si a tarefa de ser seu porta-voz junto à elite intelectual. Na escrita das periferias, como já foi visto neste texto, com o deslocamento do local de enunciação, o intelectual deixa de ser o porta-voz do “povo”, uma vez que dentre as camadas marginalizadas da população começam a surgir os seus representantes que “falam e agem” e ao mesmo tempo “agem e lutam”, de modo a marcar e assegurar seu lugar de fala (SPIVAK, 2010). Além disso, discutem valores relacionados à sociedade brasileira como um todo e questionam o lugar da literatura nessa sociedade, deixando transparecer as tensões entre academia e sociedade, entre o fazer literário e suas instâncias de consagração, manutenção e reprodução, as quais reverberam as estruturas de poder que sustentam a instituição literatura brasileira.

Contudo, mesmo que já exista um lugar de enunciação para as vozes oriundas das periferias urbanas, mesmo que o porta-voz fale em nome do semelhante, a partir do lugar do semelhante, e que o morador da periferia deixe de ser o “outro” do discurso ao ser representado por seus “manos”, há um sujeito que pretende dar conta de uma multiplicidade em sua fala, que fala por milhões em seu discurso. Dessa forma, ficam claros os limites da representação, sem que essa perca a sua importância. Spivak, em sua leitura de Marx, aponta dois sentidos para o termo “representação”: “a representação como “falar por”, como ocorre na política, e representação como “re-representação”, como aparece na arte e na filosofia” (SPIVAK, 2010, p.31). Como não é possível pensar esses sentidos de forma estanque, é preciso pensar que no momento da enunciação do discurso, “estar em lugar de” e “tornar presente” são categorias que irão tensionar o local de enunciação do qual a voz enuncia seu discurso. Ao se considerar que o discurso oriundo das periferias urbanas não é o mesmo em todos os autores e que as suas formas de representação não dão conta da multiplicidade de identidades agregadas pelo termo “periferia”, evita-se um discurso sobre a literatura brasileira contemporânea produzida a partir das periferias urbanas que beire o essencialismo.

Em “Falo somente para quem falo:”, aborda-se a questão do receptor dos textos e/ou dos discursos produzidos na literatura. No poema de João Cabral de Melo Neto, fala-se para “quem padece sono de morto”. Se for considerado que, na tradição na qual esse poeta se insere, escrevia-se para sua própria classe⁴³, pode-

⁴³ Cf. SANTIAGO, Silviano. **Vale quanto pesa**. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1982.

se dizer que o receptor desse texto, o qual precisa ser retirado de sua inércia perante as questões sociais do país, é a própria elite intelectual. Assim, como Cabral, outros autores, como Drummond, falaram sobre essa omissão, que poderia ser uma forma de inocência, muito próxima da ingenuidade, o que se percebe nos seguintes versos de “Os inocentes do Leblon”: “Os inocentes, definitivamente inocentes, tudo ignoram,/ mas a areia é quente, e há um óleo suave/que eles passam nas costas, e esquecem” (ANDRADE, 2009, p. 93). Desse modo os esquecidos por essa elite, mostram hoje o quanto de ingenuidade havia nessa conduta que confiava na manutenção *ad infinitum* das estruturas de poder tal como conheciam. Houve mudanças nas formas de controle social, de controle do imaginário, mas, mesmo com os percalços do processo de democratização do país, principalmente do ensino, os que foram ignorados conquistaram um espaço para enunciar seu discurso a partir da fala de seus semelhantes, mesmo que tenha sido “por fatalidade (para lembrar “O poeta come amendoim”, de Mário de Andrade)”, ou “por ações efetivas dos movimentos de inclusão social e racial no Brasil” (FARIA, 2010, s/p).

Surge uma pergunta quando se pensa a recepção das obras vinculadas à literatura brasileira produzida a partir das periferias urbanas: os autores falam para o próprio grupo criando um novo ciclo vicioso? Há falas como a de Ferréz a seguir que podem dar impressão de que a produção literária teria caráter endógeno: “É parece que agora sou eu, pelo menos o moleque olha e diz tem alguém aqui”, “Eu escrevo para periferia mano, quem lê de fora é bastardo. Eu só escrevo para a periferia, toda vez que eu escrevo um conto eu penso: O moleque vai entender? Vai. Então...”; “Então você vê que é outro tipo de entrar [o do “cara de fora”], entendeu?” (FERRÉZ, 2009). Pelas estratégias de circulação dos livros, percebe-se que há uma estratégia política de demarcação do local de fala, quando autores do *corpus* literário escolhido dizem, de modo semelhante a Ferréz, que os leitores para os quais escrevem/falam são preferencialmente os das periferias urbanas. Contudo, a recepção das obras ultrapassa a projeção feita pelos autores, pois editoras como Global⁴⁴, Objetiva e Agir, tem estratégias de distribuição que fazem com que os livros circulem por cidades diversas, entre moradores da cidade, que não pode mais ser considerada como partida⁴⁵. A própria noção de experiência urbana, na qual carregamos as

⁴⁴ Cf. p.25

⁴⁵ Cf. NOTÍCIAS DE UMA GUERRA PARTICULAR. João Moreira Salles, Katia Lund, Brasil: Vídeo

fronteiras junto conosco, independente do lugar onde estivermos, irá promover alterações nos horizontes de expectativa dos leitores, que irão se interessar ou não pela obra, de modo que o grupo social ao qual pertencem não irá determinar *a priori* sua aproximação e/ou identificação com a obra lida, seja ela escrita por autores oriundos das periferias urbanas, seja ela escrita por autores de outros grupos sociais. Essa discussão será retomada ao longo da dissertação, por isso, os comentários não serão prolongados nesta etapa da dissertação.

Os deslocamentos apontados anteriormente também reverberam no campo teórico. Para discutir essa questão, seria interessante observar um dos mecanismos de composição formal do rap: o *sampling*. Esse processo consiste em selecionar fragmentos sonoros (*samples*) e inseri-los em um trecho da música que o DJ está tocando ou gravando (SALLES, 2007, p. 56)⁴⁶, e de modo a demonstrar que “empréstimo e criação não são incompatíveis” (SHUSTERMAN apud SALLES, 2007, p.57). Além disso, a escolha do que será sampleado pode demonstrar que o rapper admira a obra, a pessoa que será citada, ou ainda, pode significar que ele comunga dos mesmos valores estético-políticos contidos na citação. Diferentemente do meio acadêmico o rapper não é obrigado a explicitar suas fontes, pois o reconhecimento se faz entre os ouvintes, que irão reconhecer ou não a pessoa citada, dependendo de sua imersão nos mesmos referenciais. Dessa forma, o trabalho de composição do rapper evidencia suas filiações estético-políticas ao mesmo tempo em que, pela sua interferência (mixagem, cortes entre outros no processo do *sampling*), passa a imprimir sua visão acerca do contexto em que está inserido⁴⁷ no seu trabalho de criação⁴⁸.

Esse processo, quando analisado, não se distancia muito das citações acadêmicas, guardadas as devidas diferenças, como a que foi apontada anteriormente. Se essa prática nos ajuda a compreender o processo de criação das letras de rap, por que não ajudaria a compreender teoricamente a composição das obras dos autores do *corpus* literário desta dissertação? Faz-se essa pergunta, pois muitas vezes a filiação do crítico a determinada linha teórica acaba por impedi-lo de

Filmes, 1999.DVD.

⁴⁶ “O processo é realizado através do *sampler*: máquina dedicada ou computador munido de um programa especial que registra qualquer som, permitindo sua posterior manipulação em outros contextos” (SALLES, 2007, p. 56)

⁴⁷ Considera-se aqui o contexto cultural, mas sem restringi-lo somente à produção cultural das periferias urbanas. Pretende-se englobar também a cultura de massa, a experiência urbana e as tensões sociais, políticas e raciais que perpassam a sociedade brasileira como um todo.

⁴⁸ Cf. SALLES, Écio. **Poesia Revoltada**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.

circular por diferentes áreas do conhecimento, tornando mais difícil a tarefa de adequar o aporte teórico às obras, podendo fazer com que o referencial teórico termine por enrijecer a obra, condicionando *a priori* a sua leitura. Por isso, a escolha dos textos teóricos utilizados nesta dissertação foi feita em função das obras e não em função de uma linha teórica específica. Dessa maneira, a leitura da obra pode ressignificar o texto citado de acordo com a relação que se estabeleça entre ele e os demais textos incluídos no *corpus* teórico que será requisitado ao longo da leitura das obras literárias. Assim a abordagem teórica é também uma forma de propor arranjos entre as obras que coabitam a bibliografia de modo a atualizar as relações de proximidade e distância entre as obras teóricas, buscando autores contemporâneos uns dos outros sem se ater a datas e correntes críticas. Esse ato de buscar o contemporâneo não se restringe a afinidades, mas também inclui as diferenças, pois, do embate entre autores pode surgir um novo espaço para a discussão de conceitos e métodos de análise, mesmo que por vias indiretas. Dessa forma o problema entre teoria e objeto não se resolve, mas se atualiza⁴⁹ *ad infinitum* reverberando as tensões e entre academia e literatura, neste caso, literatura brasileira contemporânea produzida a partir das periferias urbanas.

Após ter-se delimitado qual será o objeto de estudo e o posicionamento desta dissertação diante dele, é necessário apresentar sucintamente o que o leitor encontrará ao longo deste texto. No capítulo a seguir será mapeado o instrumental teórico utilizado na posterior leitura dos textos. Não se pretende elencar um aparato teórico que enrijeça o texto literário. Tentou-se discutir algumas noções importantes para se pensar e/ou questionar não só as obras, mas também o panorama da literatura brasileira e as estruturas de poder da sociedade nos quais os textos se inserem. O capítulo posterior a esse será dedicado à leitura do corpus literário, observando as discussões estabelecidas previamente.

⁴⁹ LÉVY, Pierre. **O que é o virtual?** trad. Paulo Neves. 1. ed. 7. reimp. São Paulo: Ed. 34, 2005.

2. A construção narrativa da “frátria imaginada”

Cala a boca uma porra, agora a gente fala, agora a gente canta, e na moral agora a gente escreve. (...) Não somos o retrato, pelo contrário, mudamos o foco e tiramos nós mesmos a nossa foto (FERRÉZ, 2005, p. 9).

O fio da percepção autoidadada lendo as entrelinhas subliminares dos becos, dos loucos, das fitas, dos putos, tiros, drogas, olhos, gritos costurando uma colcha de retalhos de fatos fudidos (...) (SHABAZZ, 2005, p. 13).

Eis que há nova árvore na mata (ROSA, 2005, p. 27).

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. (...) A Periferia unida, no centro de todas as coisas (VAZ, 2007, s/p).

Neste capítulo, pretende-se mapear algumas características relacionadas ao conjunto de vozes abarcado pela expressão “literatura brasileira contemporânea produzida a partir das periferias urbanas brasileiras”, o qual será aqui denominado “frátria imaginada”. O título deste capítulo busca apontar o caminho escolhido para fazer esse percurso, o qual irá passar por algumas discussões apontadas ao longo da introdução, como a que gira em torno do termo contemporâneo e de três outras expressões: ilusório, contar histórias e poder. Para isso, é necessário pensar, a partir dos deslocamentos já mapeados nesta dissertação, como se articulam as construções identitárias no interior das obras dos autores oriundos das periferias urbanas e de que forma se caracteriza a narrativa que irá emergir dos textos.

A narrativa que surge a partir da “frátria imaginada” faz parte de outra narrativa maior, no caso a narrativa do contemporâneo, a qual traria em si a instabilidade de cada “agora” que relampejará a partir do presente condensado, afiado a ponto de romper o *continuum* da história. Dessa forma, a narrativa que se constrói a partir da “frátria imaginada” não se dará em *continuum* e pouco se fiará nos fatos narrados, pois será cenário para construções-ruínas⁵⁰. A experiência, tensionada e problematizada no instante em que é vertida em linguagem, irá

⁵⁰ Cf. FARIA, Alexandre. **O Brasil presente**: construções-ruínas do imaginário nacional contemporâneo. Tese de Doutorado. PUC-Rio, 2002.

potencializar os mecanismos de referência do texto, ampliando a capacidade de articulação e de crítica das obras em relação ao imaginário que se constrói sobre a sociedade brasileira como um todo e, também, sobre a literatura brasileira nos meios de comunicação de massa e na academia.

2.1 “Frátria imaginada”

*E eu não tenho pátria, tenho mátria
E quero frátria*
(VELOSO, 1984)

Mas o mais importante não é a queda, é a aterrissagem.

(KASSOVITZ, 1995)

Imaginado pode ser o campo do ilusório, mas também é o lugar, diz Étienne Balibar, onde “nos contamos histórias, o que significa que temos o poder de inventar histórias” (Balibar, 1998) (GARCIA CANCLINI, 2007, p. 30).

Antes de mapear algumas das características da narrativa enunciada a partir da “frátria imaginada”, é preciso entender a escolha por essa denominação para as vozes abarcadas pela expressão literatura brasileira contemporânea produzida a partir das periferias urbanas brasileiras. A “frátria imaginada” se origina da leitura de alguns textos, em especial, “A frátria órfã: o espaço civilizatório do rap na periferia de São Paulo”, de Maria Rita Kehl, e **Comunidades Imaginadas**, de Benedict Anderson. Contudo, não se pretende fazer nesta dissertação a fusão de dois conceitos, mas sim uma atualização de ambos, a partir da leitura das obras.

Em “A frátria órfã: o espaço civilizatório do rap na periferia de São Paulo”, Maria Rita Kehl, ao comentar o fenômeno cultural dos grupos de rap nos anos 1990, em especial o Racionais MC’s, diz que sua força viria “de seu poder de inclusão, da insistência na igualdade entre artistas e público, todos negros, todos de origem pobre, todos vítimas da mesma discriminação e da mesma escassez de oportunidades” (KEHL, 2003, p. 1072). Isso abriria espaço para “um campo de identificações horizontais, em contraposição ao modo de identificação/dominação

vertical, da massa em relação ao líder ou ao ídolo” (KEHL, 2003). Ao propor essa configuração de frátria, Kehl criaria um espaço de identificação que privilegia o diálogo em lugar da submissão das vozes do público à do rapper. Dessa forma, a força da igualdade manteria coesa a relação entre público e ídolo, aproximando-os por compartilharem vivências da discriminação social e racial. Entretanto, não se deve homogeneizar o conjunto dos “manos”, apostando somente em semelhanças, evitando tocar em contradições. Isso poderia ser um perigo à horizontalidade das identificações dentro do grupo. Desse modo, a formulação de Kehl, aponta para um discurso, enunciado por um ídolo ou líder, que pretende abarcar uma multiplicidade, sem atentar para o fato de que o que evita a subordinação de uma fala à outra é a garantia de espaço para as divergências dentro do local de enunciação. Assim, além de produzir um espaço para identificações, a frátria é o lugar da coexistência de discursos tanto convergentes quanto divergentes sobre a experiência das grandes cidades a partir das periferias, mas sem que se perca de vista uma postura crítica em relação à sociedade brasileira e às relações de poder que nela se estabelecem.

Contudo, é necessário ampliar um pouco mais a formulação de frátria proposta por Kehl, de modo que ela possa ultrapassar não só os limites da cidade de São Paulo, mas também os limites do estado-nação. Silvano Santiago, em “O Cosmopolitismo do pobre”, diz que “Os desempregados do mundo se unem em Paris, Londres, Roma, Nova Iorque e São Paulo” (SANTIAGO, 2008, p. 52). Desse modo fica evidente como a globalização, ao promover o trânsito de capital, de mercadorias, de culturas e de pessoas, acaba a exigir do estado-nação “uma reconfiguração cosmopolita, que contemple tanto os seus novos moradores quanto os seus velhos habitantes marginalizados pelo processo histórico” (SANTIAGO, 2008, p. 59). Assim, a pobreza, a discriminação social e étnica circulam ao lado da xenofobia e da intolerância de modo silencioso nos discursos hegemônicos sobre a globalização. Com isso, percebe-se que há resistências em relação ao “cosmopolitismo do pobre” por parte de uma elite intelectual, política e empresarial que ainda não abandonou a concepção utópica de nação (SANTIAGO, 2008, p. 59) ao pensarem seus campos de atuação política, cultural e econômica. Como uma forma de resposta a isso, pode-se ler certa irreversibilidade deste processo no trecho a seguir de “Terrorismo literário”, de Ferréz: “sabe duma coisa, o mais louco é que não precisamos de sua legitimação, porque não batemos na porta para alguém abrir, nós arrombamos a porta e entramos” (FERREZ, 2005, p.10). Desse modo, Ferréz

indica que as instâncias de legitimação não dão conta das mudanças que vem ocorrendo no âmbito da literatura, fato que, de um modo mais amplo, faz parte dos processos que envolvem o que se chamou de “declínio da arte, ascensão da cultura”⁵¹. Além disso, não se deve desvincular o que se faz em termos de cultura dos campos econômico e político⁵², o que aponta para a existência de estratégias de inserção no que os autores chamam de “sistema”⁵³, mas mantendo um espaço no qual seja possível transitar dentro e fora do “sistema”, de modo a difundir a leitura de mundo vinculada pelas obras sem que a imagem dos autores seja transformada na própria mercadoria⁵⁴.

O que foi dito acima por Ferréz possui semelhanças com o seguinte trecho de Umberto Eco, em “As migrações, a tolerância e o intolerável”: “o Terceiro Mundo está batendo às portas da Europa, e entra mesmo se a Europa não estiver de acordo. [...] Se lhes agrada, assim será; se não, assim será da mesma forma” (ECO, 1998, p. 110). É interessante perceber as semelhanças entre os dois textos (as portas que estavam fechadas e que não representam mais impedimento) e a forma como seus referentes se articulam no cenário global, relacionando as migrações e as publicações dos autores oriundos das periferias urbanas à transposição de fronteiras físicas e/ou simbólicas. Desse modo, por também abarcar favela, “slum”, “banlieue”, “ghetto”, ou seja, denominações de áreas pobres dos grandes centros urbanos do mundo, o “cosmopolitismo do pobre” termina por articular um imaginário que ultrapassa os limites da nação, com os quais os moradores das periferias urbanas ao longo do mundo possam se identificar, guardadas as devidas diferenças/divergências culturais e de concepção do espaço urbano em cada uma das cidades.

Outro exemplo disso pode ser visto no filme **O ódio** (1995), de Mathieu Kassovitz, dez anos antes da antologia de textos **Literatura Marginal: talentos da escrita periférica** (2005), na qual foi publicado o texto de Ferréz supracitado. No

⁵¹ Cf. SANTIAGO, Silviano. **O cosmopolitismo do pobre**: crítica literária e crítica cultural. 1. reimp. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

⁵² BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. 6. ed. 1. reimp. São Paulo: Perspectiva, 2007.

⁵³ Pensar a palavra “sistema” como uma forma de representação dos discursos hegemônicos sobre a globalização, os quais reproduzem de maneira silenciosa justificativas para a exploração do trabalho dos “desprivilegiados do mundo” (cf, Silviano Santiago, 2004) e para a reprodução da intolerância e da discriminação nas trocas culturais e nos processos de migração, de modo que isso favoreça a produção e circulação de capitais e mercadorias.

⁵⁴ Cf. pp.20-21 e p.25

filme, são mostradas experiências de três jovens – Hubert, Saïd e Vinz – , moradores de um “banlieue” na periferia de Paris, durante o dia que sucede um confronto com a polícia, em virtude do qual um de seus amigos foi hospitalizado. O que irá reger essa história serão as tensões sociais e raciais que emergem ao longo do filme, as quais colocam em jogo a todo instante a vida das três personagens, descendentes de africanos, árabes e judeus, respectivamente. Na seqüência inicial do filme, os personagens apresentam a seguinte narrativa:

É a história de um homem que cai de um prédio de 50 andares. O cara, durante a queda, repete sem parar para se reconfortar: "Até aqui, está tudo bem. Até aqui, está tudo bem. Até aqui, está tudo bem." Mas o mais importante não é a queda, é a aterrissagem (KASSOVITZ, 1995)

Contudo, na última cena, o homem que cai dá lugar à sociedade: “é a história de uma sociedade que cai e que repete, durante a queda, para se reconfortar: ‘Até aqui, está tudo bem. Até aqui, está tudo bem. Até aqui, está tudo bem.’ O importante não é a queda, é a aterrissagem” (KASSOVITZ, 1995). Nota-se que as imigrações não encontraram sociedades preparadas para receber os novos trabalhadores, que em sua maioria servirão como mão-de-obra a ser explorada. Na cena em que Hubert, Saïd e Vinz perdem o metrô e têm que esperar até o outro dia para conseguirem retornar para o “banlieue” demonstra como a cidade se estrutura de modo que fique claro que esta não os pertence. Contudo, em outra cena, Saïd, com tinta spray modifica a frase “Le Monde est à vous” (o mundo é seu) de um outdoor, escrevendo um “n” sobre o “v”, de modo que se leia “Le Monde est à nous” (o mundo é nosso). Assim, de maneira semelhante ao texto de Ferréz, Saïd não pede licença para inscrever a sua marca e a dos seus na cidade, reservada a um “vous” que não os inclui, a qual o quer afastado de si. Desse modo, todos estão juntos na sociedade que agoniza, por tentar manter uma configuração que defende o estado-nação utópico em um momento que assiste às transformações sociais, políticas, econômicas e culturais desencadeadas pela globalização.

Isso mostraria que esses fatos não estariam isolados e que falam de algo que ainda está em processo. Assim, a transposição de fronteiras físicas e/ou simbólicas podem ser comparadas ao “aleatório”, conceito proposto por Lefebvre, o qual “se introduz em todos os domínios, e que penetra na consciência sob a forma de

interrogação” (LEFEBVRE, 1969, p. 235). O “aleatório”, neste caso, pode ser visto como uma forma de atualização da ordem vigente, a qual seria regida por discursos hegemônicos e/ou contra-hegemônicos acerca da globalização e do capital⁵⁵. Ao invadir as fronteiras, rompe limites imaginados pelas elites intelectual, política e empresarial, uma vez que traria em si uma “configuração dinâmica de forças e de finalidades” (LÉVY, 2005, p. 16) capazes de interferir no “sistema” de modo a “inventá-l[o], coproduzi-l[o] com as circunstâncias que encontrar” (LÉVY, 2005, p. 16). Daí, por haver uma coprodução de sentido que não deixa de ser uma invenção, seria possível estar dentro desta ordem e ao mesmo tempo estabelecer um espaço que permita um olhar crítico acerca do sistema e deste espaço ocupado, como foi mencionado anteriormente. Contudo, é importante pensar que as manifestações do “aleatório”, seja no texto de criação/prefácio, no ensaio, ou no cinema, respectivamente, estariam exprimindo uma “unidade dialética da necessidade e do acaso, o acaso exprimindo uma necessidade, e a necessidade exprimindo-se num conjunto de acasos” (LEFEBVRE, 1969, p. 236), de modo que esse acaso seja a resposta a um “nó de tendências ou de forças que acompanha uma situação, um acontecimento, um objeto ou uma entidade qualquer” (LÉVY, 2005, p. 16).

Assim, é possível dizer que, quando se evidenciam as tensões sociais e raciais pelo “arrombar de portas” em cada um dos exemplos, os discursos hegemônicos sobre a globalização são desestabilizados, bem como os discursos do capital⁵⁶. Se Lefebvre diz que “o aleatório não se confunde com a indeterminação e a contingência absoluta”, isso significa que a tomada de posição “dos desprivilegiados do mundo” não foi uma eventualidade, mas algo que era possível dentro da ordem na qual interferem, buscando solucionar um problema “real” ou “social”⁵⁷ por meio dessa interrogação, seja pelas migrações, seja pela tomada do discurso, seja pela inscrição identitária no espaço urbano. Contudo, essa solução seria tão dinâmica quanto o devir de atualizações que irão se suceder em *continuum* como resposta a novos “nós de tendências ou de forças” que serão gerados a partir das interrogações propostas pelo “cosmopolitismo do pobre”. Desse modo, ao se

⁵⁵ Cf. SANTOS, Boaventura de Souza. Os Processos da Globalização. In: SANTOS, Boaventura de Souza (Org.). **A Globalização e as ciências sociais**. São Paulo: Cortez, 2002; GARCIA CANCLINI, Nestor, **A globalização imaginada**. Trad. Sérgio Molina. São Paulo: Iluminuras, 2007.

⁵⁶ Esses são nomeados por Ferréz e por outros autores vinculados à literatura brasileira contemporânea produzida a partir das periferias urbanas como “sistema”; por exemplo, no conto “O Plano”, em **Ninguém é inocente em São Paulo**, de Ferréz.

⁵⁷ Cf. LEFEBVRE, Henri. O que é a Modernidade? In: _____. **Introdução à Modernidade**: prelúdios. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1969. pp.197-274.

pensar a frátria a partir do “cosmopolitismo do pobre” e do “aleatório”, nota-se que ela faz parte de um contexto que a amplia para além dos limites do estado-nação, ao mesmo tempo em que a prevê como elemento questionador e dinamizador de tensões no interior do “sistema”. A frátria assim concebida irá se configurar como um conjunto de vozes que irão contar histórias capazes de mostrar como é esse lugar a partir do qual ela é imaginada, articulando tanto o ilusório quanto formas de poder. Dito isso, ao se agregar à frátria o caráter de imaginada, é necessário articular às discussões anteriores as questões que subjazem ao termo “comunidades imaginadas”.

Em **Comunidades Imaginadas**, de Benedict Anderson, tentou-se compreender como se construía o estado-nação moderno. Por isso, é necessário atualizar o que foi formulado por Anderson, a partir das obras que compõem o *corpus* literário desta dissertação, para que se possa mapear como a frátria se imagina ou é imaginada no panorama cultural, político e econômico atuais. É necessário dizer que, ao se imaginar, a frátria termina por romper os limites do próprio estado-nação de modo a confrontar estruturas de poder na sociedade e na literatura brasileira, articulando elementos inventados a partir das narrativas enunciadas a partir da “frátria imaginada”. As narrativas, presente nas obras, nas falas, nas ações sociais, nos cursos oferecidos pelos autores, estarão situadas dentro do âmbito da cultura, retomando de certa forma discussões iniciadas neste capítulo.

Benedict Anderson define nação como “uma comunidade política imaginada – e imaginada como sendo intrinsecamente limitada e, ao mesmo tempo, soberana” (ANDERSON, 2008, p. 32), de modo que essa seja a base da formulação das “comunidades imaginadas”. A partir dessa definição inicial, é necessário discutir os termos incluídos na definição (“imaginada”, “limitada”, “soberana” e “comunidade”), de modo a mapear como a “frátria imaginada” tensiona e relê o conceito de Benedict Anderson, uma vez que ela não se limita às fronteiras do estado-nação, desestabilizando as identidades nacionais ao aderirem às identidades culturais abarcadas pela “frátria imaginada”.

A nação, de acordo com Anderson,

é *imaginada* porque mesmo os membros da mais minúscula das nações jamais conhecerão, encontrarão, ou sequer ouvirão falar da

maioria de seus companheiros, embora todos tenham em mente a imagem viva da comunhão entre eles (ANDERSON, 2008, p.32).

A “frátria imaginada” é imaginada por razões semelhantes, pois, mesmo que ultrapasse os limites do estado-nação, a descrição de Benedict Anderson irá demonstrar como o imaginário construído em torno de um grupo irá sustentar o sentimento de pertença a ele. A “comunhão” entre os “manos”, as relações impregnadas pela horizontalidade, trazem, como foi dito anteriormente nesse capítulo, a força da coesão entre os membros da “frátria imaginada”⁵⁸. Contudo, a coesão aqui é dinâmica, pois, por se estar prevendo contradições ao lado das convergências, ao se considerar os posicionamentos estético-políticos tomados por cada um dos autores, a constante atualização, promovida por essas tensões, irá manter a união entre aqueles que integram o grupo, reinventando-a de acordo com as circunstâncias. Entretanto, a “frátria imaginada” não deixará de trazer um discurso crítico acerca dos discursos hegemônicos sobre a globalização e acerca dos discursos do capital, agregando em si traços do que Silvano Santiago chamou de “cosmopolitismo do pobre”.

A nação é imaginada como limitada, pois

(...) mesmo a maior delas, que agregue, digamos, um bilhão de habitantes, possui fronteiras finitas, ainda que elásticas, para além das quais existem outras nações. Nenhuma delas imagina ter a mesma extensão da humanidade (ANDERSON, 2008, p.33).

A “frátria imaginada” teria fronteiras simbólicas que, além de elásticas, seriam porosas permitindo trocas com as “comunidades imaginadas”, por exemplo as constituídas pelas nações das quais seus membros fazem parte. Além disso, ela não se imagina co-extensiva com a humanidade, uma vez que a marcação da diferença cultural é o elemento que possibilita mapear as fronteiras da “frátria imaginada”. Contudo, em seu interior existe o trânsito entre diferentes identidades, que, ao mesmo tempo em que marcam a diferença, são capazes de dialogar entre si, sem que uma se sobreponha a outra e sem que as contradições impossibilitem a

⁵⁸ Cf. KEHL, Maria Rita. A frátria órfã: o espaço civilizatório do rap na periferia de São Paulo. In.: ROCHA, João Cezar de Castro et al. **Nenhum Brasil existe**: pequena enciclopédia. Rio de Janeiro: Ed. Topbooks, 2003.

convivência entre elas. Assim, as vozes que produzem representações identitárias dentro da “frátria imaginada” se estruturam de modo a aproximar-se do conceito de identidade rizoma, proposto por Édouard Glissant, segundo o qual,

se concebermos uma identidade rizoma, isto é, raiz, mas que vá ao encontro de outras raízes, então o que se torna importante, não é tanto um pretense absoluto de cada raiz, mas o modo, a maneira como ela entra em contato com outras raízes: a Relação (GLISSANT, 2005, p.37).

Essa aproximação se torna possível pelo fato de que “para que haja relação é preciso que haja duas ou várias identidades ou entidades donas de si e que aceitem transformar-se ao permutar com o outro” (GLISSANT, 2005, p. 52). Essa dinamicidade das relações identitárias irá perpassar o imaginário que gira em torno da “frátria imaginada”, de modo que o diálogo não implique em submissão. Pelo fato de a “frátria imaginada” fazer parte do contemporâneo, irá trazer consigo algumas das características inerentes a esse. Por isso, o imaginário construído em torno daquela será perpassado por construções-ruínas, atualizadas pela forma como os “agoras” forem acionados por essas diferentes identidades, as quais se atualizam a cada contato com a diferença, a cada insurgência do “aleatório”.

Segundo Benedict Anderson,

Imagina-se a nação *soberana* porque o conceito nasceu na época em que o Iluminismo e a Revolução estavam destruindo a legitimidade do reino dinástico hierárquico de ordem divina. [...] As nações sonham em ser livres [...]. A garantia e o emblema dessa liberdade é o Estado Soberano (ANDERSON, 2008, p.34).

A “frátria imaginada” não fia a sua liberdade na soberania. As formas de soberania do estado-nação que ainda podem ser percebidas no panorama da globalização estariam, de certo modo, na contramão da “frátria imaginada”, constituindo formas de resistência por parte de uma elite intelectual, política e empresarial, como foi mostrado anteriormente. A resistência estaria contida nas tensões entre o trânsito de culturas, pessoas, experiências, incentivados pela própria globalização, e a xenofobia, a discriminação étnica e social e outras formas de intolerância⁵⁹. Além

⁵⁹ Cf. BAUMAN, Zygmunt. **Confiança e medo na cidade**. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2009.

disso, a frátria ultrapassa os limites da nação, seja pelas ONGs criadas no interior da “frátria imaginada” (as quais se configuram como movimentos políticos transnacionais), seja pela troca de experiência em sites, blogs, eventos culturais nos diferentes países que abrigam os seus membros. Um pouco desse sentimento de comunhão entre os membros pode ser visto no seguinte trecho do “Manifesto Jugular”, de Dugueto Shabazz:

Agora ei você! Que saliva nitroglicerina e aspira pólvora em carreirinhas polindo suas balas de raiva, sangue do meu sangue, sangue bom. Vamos! Se esperamos, vacilamos. FECHADOS E FORMADOS, reforçando as fileiras que vão daí da tua quebrada e passam por Afeganistão, Iraque, Cuba e Venezuela. É louco. **Periferia é periferia em qualquer lugar** e tem gente sofrendo opressão, racismo, favelização do espírito e flagelo no mundo todo [**grifo meu**] (SHABAZZ, 2006, p.14).

Quando é dito que “periferia é periferia em qualquer lugar”, Dugueto marca a experiência urbana nos grandes centros urbanos dos que sofrem “opressão, racismo, favelização do espírito e flagelo no mundo todo”, ou seja, daqueles que fazem parte do “cosmopolitismo do pobre”, proposto por Silviano Santiago. Em vista disso, não só o estado-nação, mas também, em menor escala, os grandes centros urbanos necessitam de uma “reconfiguração cosmopolita, que contemple tanto os seus novos moradores quanto os seus velhos habitantes marginalizados pelo processo histórico” (SANTIAGO, 2008, p. 59). Talvez, a partir dessa necessidade tenham emergido as tensões que se observam nos textos de Ferréz e de Eco e no filme “O ódio”, seja considerando o estado-nação, seja considerando a cidade como um microcosmo sobre o qual recaem as estruturas de poder e das relações sociais conturbadas existentes no interior do estado-nação como um todo. Assim, as tensões se configuram a partir do espaço urbano, no qual o embate entre o imaginário compartilhado pelos habitantes da cidade e as fronteiras invisíveis que cada um carrega consigo ao percorrer a cidade. As tensões assim descritas podem ser observadas a partir das periferias urbanas do mundo tanto no texto de Dugueto, quanto no filme “O ódio”.

Quando se pensa em soberania, há referências a um poder supremo e/ou às redes de poder que se articulam dentro de um estado politicamente organizado. Atualmente esse poder supremo foi abalado pela globalização, mas não se pode

dizer que ele deixou de existir⁶⁰. A soberania assim descrita, ao ser pensada em relação à “frátria imaginada”, abre espaço, nesse conjunto de vozes, para que uma subordine as demais. Com isso, volta-se ao momento anterior aos deslocamentos apontados na introdução desta dissertação. Para que isso não ocorra no interior da “frátria imaginada”, é necessário pensar de que forma as vozes irão se articular sem que se volte ao momento em que os “desprivilegiados do mundo” – os esquecidos pelos discursos hegemônicos da globalização –, não tinham ainda tomado para si um espaço a partir do qual poderiam enunciar seu próprio discurso sem intermediários oriundos de uma elite intelectual.

Para tentar abarcar o conjunto de vozes que constitui a “frátria imaginada”, o conceito de polifonia proposto por Bakhtin, em “Problemas da poética de Dostoiévski”, apresenta uma abordagem que pode situar bem a questão ao dizer que

A essência da polifonia consiste justamente no fato de que as vozes, aqui, permanecem independentes e, como tais, combinam-se numa unidade de ordem superior à da homofonia. E se falarmos de vontade individual, então é precisamente na polifonia que ocorre a combinação de várias vontades individuais, realiza-se a saída de princípio para além dos limites de uma vontade. Poder-se-ia dizer assim: a vontade artística da polifonia é a vontade de combinação de muitas vontades, a vontade do acontecimento” (BAKHTIN, 1981, p.16).

O conceito de Bakhtin, mapeado na obra de Dostoiévski, a princípio se refere à relação entre as vozes dentro de uma obra literária. Contudo, esse conceito pode ser ampliado para o nível da cultura, podendo abarcar a relação entre os textos e também entre as vozes dos autores que fazem parte da “frátria imaginada”, considerando a sociedade como um todo e também as estruturas de poder que estão inseridas dentro da instituição “literatura brasileira”. Assim, os autores seriam considerados como as várias vozes que narram o contemporâneo a partir da “frátria imaginada”. Essa participação se dá na “*interação*” entre as vozes que passam a representar “a multiplicidade de planos e o caráter contraditório da realidade social” (BAKHTIN, 1981, p.21). Dessa forma, as contradições, das quais se falou ao longo da introdução e deste capítulo, não são um impedimento à coerência da narrativa

⁶⁰ Cf. GARCIA CANCLINI, Nestor. **A Globalização imaginada**. Trad. Sérgio Molina. São Paulo: Iluminuras, 2007.

que irá emergir da “frátria imaginada”, mas irão conferir a ela dinamicidade como já foi apontado em outro momento.

As múltiplas vozes presentes na polifonia são “*independentes e imiscíveis*”, ou seja, são *plenivalentes*, pois são plenas de valor, mantendo com as outras vozes do discurso uma relação de absoluta igualdade. Contudo, não se juntam na construção de um discurso uno – ou monolítico –, mas coexistem, dialogando entre si, em um mesmo espaço discursivo, sem serem “objetificadas” umas pelas outras. Logo, a narrativa que se constrói a partir da “frátria imaginada” “não se constrói como o todo de uma consciência que assumiu, em forma objetificada, outras consciências mas como o todo da interação entre várias consciências dentre as quais nenhuma se converteu definitivamente em objeto da outra” (BAKHTIN, 1981, p.13). Assim, rejeita-se a homofonia, pois esta significa a submissão das demais vozes da narrativa a uma voz maior, tornando-as objeto de um discurso que tenderia ao argumento da totalidade.

Há um trecho da entrevista concedida por Ferréz à revista **Caros Amigos**, no qual fica evidente, de certo modo, o surgimento das vozes de forma independente e o diálogo entre elas:

Lúcia Rodrigues – **Mas tem alguma articulação? Vocês têm uma integração entre vocês? Como é que se dá isso?**

Ferréz – (...) quando eu ponho uma notícia de abordagem policial comigo e todas as favelas mandam email dizendo: é isso mesmo, se precisar nós tamos juntos. Você pega e fala: Opa! Peraí, peraí! Eu não organizei nada disso mano! E tem gente de todos os lugares também, por quê? Porque o cara também tomou tapa na cara, o outro também foi baleado [...]. (HERMANN, 2009, s/p).

Ao ler esse trecho da entrevista, percebe-se que o conjunto de vozes abarcado pela expressão “literatura brasileira contemporânea produzida a partir das periferias urbanas brasileiras”, aqui denominado “frátria imaginada”, configura-se como algo não acabado, em processo, e que se constitui, principalmente, pela interação em lugar da submissão, pois a narrativa que surge a partir dessas vozes independentes entre si não poderia veicular um único discurso que, pela objetificação dos demais, enunciaria princípios, valores, perspectiva de mundo, opção estética comuns a todo o grupo. Contudo, isso não exclui as coincidências parciais, ou até mesmo totais.

Essas coincidências seriam decorrentes do fato de essas vozes veicularem em seus textos questões sociais, políticas e culturais que são perpassadas pela experiência urbana a partir das periferias das grandes cidades. Essas questões se tornam muito próximas, pelo fato de essas vozes se originarem de um mesmo local de enunciação. Desse modo, essas vozes apresentariam diferenças apenas no modo de apresentação de algumas das articulações internas a esse local de enunciação. Entretanto a existência desses pontos em comum não compromete a “*a multiplicidade de consciências eqüíplotentes e seus mundos*”, ou seja, as “vozes [...] participam do diálogo com as outras vozes em pé de absoluta igualdade” (BAKHTIN, 1981, p. 02). Como exemplo de pontos de tangência entre essas vozes, há a referência aos processos de exploração do trabalho dos “desprivilegiados do mundo”, ao silenciamento das vozes que compõem a “frátria imaginada” dentro da literatura brasileira até pouco tempo. Esses pontos de tangência são também fatores que colaboraram para que as vozes enunciadas a partir da “frátria imaginada” permanecessem anteriormente à margem do “discurso oficial” durante um bom tempo, sendo que a única forma de terem voz, nesse período de silêncio, era por meio de uma elite intelectual que não era composta por semelhantes, a qual os representava como constituintes de um todo monolítico.

Na literatura, essa representação feita “desde fora” dos grupos marginalizados pode ser relacionada a um trecho de “Pode o subalterno falar”, no qual Spivak retoma os conceitos *vertreten* e *darstellen* presentes em uma passagem do **O Dezoito Brumário de Luis Bonaparte**, de Marx. Ambos os conceitos são traduzidos como “representar”. Segundo a autora, *vertreten* seria algo próximo de “estar em lugar de” (“representar” em seu primeiro sentido) – e *darstellen* seria “tornar presente” – (“re-presentar” em seu segundo sentido)” (SPIVAK, 2010, p. 33). Ambos os conceitos podem ser relacionados, pois “estar em lugar de” também é, de certa forma, “tornar presente” algo, porém de forma simbólica. Assim, quando alguém tenta representar o discurso do outro, falando em nome deste, termina por não o tornar presente, mas sim uma versão dele, literariamente construída, com a qual seja capaz de dialogar e entender (BEVERLEY, 1997, p. 135). Assim, na fala do representante do outro, há coexistência e a relação entre ambos os conceitos de Marx. Logo, o discurso do outro estaria silenciado em um lugar apartado da fala de seu representante por fronteiras intransponíveis, que podem ser inferidas da fala de Rigoberta Menchú, já citada nesta dissertação: “Sigo lo que yo considero que nadie

lo sabe, ni siquiera un antropólogo, ni un intelectual, por más que tenga muchos libros, no saben distinguir nuestros secretos” (MENCHÚ apud BEVERLEY, 1997, p. 132). Assim, a homofonia é criada, nesse contexto, como tentativa de construção de um modo de representar totalizante, como se um narrador quisesse organizar esse mundo que na visão dele é monolítico. Eliminam-se as “vontades individuais” de cada um dos outros enunciadores por meio da objetificação de suas vozes, fato que termina por ignorar as inter-relações entre os discursos “silenciados”, devido à sua falta de autonomia, principalmente em na tradição modernista brasileira, como pode se ver brevemente nos comentários, no capítulo anterior, acerca do texto “Vale quanto Pesa”, de Silviano Santiago. Entretanto, com o deslocamento do local de enunciação, a literatura produzida a partir das periferias urbanas pode se configurar como um espaço para a leitura do mundo, a partir de diferentes perspectivas, cujas vozes possuem autonomia em sua coexistência e no diálogo que se estabelece entre elas. Desse modo, seria possível, no caso da literatura, usar a palavra escrita para narrar a reação das “vontades individuais” dos autores oriundos das periferias urbanas a fatos observados e/ou experienciados no mundo, que de algum modo podem estar relacionados ao mundo que emerge da interação que se dá no interior da narrativa do contemporâneo que emerge da “frátria imaginada”. Essa seria uma forma de os autores vinculados à literatura brasileira contemporânea produzida a partir das periferias urbanas tensionarem, por meio da construção “polifônica” da narrativa, o discurso monolítico sobre a experiência urbana nas periferias criado “desde fora” desse local de enunciação.

É importante ressaltar que a polifonia se estrutura de forma semelhante às identidades rizoma. Isso se torna possível, uma vez que diálogo inerente à polifonia, quando pensado em relação ao conceito de Glissant, faz com que as trocas entre as identidades que surgem no interior da “frátria imaginada” ocorram sem que haja perda da individualidade e da plenivalência das vozes que enunciam, caracterizando os processos de atualização contínua, sem que as identidades se configurem como um todo monolítico. Dessa forma as narrativas do contemporâneo que emerge da “frátria imaginada” não constituem um todo fechado, mas uma construção em contínuo processo, pelas trocas, pelo diálogo, constituindo, desse modo, uma narrativa que permita a relação em seu interior, sem que haja diluição das individualidades, de modo que não se torne um bloco monolítico que silencie as

identidades que abarca em nome de uma representação identitária única.

Ainda, é preciso dizer que a relação que se estabelece entre as vozes não ocorre somente dentro da “frátria imaginada” que se pretende propor neste capítulo, pois ocorrem também entre elementos culturais de fora dessa narrativa. Isso é possível, pois suas fronteiras são porosas, como já foi dito anteriormente. Contudo, não deixa de marcar a diferença entre a narrativa configurada no interior da “frátria imaginada” em relação às outras “comunidades imaginadas” e suas respectivas narrativas. Isso também ocorre em relação às articulações identitárias, uma vez que “As identidades emergem no interior do jogo de modalidades específicas de poder e são, assim, mais o produto de uma marcação da diferença e da exclusão do que o signo de uma unidade idêntica, naturalmente constituída [...]” (HALL, 2006, p. 109). Assim, uma das principais especificidades da “frátria imaginada” e da narrativa do contemporâneo que dela emerge é o local de enunciação vinculado à literatura brasileira contemporânea produzida a partir das periferias urbanas, bem como a forma como ele se articula dentro das obras, estabelecendo diálogos com elementos culturais de dentro e de fora das fronteiras da “frátria imaginada”.

Por último, de acordo com Benedict Anderson, a nação

é imaginada como uma *comunidade* porque, independentemente da desigualdade e da exploração efetivas que possam existir dentro dela, a nação sempre é concebida como uma profunda camaradagem horizontal (ANDERSON, 2008, p.34).

A “frátria” concebida por Kehl traz em si a horizontalidade das identificações dentro do grupo de modo semelhante ao que se percebe na nação, de acordo com o trecho acima. Como foi dito anteriormente, essa horizontalidade será problemática à medida que os membros dessa frátria forem concebidos entre si como um grupo homogêneo, sem divergências em seu interior. Para isso, é necessário que, no que se denominou “frátria imaginada”, as divergências sejam trazidas à luz por meio do diálogo entre as vozes. Contudo, é necessário diferenciar a divergência da incoerência nos discursos e/ou nas ações dentro da “frátria imaginada”. Enquanto a divergência impede a cristalização e a transformação da “frátria imaginada” num todo monolítico de vozes, a incoerência abre espaço para a desigualdade e para a exploração. Assim, ao se aceitar e expor a divergência, sem considerá-la um problema ou um impedimento à existência da “frátria imaginada”, evita-se que uma

voz se sobreponha à outra, fazendo com que a polifonia se perca nas disputas de poder.

Dentro do estado-nação a camaradagem se fia no esquecimento, pois, segundo Renan, “a essência de uma nação consiste em que todos os indivíduos tenham muitas coisas em comum, e também que todos tenham esquecido muitas coisas” (RENAN apud ANDERSON, 2008, p. 32). Isso se assemelha a uma concepção de tempo linear, na qual se constrói um *continuum* a partir da seleção de fatos capazes de contar uma história que contribua para o esquecimento e para a manutenção de uma dada estrutura de poder dentro do estado-nação. Dessa forma, se criaria o imaginário que circula dentro dos discursos de manutenção, conservação e reprodução de estruturas sociais, políticas e econômicas dentro do estado.

Na “frátria imaginada”, a polifonia entre as vozes se articula de modo a tensionar as narrativas tradicionais que buscam contar como se organiza a literatura e a sociedade brasileiras, também narradas dentro de um tempo linear e homogêneo. Desse modo, as vozes, ao colocarem em cena a relação entre as identidades rizoma dentro da “frátria imaginada”, mostram que a diferença se manifesta como “interlocução com aqueles com que estamos em conflito ou buscamos alianças” (GARCIA CANCLINI, 2007, p. 115). Isso se torna possível, pois, quando se considera lado a lado conflito e aliança, divergência e convergência, é possível, pelas tensões que daí surgem, trazer os “agoras” que relampejam a partir do presente condensado, no qual a instabilidade se dá pela articulação entre as construções-ruínas⁶¹ do imaginário quando se narra o contemporâneo a partir da “frátria imaginada”. Assim se rompe o *continuum* que caracteriza as narrativas tradicionais, sem que se desconsiderem as diferenças que possam existir dentro da “frátria imaginada”, pois assim a diversidade que aqui se defende pode dar lugar a um único discurso enunciado por diversas vozes, de modo a evidenciar que um suplanta os demais. Quando se elimina as diferenças, o diálogo e as tensões dentro de um mesmo local de enunciação, o discurso que emerge a partir daí pode ser enquadrado, reificado e, de certo modo, passível de se tornar mercadoria, mesmo que simbólica, nas trocas que ocorrem a partir do trânsito entre pessoas, culturas e capitais. Desse modo, quando se perde a dinamicidade das relações

⁶¹ FARIA, Alexandre Graça. **O Brasil Presente**: construções-ruínas do imaginário nacional contemporâneo. Tese de Doutorado. PUC-Rio, 2002.

identitárias num discurso monolítico é possível dizer das vozes que o enunciam que “tal coisa era isso e não aquilo, que fazia parte disso e não daquilo” (ANDERSON, 2008, p. 253), delimitando, determinando e enumerando seus participantes. Se isso de fato acontecer, perde-se a polifonia e a relação entre as identidades rizoma, pois as novas vozes, com suas características próprias, que gradualmente se juntam à “frátria imaginada”, promovem em seu interior renovação e rearranjo de idéias na narrativa do contemporâneo que emerge a partir deste local de enunciação.

Entretanto, mesmo que haja todo um esforço para que aconteçam mudanças nas consciências, na sociedade, na literatura, não se pode dizer que não ocorra algum tipo de amnésia, pois as construções do imaginário acabam por fazer recortes para que, com a participação dos esquecimentos, nasçam as narrativas⁶², inclusive a que emerge da “frátria imaginada”. Contudo, ao se desestabilizar o lugar de enunciação na literatura brasileira, as vozes que participam da “frátria imaginada” acabam por deslocar a narrativa de modo a tensionar, por exemplo, as narrativas do estado-nação e as da globalização hegemônica. Ao promover essa tensão, evidencia-se que o imaginário inerente à narrativa *da* “frátria imaginada”, por não se articular somente como construção, mas sim como construção-ruína, rompe o *continuum* das outras narrativas citadas acima, evidenciando que essas têm e exercem o poder de controlar “a identidade, a própria e a dos outros, para recortar e manipular processos sociais” (GARCIA CANCLINI, 2007, p. 94), ao pensarem a construção como algo que se começa e se termina e não como um processo irreversível de atualizações sucessivas.

A partir de uma visão estática dos processos sociais, da história e da cultura, nas narrativas do estado-nação e nas da globalização hegemônica, surgem os “esquecidos” pelos discursos ao mesmo tempo em que se fazem os recortes narrativos que fundamentam e justificam a existência dessas narrativas. Com isso, no momento em que os “esquecidos” asseguram seu lugar de enunciação, os discursos das narrativas apontadas neste parágrafo ficam desestabilizadas, pois as vozes que compõe a “frátria imaginada” ao se fazerem lembrar, ao se fazerem ouvir, tendem a evidenciar a ineficácia das pretensas políticas públicas que pretendem acabar com a exploração e com as desigualdades. Isso se traz à superfície o que se

⁶² Cf. ANDERSON, Benedict. **Comunidades Imaginadas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008; GARCIA CANCLINI, Nestor, **A Globalização imaginada**. Trad. Sérgio Molina. São Paulo: Iluminuras, 2007.

esqueceu para lembrar⁶³, para que se possa justificar a existência e a manutenção de uma profunda camaradagem horizontal dentro da nação que produz desigualdade e exploração entre seus membros.

2.2 Mapeando a narrativa na “frátria imaginada”

*e daí à lembrança
que vestiu tais imagens
e é muito mais intensa
do que pode a linguagem,*
(NETO, 2007, p. 135-153)

*E apesar da língua sem roupa,
não engole papel,
cospe bala!*
(VAZ, 2007, p.51)

*O que quer
O que pode esta língua?*
(VELOSO, 1984)

Depois de mapeadas algumas características da “frátria imaginada”, é necessário entender como se articula a narrativa que dela emerge. Por isso, serão retomados alguns pontos já citados no início deste capítulo. Assim, será possível perceber de que maneira a linguagem e seus limites atuarão na construção da narrativa enunciada a partir da “frátria imaginada”.

O título deste capítulo refere-se à construção narrativa *da* “frátria imaginada”, pois ao se contarem histórias, lineares ou descontínuas, criam-se condições para a construção identitária⁶⁴ do grupo ao qual pertencem as vozes que enunciam a partir das periferias dos grandes centros urbanos. Contudo, deve-se ter em mente o que foi dito sobre as identidades rizoma e sobre a polifonia em relação à “frátria imaginada”, ou seja, não há uma identidade única para o grupo, mas sim a possibilidade de relação entre as várias identidades que se constituem à maneira de rizoma; além disso, as vozes se mantêm em diálogo, em pé de igualdade, sem que

⁶³ Cf. BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

⁶⁴ Cf. KONDER, Leandro. **A Questão da Ideologia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

uma se sobreponha às demais. A narrativa que permite a formulação das construções identitárias, bem como da relação entre as vozes no interior da “frátria imaginada”, se constitui de linguagem, seja no texto de criação, seja na entrevista (no jornal impresso, nos blogs, nas revistas ou nos programas de televisão), entre outros. Dessa forma, a linguagem será a porta de entrada para o imaginário que se ampara nas narrativas.

Por meio da linguagem, contam-se histórias, exerce-se o poder e se torna possível o ilusório. Esse está presente nas diversas formas de representação do real que perpassam a narrativa, uma vez que, na representação, se relacionam intrinsecamente as estruturas de poder vigente e as histórias que precisam ser contadas para que se estabeleça e se mantenha o controle social. Segundo Leandro Konder,

As palavras, as inflexões, o modo de construir as frases, cada uma dessas coisas tem sua própria história. Tanto em sua gênese como em seu emprego, os termos da linguagem põem a nu os *valores* das sociedades que os criaram e os mantêm vivos (KONDER, 2002, p. 151).

Por carregar em si os valores, a linguagem e seu uso irão evidenciar as formas de controle social, bem como as formas de resistência a esse controle. Contudo, ambas são duas faces da mesma moeda, uma vez que se desenvolvem dentro de uma mesma sociedade. A possibilidade de resistência talvez se origine do deslocamento do local de enunciação anteriormente mapeado, uma vez que ele se dá também no interior da linguagem, de modo que ela possa evidenciar a relação intrínseca entre sua articulação e a exposição “da lógica da discriminação política” (BHABHA, 2007).

Isso pode ser percebido no seguinte trecho de “Terrorismo literário”, de Ferréz: “a própria linguagem margeando e não os da margem, marginalizando e não os marginalizados, rocha na areia do capitalismo (...)” (FERRÉZ, 2005, p. 9). Nota-se que a linguagem é aqui caracterizada como sujeito que segue ao longo das margens interferindo em seu percurso, de modo a demarcar construções identitárias na narrativa *da* “frátria imaginada”⁶⁵ no momento da articulação dos termos que constituem a linguagem. Assim, indica-se o local de enunciação do autor do texto, sendo a linguagem uma importante forma de estabelecer marcas identitárias,

⁶⁵ Cf. pp. 48-49; 51-53; 54-55.

capazes de criar diferenças em relação aos discursos da globalização hegemônica e aos discursos do capital – e ainda evidenciar o deslocamento no local de enunciação na literatura brasileira.

Há um enunciador que não é objeto desses discursos, mas autor de sua própria fala, que não se deixa objetificar e que não quer ser visto como um discurso marginalizado: se faz ouvir ao mesmo tempo em que assegura seu local de enunciação. Contudo, a linguagem que margeia, no texto de Ferréz, guarda algumas semelhanças com relação a que está presente nos discursos da globalização hegemônica e nos discursos do capital, bem como na tradição da literatura brasileira, uma vez que circulam lado a lado na sociedade. Em vista disso, é necessário retomar o que diz Konder, uma vez que os termos da linguagem, utilizados nos discursos citados anteriormente, se originam na mesma sociedade evidenciando os *valores* a ela inerentes, os quais nela se mantêm também por meio da linguagem. Contudo, as semelhanças não impedem a resistência, desde que não se ignorem as divergências e as tensões, as quais se constituem como forma de se desenvolver e atualizar não só os termos da linguagem e sua história, mas também os *valores* da sociedade na qual a narrativa da “frátria imaginada” está inserida. Desse modo, a linguagem no interior da “frátria imaginada”, assim como as identidades e a relação entre as vozes que dela fazem parte, precisam reconhecer e usar a instabilidade como forma de resistência.

Assim, os termos da linguagem, e por conseqüência a própria narrativa que constituem, irão romper a linearidade característica dos discursos que se constroem na e pela *langue* da lei, de modo a trazer a *parole* do povo⁶⁶ para as páginas do livro⁶⁷. Com isso, esses termos trarão em si a instabilidade do contemporâneo saturado de “agoras”, os quais impedem que a linearidade seja uma de suas características. O tempo não será homogêneo, trazendo em si construções-ruínas⁶⁸

⁶⁶ Cf. BHABHA, Homi K. Introduction: narrating the nation. In: _____ (Org.). **Nation and Narration**. London; New York: Routledge, 2000.

⁶⁷ Desse modo, observa-se que há o deslocamento nos usos da própria linguagem nos textos, uma vez que, na narrativa, a linguagem é um lugar de dupla inserção, no qual a palavra ao mesmo tempo em que revela os valores repressores da sociedade na qual constrói sua história, pode estar também carregada de “agoras” capazes de romper o *continuum* da narrativa constituída pelos discursos da globalização hegemônica e pelos discursos do capital. Assim, a *langue* da lei e a *parole* do povo existem em tensão na forma como os textos se articulam na e pela linguagem, pois “[...] as palavras utilizadas por todos acolhem não só a marca dos critérios impostos pelos opressores como também [...] a marca da resistência dos oprimidos” (KONDER, 2002, p. 153).

⁶⁸ FARIA, Alexandre Graça. **O Brasil Presente: construções-ruínas do imaginário nacional contemporâneo**. Tese de Doutorado. PUC-Rio, 2002.

presentes na forma como os termos linguagem irão se articular nos textos. No trecho de Ferréz, a oralidade se faz presente como marca de uma linguagem que “viveu muito na rua e por fim está aqui no livro” (FERRÉZ, 2009). Faz-se questão de explicitar a tensão entre linguagem e experiência, mas se aponta também para outras formas/níveis de referência da linguagem no mundo. Trazer para o papel impresso as marcas da oralidade seria também uma forma de demarcar os usos da linguagem do cotidiano dos autores vinculados à “frátria imaginada” no texto literário. Com isso, o livro, símbolo de uma cultura letrada da qual os participantes da frátria imaginada se viam apartados, agora se torna meio de resistência e de arrombamento de portas como se viu no início do capítulo.

A partir da leitura da relação entre “rua” e “livro”, no que tange os usos da linguagem nas obras, é possível ver a escolha pelos termos “margeando” e “marginalizando” no discurso como ação contínua da linguagem, nos textos dos autores da literatura brasileira produzida a partir das periferias urbanas, como modo de se posicionar ativamente, marcando o local de enunciação. Contudo, o termo margem pressupõe um centro e com isso se retorna a uma discussão já feita, na qual se apontou o porquê dos autores se autodenominarem “literatura periférica” e/ou “literatura marginal”. Com a repetição da palavra margem e seus derivados, percebe-se que há uma tensão entre o lugar à margem na literatura, como estratégia política para marcar a diferença e o local de enunciação, e o lugar na literatura como um todo, de modo a se inserir também na literatura brasileira. Tanto Ferréz quanto Allan da Rosa evidenciam essa questão em seus textos e declarações ao dizerem que antes de ser “literatura periférica” e/ou “marginal” é preciso ser literatura.

Assim, aos poucos se constrói a figura da rocha, que a primeira vista tem posição de destaque e diferença em meio à “areia do capitalismo”. Contudo, a areia pode vir a desgastar a rocha com o passar do tempo pela ação de outros agentes, como o vento. Aqui é preciso lembrar aquele que sopra incessantemente as asas do anjo de Klee no texto de Walter Benjamin, que é o progresso, o qual possui muitas afinidades com a areia que circunda a rocha. Se não houver tempo para avaliar os destroços e os mortos, ou seja, se não for feita uma constante (re)avaliação das iniciativas de cada um, tanto na produção literária quanto nas ações sociais, o mercado editorial, os meios de comunicação de massa deixarão de ser um lugar onde é possível estar e fazer crítica a todo o processo que envolve o

capital e o mercado, para ser um local de desgaste⁶⁹ tanto das obras quanto das ações individuais de cada autor. Neste ponto, manter a resistência somente pela linguagem não é suficiente, pois além de esta demonstrar seus limites ao mesmo tempo em que amplia suas possibilidades de referencialidade no mundo, também é o lugar em que se estabelece o controle social, a repressão, o preconceito e a discriminação. Por isso, as ações sociais paralelas às obras ajudam a afirmar o que diz Konder: “[...] as palavras utilizadas por todos acolhem não só a marca dos critérios impostos pelos opressores como também, algumas vezes, a marca da resistência dos oprimidos” (KONDER, 2002, p. 153).

A linguagem sozinha não é capaz de refrear a ação do vento e da areia sobre a rocha já que “a própria linguagem nos põe diretamente diante da contradição mais evidente: a dela mesma. Sua capacidade infinita de se desenvolver é acompanhada de uma curiosa capacidade de dizer seus limites” (KONDER, 2002, p. 163). Mesmo que haja alterações no decorrer do tempo, é necessário que a (re)avaliação das mudanças seja feita, uma vez que as divergências, as diferenças, as mudanças impedem que a “frátria imaginada” se cristalice e se torne um discurso monolítico, como uma rocha o é na aparência, mas não em sua composição. Desse modo é importante dizer que talvez a rocha não tenha sido uma boa imagem se considerarmos o que foi dito, mas ao mesmo tempo é uma imagem significativa para demonstrar resistência e firmeza na tomada de posições. Assim, seguindo o limite da própria linguagem, o trecho de Ferréz citado acima, ao mesmo tempo que expande os níveis de referencialidade do texto e evidencia a tensão entre experiência e linguagem, aponta para os limites dessa ao tentar captar a complexidade do deslocamento do local de enunciação da literatura brasileira pelas vozes que compõem a “frátria imaginada”. Ao lado disso, a linguagem também apontará para o fato de que os autores estão fazendo a crítica da sociedade e do panorama literário⁷⁰ nos quais estão inseridos⁷¹, de modo que não se isentam de todo do modo como “os termos da linguagem põem a nu os *valores* das sociedades que os criaram e os mantêm vivos” (KONDER, 2002, p. 151). Entretanto, essa

⁶⁹ A palavra “desgaste” se relaciona a leituras simplificadoras ou redutoras das obras e das ações sociais dos autores, muitas vezes, feitas pelos discursos da globalização hegemônica e pelos discursos do capital de modo a reificar os trabalhos e torná-los produtos, diluídos ou esvaziados de seu sentido político, para que possam se tornar apenas uma mercadoria.

⁷⁰ Cf. pp. 24-25.

⁷¹ Cf. ADORNO, Theodor W. La crítica de la cultura y la sociedad. In: _____. **Prismas**: la crítica de la cultura y la sociedad. trad. Manuel Sacristán. Barcelona: Ariel, 1962.

tensão não impede que a narrativa *da* “frátria imaginada” seja uma forma de interferir na articulação das construções-ruína do imaginário, no momento em que narram o contemporâneo, considerando as especificidades que envolvem o deslocamento do local de enunciação, as quais foram mapeadas anteriormente nesta dissertação.

De acordo com Konder:

É na linguagem que se revelam os movimentos da busca do conhecimento, das aspirações generosas, mas também os movimentos dos medos, dos desejos subterrâneos, dos preconceitos, das ambigüidades (KONDER, 2002, p. 151).

Os movimentos que se revelam na linguagem elencados no trecho acima são perpassados pelas três expressões que estão presentes desde o início desta dissertação: contar histórias, poder e ilusório. Isso é possível, uma vez que essas são responsáveis também pela construção dos *valores* que vigoram na sociedade, os quais estão presentes em cada um desses movimentos. Esses *valores* se mostram no esforço que se faz para evidenciar ou esconder esses movimentos na forma como se utiliza a linguagem e, no caso deste capítulo, no modo como se constrói a narrativa⁷². Não só as histórias contadas, mas também as histórias de cada termo da linguagem estão submetidas às relações de poder e as tensões que destas se originam no momento da formulação da narrativa, a qual será considerada um conjunto de enunciações feitas a partir de determinado lugar de fala. Essa narrativa será uma construção feita *na* e *pela* linguagem, a partir da qual se buscará interferir na articulação das construções-ruínas do imaginário, para que determinados discursos sejam desestabilizados, como os da globalização hegemônica e os do capital.

Além disso, a narrativa será abordada, nesta dissertação, de modo a promover um diálogo entre as questões que surgem na literatura, na história e na etnografia, no que diz respeito às tensões criadas pela linguagem na construção da narrativa *da* “frátria imaginada”, a fim de buscar um sentido que não se prenda às definições da crítica literária. Busca-se ampliar a discussão de modo a evidenciar que o uso da narrativa não é uma especificidade da literatura e que a crítica literária, de modo isolado, não dá conta de abarcar textos literários que recolocam o lugar da literatura, considerando o que se apontou como “declínio da arte, ascensão da

⁷² Cf. p.12

cultura”⁷³.

Assim, a narrativa, por ser apropriada por outras ciências humanas, cada uma dessas imprimirá naquela as suas marcas, adequando-a aos seus objetivos de estudo. Por isso, estudar esse conceito constitui uma tarefa interdisciplinar (STANZEL, 1981, p. 02). Assim, a narrativa não é só um meio para a construção do conhecimento, mas é também um meio para interferir na articulação das construções-ruínas do imaginário. Tentar elaborar uma forma de conhecimento a partir dessa por meio da narrativa é reconhecer durante o percurso que “[...] a realidade dos seres materiais existentes, vivos, contraditórios, precede a possibilidade da linguagem” (KONDER, 2002, p. 162-163). Assim, o que foi dito até o momento sobre as divergências e sobre a diferença no interior da “frátria imaginada” se torna importante para o desenvolvimento das questões a seguir, pois elas são responsáveis pela dinamicidade das relações e pela não cristalização da narrativa que emerge da “frátria imaginada”. Tendo isso em vista, busca-se mostrar como a experiência, tensionada e problematizada no instante em que é vertida em linguagem, pode potencializar os mecanismos de referência do texto, de forma a ampliar a capacidade de articulação e de crítica das obras em relação ao imaginário que se constrói sobre a sociedade brasileira como um todo e, também, sobre a literatura brasileira.

De início, pretende-se partir do senso comum sobre a narrativa para depois partir para a abordagem da etnografia e da história, respectivamente, relacionando-as à abordagem da literatura. De acordo com o senso comum, “narrativa” possui as seguintes acepções, como se pode conferir nos dicionários:

(a) exposição de um acontecimento ou de uma série de acontecimentos mais ou menos encadeados, reais ou imaginários, por meio de palavras ou de imagens; (b) o modo de narrar; (c) prosa literária (conto, novela, romance etc.), caracterizada pela presença de personagens inseridos em situações imaginárias; ficção (HOUAISS, 2001, s/p); (d) narração; (e) conto, história (FERREIRA, 2004, s/p).

Nota-se que há um vínculo entre narrativa e ficção na maior parte das definições acima, uma vez que, nos dicionários consultados, subentende-se que a literatura é a única área do conhecimento mencionada ao se delimitar uma dada acepção para

⁷³ Cf. nota 51, p.44.

esse conceito. Esse fato gera problemas quando se pensa que a história, a etnografia, entre outras ciências humanas, usam a narrativa como forma de construção de conhecimento e como forma de registro de dados observados no mundo. Isso pode levantar uma discussão bastante complexa nas ciências humanas⁷⁴, que envolve os modos de narrar, a tensão entre a ficção e o documental, a representação pela palavra escrita, a possibilidade de se manter fidelidade ao mundo observado.

A narrativa é um texto e se constitui de linguagem. Assim, pelo fato de a linguagem perpassar a construção do conhecimento nas ciências humanas, como na história e na etnografia, é importante situar neste capítulo quais as principais discussões levantadas pelo fato de as construções presentes nos textos literários – como as figuras de linguagem, como a própria forma narrativa, entre outras – estarem também presentes nos textos históricos e etnográficos. Por isso, é necessário a discutir a relação entre a linguagem que se encontra nesses textos e a que se encontra nos textos literários, promovendo, assim, um diálogo entre a história e a literatura e entre a etnografia e a literatura.

Para situar o que foi dito, abordarei inicialmente alguns dos aspectos da tensão entre linguagem e experiência na antropologia que tangenciam a proposta desse capítulo. Por isso, considera-se a construção de uma narrativa que trabalha interdisciplinarmente as tensões desencadeadas na construção de uma narrativa pela linguagem. Escolheu-se abordar as discussões da etnografia, pelo fato de essa estar, assim como a história e a literatura, “do começo ao fim, imersa na escrita” (CLIFFORD, 2002, p. 21). Por esse motivo, essa traz em seus textos questões que dialogam diretamente com a literatura, ao se pretender construir, pela linguagem, uma narrativa que dê conta da experiência e de suas contradições. Assim James Clifford propõe a seguinte pergunta: “como uma experiência incontrolável se transforma num relato escrito e legítimo?” (CLIFFORD, 2002, p. 21). Essa indagação não será respondida neste texto, pois esse não é o objetivo dessa dissertação; contudo, esta pergunta servirá como mote para as discussões em torno da tensão entre experiência e linguagem, uma vez que ela remete diretamente ao como articular algo em forma de linguagem utilizando mecanismos próprios da escrita na literatura, como será abordado a seguir.

⁷⁴ Como esse não é o foco do presente trabalho apenas situarei a discussão, de modo a colaborar na definição do termo “narrativa”.

De início, pretende-se retomar o termo “narrativa” e mapear algumas de suas tensões com a ficção na construção do conhecimento. Em vista disso, cita-se Geertz, em “Uma descrição densa: por uma teoria interpretativa da cultura”, texto no qual esse autor utiliza o termo ficção ao falar sobre os textos antropológicos, recuperando a palavra latina *fictio*:

[...] os textos antropológicos são eles mesmos interpretações e, na verdade, de segunda e terceira mão [...]. Trata-se, portanto, de ficções; ficções no sentido de que são ‘algo construído’, ‘algo modelado’ – o sentido original de *fictio* – não que sejam falsas, não-fatuais ou apenas experimentos de pensamento (GEERTZ, 2008, p. 11).

Aqui, a palavra latina *fictio* aponta para uma construção textual que se realiza por meio da linguagem, a qual pode apresentar vários níveis de referencialidade de acordo com o olhar daquele que produz o texto, seja o olhar da literatura, seja o da história, seja o da antropologia. Mesmo que Geertz tenha apontado explicitamente só para os possíveis sentidos próprios de *fictio* (“formação”, “criação”), essa palavra também tem como sentido figurado “ação de fingir”, “ficção”, e como sentido retórico “suposição, hipótese” (FARIA, 1992, p. 223). Além disso, é necessário lembrar que “ficção” é uma das acepções de narrativa trazida pelos dicionários de língua portuguesa consultados. Desse modo há a possibilidade de a montagem, da *fictio*, poder trazer em si a criação, a ficção, a qual não obrigatoriamente tem uma única via de referencialidade, fazendo com que a linguagem, dentro de uma narrativa, possa trazer o mundo para o texto, construindo um mundo no texto. Assim, a montagem e a ficção se relacionariam na construção da narrativa, pois esse jogo de referências que transita entre o mundo e o mundo do texto promove uma abertura da linguagem nas narrativas sem que essas se tornem necessariamente “falsas, não-fatuais ou apenas experimentos de pensamento” (GEERTZ, 2008, p. 11). De acordo com James Clifford

the notion that literary procedures pervade any work of cultural representation is a recent idea in the discipline. To a growing number, however, the literariness of anthropology – and especially of Ethnography – appears as much more than a matter of good writing or distinctive style. Literary process – metaphor, figuration, narrative – affect the ways cultural phenomena are registered, from the first jotted ‘observations’ to the completed book, to the ways these

configurations 'make sense' in determined acts of reading⁷⁵
(CLIFFORD, 1986, p.4).

Em vista disso, acredito que essa abertura da referencialidade do texto da antropologia se dê pela necessidade da utilização das figuras de linguagem para dar conta de um objeto, cujas questões a ele inerentes pedem uma maior abertura na linguagem, requisitando as construções tipicamente literárias. Então, essa *fictio* pretende não falsear, mas apenas servir como uma forma de registro que contenha as contradições da experiência e as tensões entre essa e a sua versão em linguagem, permitindo a construção de uma narrativa capaz de descrever em forma de texto as observações do antropólogo no mundo para posterior estudo e análise. Contudo, de acordo com Geertz, na narrativa literária “os atores são representados como hipotéticos e os acontecimentos como se não tivessem ocorrido”, enquanto que na narrativa antropológica “eles são representados como verdadeiros, ou pelo menos como aparentemente verdadeiros”, o que, segundo esse autor “não é uma diferença de pequena importância [...]. As condições de sua criação e o seu enfoque (para não falar da maneira e da qualidade) diferem, toda via uma é tanto uma *fictio* – ‘uma fabricação’ – quanto a outra” (GEERTZ, 2008, p.11).

Desdobrando essa comparação inicial feita por Geertz é interessante perceber que a questão da *fictio*, guardadas as devidas diferenças, pode ser vista também sob o ângulo da literatura. Em prefácio a seu livro **A Bagaceira**, José Américo de Almeida, em um de seus aforismos diz que “há muitas formas de dizer a verdade. Talvez a mais persuasiva seja a que tem a aparência de mentira” (ALMEIDA, 2008, p. 95). Por meio da leitura desse aforismo, pode-se propor que a literatura, geralmente associada diretamente à ficção e à poesia, constrói em seus textos uma coerência interna, tornando-os, em certa medida, universos autônomos, pelo jogo de referencialidades que se apresentam por meio da articulação da linguagem em palavra escrita. Essa articulação pode ser um importante fator para que se convença o leitor da verossimilhança do texto, ou seja, para convencer sobre a capacidade da “mentira” ser tão coerente quanto a realidade aparenta ser. Assim,

⁷⁵ a noção de que o procedimento literário perpassa qualquer trabalho de representação cultural é um pensamento recente na disciplina. Contudo, para um número cada vez maior, a literariedade da antropologia - e especialmente da etnografia - se apresenta como sendo algo a mais do que o bem escrever ou estilo próprio. O processo literário - metáfora, figuração, narrativa - afeta a maneira do fenômeno cultural ser registrado, desde as observações até o livro completo, de maneira que essas configurações "façam sentido" em determinados atos de leitura [tradução minha].

constitui-se um mundo no texto, que por apresentar essa coerência interna, pode ou não, dialogar diretamente com o mundo “real”, aparentando serem verdadeiros, ou semelhantes à realidade. Assim, pode-se inferir que, na literatura a acepção figurada da *fictio* (“ação de fingir”, “ficção”) e o seu sentido retórico (“suposição, hipótese”) (FARIA, 1992, p. 223) não permanecem implícitos quando se fala em narrativa. Isso se dá pelo fato de a concepção figurada de *fictio* se aproximar bastante da verossimilhança, ou seja, daquilo que não precisa ser real, mas aparentar ser real, o que segundo Barthes (1985, p. 29), aproxima-se, guardadas as devidas proporções, do verossímil aristotélico.

Assim, a diferença entre a literatura e a etnografia, em relação à *fictio*, decorreria do olhar daquele que escreve o texto, ou seja, da diferença entre o olhar de quem escreve o texto etnográfico e o olhar de quem escreve o texto literário. Desse modo, essa diferença se deve ao fato de a literatura não precisar controlar ativamente/ocultar o sentido figurado ou o retórico da *fictio* para manter sua credibilidade, mesmo quando traz em si de modo bastante evidente a tensão entre experiência e linguagem⁷⁶ (semelhante ao modo como é abordada pela etnografia), tangenciando mais fortemente a acepção denotativa por referir-se explicitamente à realidade observada. A etnografia, por sua vez, precisa articular as acepções dessa palavra latina para que emergja, principalmente, o sentido próprio, de modo que os demais – que podem coexistir ao lado desse – não interfiram na credibilidade do texto, mesmo que seja necessária uma abertura da linguagem etnográfica pela utilização dos mecanismos da escrita literária, pois, segundo Geertz, para convencer de que o antropólogo realmente “esteve lá”, “que esse milagre dos bastidores ocorreu” é que “entra a escrita”. Assim, esse valor atribuído à capacidade de escrita poder criar, por um jogo argumentativo, no qual a linguagem se articula no interior do texto, construindo uma trama textual capaz de convencer o leitor da legitimidade do texto etnográfico, o qual narra, por intermédio da linguagem, a *fictio* que surge da experiência do etnógrafo. Concluindo, essa discussão em torno da acepção dicionarizada de “narrativa”, do conceito de *fictio*, e da tensão entre experiência e linguagem, estaria condensada na seguinte citação: “A experiência etnográfica é

⁷⁶ Essa tensão se torna mais explícita na literatura nas obras vinculadas a uma “estética do real”. A seguir, essa questão será retomada ao discutir-se os conceitos barthesianos de “efeito de real” e de “ilusão referencial” nas obras históricas. Contudo, como discutir a “estética do real” não é o objetivo desta dissertação, esse conceito apenas será situado de modo a colaborar com o conceito de narrativa que aqui se pretende discutir.

sempre textualizada, enquanto que o texto etnográfico está sempre contaminado pela experiência. Em outras palavras, os temas da etnografia estão simultaneamente no texto e fora do texto” (GONÇALVES, 2002, p. 11). Esse trecho evidencia que a etnografia, por precisar tanto da linguagem quanto da experiência para a construção do conhecimento, tem como objeto de estudo também a escrita, ou seja, o modo como a linguagem se articula na montagem do texto etnográfico, considerando o que foi dito até o momento. Por esse motivo, seria produtivo, para a formulação do conceito de narrativa que aqui se quer propor, pensar os pontos de tangência entre a literatura e a etnografia em relação a construção da narrativa. Como resultado disso, a narrativa seria pensada, até esta etapa do capítulo, como uma *fictio* que absorveria as contradições da experiência, mas que possa flutuar livremente pelas três acepções da palavra latina supracitada, devido ao modo como a linguagem é trabalhada para criar jogos de referencialidade ao longo da narrativa.

Em outubro de 2007, Ferréz escreve um conto na Folha de São Paulo, na seção Opinião, como resposta ao texto de Luciano Huck, o qual conta o assalto em que roubaram seu relógio e a sua indignação perante este fato. Contudo, Luciano Huck ao escrever seu texto de opinião, recorre a clichês e reitera preconceitos presentes na sociedade brasileira, como no trecho a seguir:

Onde está a polícia? Onde está a "Elite da Tropa"? Quem sabe até a "Tropa de Elite"! Chamem o comandante Nascimento! Está na hora de discutirmos segurança pública de verdade. Tenho certeza de que esse tipo de assalto ao transeunte, ao motorista, não leva mais do que 30 dias para ser extinto (HUCK, 2007, s/p).

Nessa passagem, Huck retoma o filme “Tropa de Elite”, no qual se evidencia a violência contra os pobres que cometem crimes, constatando que essa seria a única forma de controlar a violência urbana no país. Assim, a violência, na opinião de Huck, se justifica quando usada em nome do controle social e na manutenção de determinada ordem de poder na sociedade. Isso retoma algo que Drummond traz à luz em “Morte do Leiteiro”, no qual a voz do eu lírico traz o senso comum a seguir: “Ladrão? Se pega com tiro” (ANDRADE, 2009, p.20). Isso fica implícito na voz do senhor que atira no leiteiro nos versos que se seguem:

Meu Deus, matei um inocente.
Bala que mata gatuno

também serve pra furtar
 a vida de nosso irmão.
 Quem quiser que chame médico,
 polícia não bota a mão
 neste filho de meu pai.
 Está salva a propriedade. (ANDRADE, 2009, p. 205)

Ao tentar dirimir sua culpa perante o ocorrido o senhor tenta chamar o leiteiro de irmão, mas no fim fica aliviado por ter assegurado o seu direito à propriedade. Dessa forma tanto Huck, quanto o senhor do poema de Drummond estão preocupados com seu direito à propriedade, esquecendo-se das violências que cometem para que esse seja mantido. Luciano Huck termina por não considerar os preconceitos, os posicionamentos discriminadores, as violências simbólicas que seu programa veicula, pois, de acordo com o texto escrito por ele, só pode ser classificado como violência atos semelhantes ao do “correria” que roubou seu relógio.

Ferréz, para responder ao texto de Huck, opta pelo conto numa seção do jornal em que essa escolha por essa forma literária e, de modo geral, pela ficção, não é prevista. Desse modo, o autor tensiona o lugar do texto de opinião, evidenciando que este é uma *fictio*, uma montagem, como o conto, a partir de determinado ponto de vista. Além disso, desestabiliza os objetivos da própria seção do jornal, pois, ao escolher o conto, mostra que a ficção seria mais potente em trazer à tona as divergências e as diferenças nos comentários dos leitores, por parte das tensões entre experiência e linguagem e pelos diferentes níveis de referência do texto no mundo. Contudo, essa estratégia trouxe problemas para o autor, uma vez que Ferréz foi acusado de fazer apologia ao crime, por construir um texto literário no qual o narrador mostraria ao longo do texto os pensamentos e a ação do “correria”:

Ele anda devagar entre os carros, o garupa está atento, se a missão falhar, não terá homenagem póstuma, deixará uma família destroçada, porque a sua já é, e não terá uma multidão triste por sua morte. Será apenas mais um coitado com capacete velho e um 38 enferrujado jogado no chão, atrapalhando o trânsito.

(...)

Leu em algum lugar que São Paulo está ficando indefensável, mas não sabia o que queriam dizer, defesa de quem? Parece assunto de guerra. Não acreditava em heróis, isso não! (FERRÉZ, 2007, s/p)

Ferréz, utiliza elementos do texto de Luciano Huck, ao mesmo tempo que ficcionaliza o episódio vivido pelo apresentador, incluindo sua opinião a respeito da

tomada de posição de Huck e a respeito dos argumentos utilizados por ele, os quais deixam evidente que a solução para a violência urbana é mais violência, inclusive a que se exerce pelo imaginário.

No trecho “Será apenas mais um coitado com capacete velho e um 38 enferrujado jogado no chão, atrapalhando o trânsito”, há uma referência a “Construção”, canção de Chico Buarque, na qual se lê:

E se acabou no chão feito um pacote flácido
Agonizou no meio do passeio público
Morreu na contramão atrapalhando o tráfego (BUARQUE, 1971)

Desse modo Ferréz aproxima o assaltante do operário e, desse modo, torna o assalto um trabalho, inserido no cotidiano das grandes cidades, mesmo que não oficializado ou legalizado. Dessa forma, Ferréz não demoniza a atividade do “correria”, além de afastá-la da malandragem, uma vez que as configurações sociais e as formas de interação descritas no conto (e que perpassam toda a crítica que o autor faz ao texto de Huck) não criam condições para a existência malandro como se vê em “Dialética da malandragem”, de Antônio Cândido⁷⁷. Além disso, o “correria” se afasta do malandro das letras de samba, muitas vezes um “ser de fronteira”⁷⁸, presente também em parte do cancionário de Chico Buarque. Com isso, percebe-se que a escolha da canção não foi aleatória. Assim, trazem-se para o diálogo algumas canções que circulam pelo imaginário, criando outros diálogos, além daquele que se estabelece com o texto de Huck e com o imaginário criado sobre as formas de sociabilidade nos grandes centros urbanos.

Assim, Ferréz, ao escrever o conto na seção Opinião do jornal Folha de São Paulo, sem declarar abertamente que seu texto é ficcional, terminou por ser acusado de apologia ao crime por ter assumido as tensões que se criam no momento em que a experiência é vertida em linguagem. Essa experiência pode ser vivida e/ou observada diretamente, ou pode ser a que se cria pelos meios de comunicação de massa (jornais impressos, televisivos, rádio, internet, cinema, teledramaturgia, entre

⁷⁷ Cf. ROCHA, João César de Castro. **Dialética da Marginalidade**. Folha de São Paulo. São Paulo, 29 de fevereiro de 2004. Caderno Mais. Disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs2902200404.htm>>

⁷⁸ Cf. Cláudia Matos apud SANTIAGO, Silvano. A democratização no Brasil. In: _____. **O cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural**. 1. reimp. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004. p. 146.

outros), sendo que ambas coexistem no imaginário acerca da experiência urbana nas grandes cidades brasileiras. Ainda, ao fazer uma narrativa, uma *fictio*, a partir da experiência do apresentador, Ferréz apontou para a dificuldade de alguns dos leitores da Folha de São Paulo em perceber os jogos de referencialidade ao longo do texto literário. Desse modo, os *valores* da sociedade foram postos a nu não só no texto de Huck, mas também a partir das dificuldades de leitura e de reconhecimento do texto de Ferréz como sendo literatura.

Dando prosseguimento à proposta de narrativa que aqui se quer formular, é necessário trazer a tensão entre os diferentes níveis de referencialidade do texto. Essa discussão está presente nos estudos sobre a escrita da história, devido às lacunas entre o passado “como foi” e a representação desse passado na escrita dos textos historiográficos. Isso é relevante para a narrativa enunciada a partir da “frátria imaginada”, uma vez que, ao se considerar as tensões entre experiência e linguagem, não se pode esquecer a diferença entre o “fato como foi” e as suas formas de representação pela linguagem. Essas constroem um mundo no texto ampliando as referências do escrito, para que ultrapassem a mera descrição do fato como foi, no texto literário principalmente. Dessa forma, assume-se que, para contar histórias, é necessário que se construa uma *fictio* que responda ou que resista a uma determinada ordem instituída e a relações de poder existentes dentro da sociedade.

Chartier, em **A história ou a leitura do tempo** (2009), propõe de início uma linha de raciocínio que permite uma forma clara de separação entre a história e a ficção:

Entre a história e a ficção, a distinção parece clara e resolvida se se aceita que, em todas as suas formas (míticas, literárias e metafóricas), a ficção é ‘um discurso que ‘informa’ do real, mas não pretende representá-lo nem abonar-se nele’, enquanto que a história pretende dar uma representação adequada da realidade que foi e já não é. Nesse sentido, o real é ao mesmo tempo o objeto e o fiador do discurso da história (CHARTIER, 2009, p. 24-25).

Contudo, essa distinção, que se mostra nítida nesta citação, pode se obscurecer, se forem os mecanismos da escrita na história que são responsáveis pela persuasão do leitor acerca da credibilidade do texto. Esses mecanismos são muito próximos aos usados pela literatura quando quer conferir peso histórico aos seus textos ou, até

mesmo, quando o texto é criado de modo a ter a realidade, ou a experiência vivida, como um dos níveis de referencialidade do texto, o qual não se restringe necessariamente ao real. Além disso, a narrativa que é usada na história como forma de construção do conhecimento possui características semelhantes às da narrativa na literatura, pois, conforme diz Hayden White, em **Metahistoria** (1973), a obra histórica é “una estrutura verbal en forma de discurso en prosa narrativa” (WHITE, 1992, p.9). Ainda, Michel de Certeau, em **A escrita da história** (1975), afirma que “o discurso histórico pretende dar um conteúdo verdadeiro (que vem da verificabilidade), mas sob forma de uma narração” (DE CERTEAU apud CHARTIER, 2009, p.11). Ao se considerar esse pensamento acerca da escrita da história, que coloca em diálogo, implícita ou explicitamente, a escrita da narrativa histórica e a escrita da narrativa literária (associada à ficção), torna-se possível questionar “uma coincidência total entre o passado tal como foi e a explicação histórica que o sustenta” (CHARTIER, 2009, p.11-12). Assim,

a tomada de consciência sobre a brecha existente entre o passado e sua representação, entre o que foi e o que não é mais e as construções narrativas que se propõem ocupar o lugar desse passado permitiu o desenvolvimento de uma reflexão sobre a história, entendida como uma escritura sempre construída a partir de figuras retóricas e de estruturas narrativas que também são as da ficção (CHARTIER, 2009, p. 12).

Como principal ponto partilhado pela história e pela literatura no âmbito desta discussão, Chartier aponta o “efeito de real”, que se produz em decorrência da “ilusão referencial”, conceitos propostos por Roland Barthes em “Efeito de Real”. De acordo com Barthes, a verdade que se produz pela “ilusão referencial” decorre do fato de que,

suprimido da enunciação realista a título de significado de denotação, o ‘real’ volta a ela a título de significado de conotação; no momento mesmo em que se julga denotarem tais detalhes diretamente o real, nada mais fazem, sem o dizer, do que significá-lo [...]; é a categoria do ‘real’ (e não os seus conteúdos contingentes) que é então significada; noutras palavras, a própria carência do significado em proveito só do referente torna-se o significante mesmo do realismo: produz-se um *efeito de real*, fundamento dessa verossimilhança inconfessa que forma a estética de toda as obras correntes da modernidade (BARTHES, 2004, p. 189-190).

Essa conotação do real por meio da relação que se estabelece entre os conceitos de “efeito de real” e de “ilusão referencial”, do modo como é descrito por Barthes, se vincularia às descrições pormenorizadas que se encontram nas obras da literatura atreladas a uma estética do real⁷⁹, ou seja, que “aceita enunciações só creditadas pelo referente” (BARTHES, 2004, p. 189). Contudo, a estética do real, de acordo com o que se pode observar em parte das obras da literatura brasileira contemporânea, inclusive no *corpus* literário dessa dissertação, pode estar presente em uma obra e não ser o único recurso estético que nela se encontra. Isso se torna possível pelo fato de, em uma obra literária, poderem coexistir formas diferentes de referencialidade, permitindo um trânsito entre esse tipo de referência criada pelo “efeito de real” e outras que não possuem o real, mas que apontem para algo que seja verossímil dentro da coerência interna do texto, podendo até mesmo subverter, o real e as formas de representá-lo pela escrita.

Na história, segundo Chartier, esse “efeito de real” estaria relacionado ao “ter-estado-presente” das coisas, que segundo Barthes, é um princípio suficiente da palavra (BARTHES, 2004, p. 188). Contudo, o historiador supracitado propõe que esse ‘ter-estado-aí’, esse ‘real concreto’, que é o fiador da verdade da história deve ser introduzido no próprio discurso para certificá-lo como conhecimento autêntico (CHARTIER, 2009, p. 28), por intermédio, como observava de Certeau, das citações, das referências, dos documentos que convocam o passado na escritura do historiador, demonstrando também sua autoridade (CHARTIER, 2009, p. 28). Contudo, é necessário propor algumas indagações acerca desse real que subjaz esses elementos que passam a serem creditados como referentes do passado “como foi”. Hayden White em “The Value of Narrativity in the Representation of Reality” afirma que

⁷⁹ Aqui prefere-se usar estética do real em lugar de realismo, para que se estabeleça uma diferença entre o momento de seu surgimento como estética, durante século XIX, e os traços dessa proposta estética que se mantiveram e se alteraram ao longo do tempo. Essas alterações ocorrem principalmente com o advento da cultura de massa, pois nas sociedades midiáticas, por meio de narrativas ficcionais ou não que utilizam as convenções da estética do real, os meios de comunicação moldariam o acesso à realidade, fabricando narrativas que forneceriam modelos nos quais estariam inclusos os “imaginários para a invenção e fabricação do indivíduo” (JAGURIBE, 2007, p. 37), de maneira que “as normas da percepção cotidiana se medem pela naturalização da ‘visão de mundo’ realista do momento” (JAGURIBE, 2007, p. 15). Cf. JAGUARIBE, Beatriz. **Favelas and the aesthetics of the realism: representations in film and literature**. Disponível em www.pos.eco.ufrj.br/; JAGUARIBE, Beatriz. **O choque do real: estética, mídia e cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

Every narrative, however seemingly “full”, is constructed on the basis of a set of events that might have been included but were left out; this is as true of imaginary narratives as it is of realistic ones. And this consideration permits us to ask what kind of notion of reality authorizes construction as a narrative account of reality in which continuity rather than discontinuity governs the articulation of the discourse (WHITE, 1989, p.10).⁸⁰

Esse processo de seleção, por ser algo inerente tanto às “narrativas imaginárias” quanto às que tem um compromisso com o real, pode ser estendido à literatura e à história, uma vez que essa opção pelo recorte tende a colocar em destaque uma perspectiva sobre o que será narrado, de modo que essa seleção possa convencer o leitor de que aquilo ocorreu tal como foi narrado. Isso evidenciaria a parcialidade da narrativa histórica, uma vez que escolher quais dos eventos serão excluídos e quais permanecerão faz parte de um princípio de seleção que partiria de um crivo individual que estaria subordinado ao pensamento de uma dada época e a um determinado local de enunciação, fazendo com que esses dados interfiram muito ou pouco no período que pretende ser narrado e na forma como ele será narrado. Assim o real seria algo próximo de uma *factio*, como montagem que não pretende falsear, mas que está subordinada às condições de sua produção. O que foi dito dialoga com a concepção de história de Walter Benjamin, segundo a qual “A verdadeira imagem do passado perpassa veloz. O passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido” (BENJAMIN, 1996, p.224). De acordo com essa afirmação de Walter Benjamin, proponho que essa fixação seja pensada aqui como a escrita, como a narrativa histórica, sem esquecer que essa é fruto da relação entre a apreensão do que será narrado pelo historiador e a seleção dos eventos. Assim, a construção que resulta disso teria como seu lugar um tempo saturado de “agoras” e não o tempo homogêneo e vazio (BENJAMIN, 1996, p.229). Essa situação pode ser análoga à articulação da linguagem no interior da escrita da história, sendo ela também saturada de “agoras” no momento da representação desse passado, pelo diálogo com a forma da narrativa literária, pela seleção que se faz dos eventos a serem

⁸⁰ Toda narrativa, mesmo que pareça “completa”, é construída com base em um conjunto de eventos que deveriam ter sido incluídos, mas que foram deixados de fora; isto é verdadeiro tanto para narrativas imaginadas quanto para as realistas. Além disso, essa consideração nos permite perguntar que noção de realidade autoriza a construção de uma narrativa, tida como real, na qual continuidade e descontinuidade governam as articulações do discurso [tradução minha].

narrados e pelos traços do local de enunciação do historiador. Assim, pode-se pressupor que sempre haverá outras versões de uma narrativa histórica, podendo originar-se das que se condensam na articulação da linguagem em uma mesma narrativa ou de outras versões que partam de diferentes vozes, criando-se assim outras narrativas em potencial “waiting to be told” just beyond the confines of “the end”⁸¹ (WHITE, 1989, p.24).

Para finalizar essa discussão envolvendo as tensões entre a narrativa na história e a narrativa na literatura, é possível estabelecer uma diferença entre as articulações da linguagem na escrita histórica e na escrita literária, pois a literatura, pelo intermédio da articulação da linguagem no interior do texto escrito, pode ampliar as suas possibilidades de referência da palavra escrita. Enquanto isso, na história, a linguagem deve ser articulada de modo a demonstrar que a “brecha existente entre o passado e sua representação, entre o que foi e o que não é mais” (CHARTIER, 2009, p. 12), associada ao real como uma montagem e aos “agoras” que saturam a escrita da narrativa, não impedem a construção do conhecimento histórico.

Complementando o conceito de narrativa proposto anteriormente, a narrativa seria pensada neste capítulo como uma *fictio* que absorveria as contradições da experiência, mas que possa flutuar livremente pelas três acepções da palavra latina supracitada, devido ao modo como a linguagem é trabalhada para criar jogos de referencialidade ao longo da narrativa. Dentro desses jogos estaria presente, como uma de suas possíveis referências, a que se configura a partir do “efeito de real”, pois assim, torna-se mais evidente a presença do mundo no texto. Contudo, por esse tipo de referência não ser o único, a narrativa, que também pretende contar a história sob um determinado ponto de vista teria sua linguagem saturada pelos “agoras” que rompem a sua linearidade e a sua homogeneidade, resultando em várias narrativas em latência que se articulam no interior da narrativa, ou seja, no interior da *fictio* descrita nesse parágrafo.

Desse modo, tentou-se criar um conceito com base em discussões interdisciplinares, no que se refere às tensões entre linguagem e experiência e no que se refere às tensões criadas pelos jogos de referencialidade *do* e *no* texto literário. Assim, buscou-se uma noção de narrativa que pudesse transitar melhor pelas questões levantadas pelo *corpus* literário desta dissertação, sem que a

⁸¹ Aguardando pra serem contadas além das fronteiras do fim [tradução minha]

narrativa se tornasse um conceito estático e/ou cristalizado, capaz de acompanhar a dinamicidade inerente à “frátria imaginada”.

A polêmica gerada em torno do texto de Ferréz, publicado na seção Opinião da Folha de São Paulo em 2007, pode ter sido gerada por dificuldades de leitura do texto literário e/ou por questões relacionadas às estruturas de poder que regem a sociedade brasileira. Ambas as possibilidades se originam do fato de o texto literário desestabilizar o mundo que pretende representar, gerando deslocamentos, tanto em relação ao texto de opinião, quanto em relação a quem está autorizado a escrever em um jornal de grande circulação no país. O que foi dito se relaciona às três expressões que se encontram ao longo dessa dissertação: “contar histórias”, “ilusório” e “poder”. A partir da “frátria imaginada”, Ferréz pretende contar a história deslocando seu local de enunciação mostrando que tem (e exerce) o direito de ocupar o mesmo lugar que o apresentador do programa de variedades da Rede Globo. Desse modo, mesmo que por vias indiretas, a seção Opinião da Folha de São Paulo, colocou os textos de ambos os autores um ao lado do outro, dando a cada um deles o mesmo espaço. Contudo, o público ignorou esse fato e, pela sua reação, mostrou quem está autorizado a escrever no Brasil.

Percebe-se que muitos leram o conto de Ferréz ignorando as referências explícitas ao texto de Luciano Huck, bem como as ironias e o humor (figuras literárias) que apareceram nos momentos em que Ferréz dialoga com o texto do apresentador para desestabilizar não só a opinião deste, mas a própria seção do jornal, como em: “Leu em algum lugar que São Paulo está ficando indefensável, mas não sabia o que queriam dizer, defesa de quem? Parece assunto de guerra. Não acreditava em heróis, isso não!” (FERRÉZ, 2007, s/p). Neste trecho, o autor dialoga com a passagem de Huck a seguir: “Adoro São Paulo. É a minha cidade. Nasci aqui. As minhas raízes estão aqui. Defendo esta cidade. Mas a situação está ficando indefensável” (HUCK, 2007, s/p). O modo de ler o texto de Ferréz, que ignora os elementos ficcionais de seu texto, indica que, para grande parte do público da Folha de São Paulo, ele só está autorizado a fazer um retrato raso da realidade das periferias de São Paulo e de seus habitantes e que é incapaz de estabelecer outros níveis de referência em seu texto, ignorando essa característica presente nos textos literários. Ler o conto de Ferréz procurando correspondências explícitas com o cotidiano de São Paulo é uma forma de transformar “Pensamentos de um ‘correria” em um registro do “fato como ele foi”, ignorando os recursos literários que criam a

verossimilhança no conto e ampliam as possibilidades de referência do texto:

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 (FERRÉZ, 2007, s/p).

Ferréz, ao dizer que o bem mais valioso do assaltado era a vida e não o relógio, indica que toda essa discussão só iniciou por conta do roubo de um bem material que poucos podem adquirir por conta do seu valor, fato que motivou o apresentador ir a público fazer sua declaração na Folha de São Paulo. Assim, não é a vida que motivou o texto de Huck, mas a manutenção da propriedade.

Entretanto, enquanto o “correria”, comparado ao operário da canção de Chico Buarque⁸², arrisca sua vida para poder ter um objeto caro “que dá pra comprar várias casas na sua quebrada”, “muitos em seus carros ouvem suas músicas, falam em seus celulares e pensam que estão vivos e num país legal” (FERRÉZ, 2007, s/p). Isso indica que o poder aquisitivo seria o fator que dimensiona a qualidade de vida para a maioria, seja para comprar bens de consumo como um Rolex, seja para pagar as despesas básicas de uma família. Tal fato se reflete na discussão já apontada sobre quem pode escrever no país, pois o dono do Rolex não é indiciado por apologia ao crime por indicar que os métodos de coerção e violência utilizados em “Tropa de Elite” seriam eficazes para combater a violência. Huck foi ingênuo ao propor isso, pois tratou o filme como sendo “o fato como foi” e não como ficção, assim como os leitores da seção Opinião que disseram que Ferréz estava fazendo apologia ao crime.

No texto de Huck, lê-se o seguinte: “Agora, como cidadão paulistano, fico revoltado. 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” (HUCK, 2007, s/p). Aqui, nota-se que o pagamento de impostos é o que torna o apresentador um cidadão. Desta vez, a propriedade ultrapassa os limites do privado, tornando Luciano Huck uma espécie de proprietário da cidade de São Paulo, com privilégios por poder arcar financeiramente com altas quantias. Segundo essa lógica, os que não têm condições de pagar altos impostos não são cidadãos e

⁸² Cf. p 71.

também não têm direitos em relação à cidade em que habitam. Com isso, “está salva a propriedade” como no poema de Drummond; contudo, neste trecho, o bem público é transformado em propriedade. Associada a isso, há uma atitude recorrente no país que é o uso da frase “Sabe com quem está falando?”⁸³. Isso está presente no trecho a seguir, no qual Huck, indiretamente, indica o quão influente é a imagem da figura pública que construiu para si ao longo dos anos como apresentador de TV: “Deixaria órfã uma inocente criança. Uma jovem viúva. Uma família destroçada. Uma multidão bastante triste. Um governador envergonhado. Um presidente em silêncio” (HUCK, 2007, s/p). Assim, Luciano Huck mostra que a sua figura pública é, de acordo com seu próprio ponto de vista, tão importante que o impacto de sua morte seria sentido por muitas pessoas, no âmbito privado e público de sua vida, ou seja, tanto sua família quanto seu público, incluindo o governador e o presidente, ficariam pesarosos caso o apresentador tivesse recebido “balas de chumbo na testa”. Desse modo, “Brasil: um país de todos” - slogan e logomarca do governo brasileiro, utilizada durante a presidência de Luiz Inácio Lula da Silva, entre 2003 e 2011 – reflete alguns dos avanços sociais do país nos últimos anos, mas também mostra que ele “pertence” aos que podem pagar pelo Rolex, pagar altos impostos. Mesmo que haja discursos enunciados a partir da “frátria imaginada”, as decisões e as leituras que definem o que é ou não caso para tribunal no país ainda passam pelo crivo daqueles que, como Huck, se intitulam cidadãos por poderem arcar com altas despesas. Esses “padecem sono de morto”⁸⁴, pois não percebem que as histórias contadas por eles são abaladas pelas que se enunciam a partir da “frátria imaginada” e de outros locais de enunciação que buscam desestabilizar os discursos da globalização hegemônica e/ou do capital.

Assim é válido perguntar se o que rege essas leituras seria dificuldade ou preconceito. O texto literário vira caso para tribunal quando os leitores julgam seu conteúdo pela origem do autor. Ninguém contestou a má qualidade do texto de Luciano Huck nem levou a julgamento os preconceitos presentes em “Pensamentos quase póstumos”. Vê-se que os “inocentes do Leblon”, presentes no poema de Carlos Drummond de Andrade⁸⁵ ainda tentam manter as estruturas de poder vigente, tentando (re)contar as histórias de modo a assegurar seu lugar de prestígio, mesmo

⁸³ Da MATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis**: para uma sociologia do dilema brasileiro. 6. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

⁸⁴ Cf. pp.37-38.

⁸⁵ Cf. p.38.

que seja restringindo e deturpando as referências do texto literário⁸⁶, ao perceberem que o mundo criado pelos discursos da globalização hegemônica e do capital foi desestabilizados pelo texto de Ferréz⁸⁷. Assim, o local de enunciação do texto é motivo para que ele seja transformando em caso para tribunal.

⁸⁶ Além de deturpar as referências do texto literário, o “efeito de real”, mecanismo utilizado para que se criasse a verossimilhança no texto, é levado às últimas conseqüências, pois é visto como valor de verdade, de modo a dizer que a *fictio* presente em “pensamentos de um correria” é a reprodução fiel do “fato como foi”. Agrega-se ao texto de Ferréz o mesmo valor de um depoimento em um caso policial, esquecendo-se que as referências no conto ultrapassam o mero documental para realizar uma crítica, tanto do texto e do posicionamento de Luciano Huck, quanto da própria sociedade brasileira.

⁸⁷ No capítulo 3, na parte dedicada á leitura de textos de **Ninguém é inocente em São Paulo**, a inocência será abordada por meio das tensões envolvidas no jogo entre o falar e o calar-se.

3. Leituras a partir da "frátria imaginada": algumas vozes e seus modos de narrar

Neste capítulo, serão feitas as leituras de textos das obras incluídas no corpus literário desta dissertação: **Ninguém é inocente em São Paulo** (2005), de Ferréz; **Notícias Jugulares** (2005), de Dugueto Shabazz; **Colecionador de Pedras** (2007), de Sérgio Vaz; e **Da Cabula** (2006), de Allan da Rosa.

Nesta etapa do trabalho pretende-se apontar a importância de se recorrer à leitura, não só das tensões entre literatura e sociedade, mas também dos elementos que apontem para o posicionamento estético-político dos autores. Dentre esses, vale destacar o trabalho com a linguagem, as relações com os gêneros literários, a concepção do objeto livro, entre outros. Contudo, não se pretende trabalhar cada um desses elementos em todas as obras. Serão abordados os mais relevantes de cada uma, de modo a mapear a forma de inserção do autor/obra na "frátria imaginada".

Para isso, será utilizado o instrumental teórico elaborado no capítulo anterior, de forma que ele se adapte a cada uma das leituras respeitando as particularidades de cada um dos textos selecionados. Além disso, não se pretende adequar texto à teoria, mas ver de que modo a teoria responde ao texto e às suas provocações. Com isso, resta dizer que a leitura, assim proposta, busca deslocar as obras dos autores oriundos das periferias urbanas do lugar da análise sociológica ou antropológica, como se vê em muitos trabalhos acadêmicos. Dessa forma se reafirma que o objeto de estudo desta dissertação é literatura, de modo que seu posicionamento político, bem como local de enunciação, não seja um critério para que se estabeleça, *a priori*, qualquer juízo de valor.

3.1 Entre falar e calar-se: como insultar o "sistema"

Boa leitura, e muita paz se você merecê-la, senão, bem-vindo à guerra (FERRÉZ, 2005, p. 13).

Neste capítulo, será feita a leitura de alguns contos de **Ninguém é inocente**

em São Paulo, de Ferréz considerando, na obra, as tensões entre o falar e o calar-se, sendo que essas caracterizam o modo como o autor lê o “sistema” e suas formas de atuação na vida cotidiana das grandes cidades. Para isso, foram escolhidos os seguintes contos: “Fábrica de fazer vilão”, “O Plano”, “Pegou um Axé”, “O pão e a revolução”. Outros textos de Ferréz irão surgir ao longo desta etapa para colaborar na proposta de leitura aqui apresentada.

As tensões existentes entre o falar e o calar-se não estão presentes apenas em **Ninguém é inocente em São Paulo**, uma vez que se tornam mais evidentes quando se considera a leitura conjunta desse livro com outros textos de Ferréz, como o prefácio/manifesto “Terrorismo literário”, de 2005, e o texto “Pensamentos de um ‘correria’”, publicado na Folha de São Paulo em 2007. Essas tensões se dão, principalmente, em relação ao “sistema”⁸⁸, no qual se promove e se legitimam os discursos da globalização hegemônica e os discursos do capital. Somado a isso, o título do livro aponta para a impossibilidade da inocência quando se consideram as formas de sociabilidade, bem como as formas de experiência urbana em uma grande cidade, como São Paulo. No conto “O Plano”, lê-se o seguinte trecho:

E quer saber?
NINGUÉM É INOCENTE EM SÃO PAULO.
Somos culpados.
Culpados.
Culpados também (FERRÉZ, 2006, p. 16).

Dessa forma, a cidade seria o palco onde o “sistema” cria suas formas de atuação, seja nas relações de trabalho, seja nas formas de inserção no mercado consumidor. O imaginário que assim se constrói perpassa elementos da cultura de massa, por exemplo, as telenovelas em que o *merchandising* ocupa parte dos capítulos, além de nelas serem veiculadas diariamente leituras da sociedade que reforçam e mantêm as formas de controle social, reverberando os discursos da globalização hegemônica e os discursos do capital. Desse modo, todos os habitantes de São Paulo estão inseridos de alguma forma no “sistema” e são responsáveis pelas tensões sociais que perpassam a cidade. Assim, é necessário pensar em estratégias de inserção que sejam capazes de resistir e interferir no imaginário criado em torno da experiência urbana nas grandes cidades. São Paulo, assim como as metrópoles

⁸⁸ Cf. nota 53. Aqui, Ferréz cria uma leitura simplificada de “sistema” para que vozes oriundas de outras narrativas sejam ouvidas, no caso, as oriundas da narrativa da “frátria imaginada”.

inseridas no panorama da globalização, traz em seu cotidiano o trânsito entre pessoas, culturas e capitais, assim como os preconceitos, as desigualdades, entre outras formas de tensões sociais, que se originam e que acompanham esse processo contínuo de trocas entre países. Contudo, essa cidade é também o lugar onde reverberam outras narrativas, como as legitimadoras do estado-nação e a *da* “frátria imaginada”, de modo a reverberar as tensões apontadas ao longo do capítulo anterior, quando se buscou deslocar o conceito de Benedict Anderson para que se propusesse a noção de “frátria imaginada”. Por isso, a experiência urbana, assim como a noção de contemporâneo apresentada nesta dissertação, não se apresenta um *continuum*, mas como uma precipitação de “agoras” condensados a partir das diferentes vivências nesse espaço e também a partir das narrativas, divergentes ou não, que coexistem nas grandes cidades e no imaginário criado em torno delas. Assim, se todos são responsáveis pela cidade, se todos são culpados pelo que acontece em São Paulo, é preciso que se indague qual a forma encontrada pelo autor para que seus textos, isentos (ou não) de inocência, se locomovam de modo crítico nos espaços simbólicos tensionados pelo embate entre a narrativa *da* “frátria imaginada” e as narrativas fundamentadas na *langue* da lei⁸⁹.

Na organização de **Ninguém é inocente em São Paulo**, observa-se que Ferréz busca deslocar e reler a noção de conto ao intitular a seleção de contos do livro de “Contos e insultos”. Essa aproximação indica que, ao se pensar a experiência urbana vertida em linguagem, bem como nas formas de referencialidade do texto, é necessário que se estabeleçam pactos de leitura capazes de trazer a São Paulo na qual ninguém é inocente para o texto, como uma *fictio* que se insira na narrativa *da* “frátria imaginada”.

O insulto está também presente em outros textos de Ferréz, como em “Terrorismo literário”, manifesto/prefácio do livro **Literatura Marginal**, no qual a escrita surge como forma de revidar os insultos, se constituindo como uma resposta aos preconceitos e desigualdades no que se refere aos espaços políticos, literários e, ampliando um pouco mais, os espaços de legitimação cultural, que se submetem a determinadas estruturas de poder dentro da cidade e, até mesmo, no panorama da globalização de um modo geral:

⁸⁹ BHABHA, Homi K. Introduction: narrating the nation. In: _____ (Org.). **Nation and Narration**. London; New York: Routledge, 2000.

Cala a boca, negro e pobre aqui não tem vez! Cala a boca!
Cala a boca uma porra, agora a gente fala, agora a gente canta, e na
moral agora a gente escreve (FERRÉZ, 2005, p. 9).

O insulto, no entanto, não estará necessariamente sempre explícito no texto, como no exemplo acima, mas no fato de o leitor se sentir ou não atingido pelo conteúdo dos contos, se o deslocamento proposto é capaz ou não de confrontar e/ou desestabilizar o mundo do leitor, considerando a experiência urbana bem como o imaginário criado em torno dela. Desse modo, nota-se que a voz que se enuncia a partir do manifesto/prefácio, assim como a aproximação entre conto e insulto, vieram para deslocar os locais de fala legitimados pela tradição literária brasileira.

Ao aproximar o conto do insulto, Ferréz cria um protocolo de leitura, que aponta para algumas possibilidades de abordagem do livro e dos textos que o compõe, as quais passariam por uma leitura da sociedade que necessita de algo conciso, que fale pelos seus silêncios e pelas perguntas que deles emergem⁹⁰. Em vista disso, pode-se dizer que a concisão necessita que algo seja deixado de fora para que se construa um mundo no texto coerente com o local de onde é enunciado. A partir dessa elisão, as perguntas surgem durante a leitura como forma de questionar, ou até mesmo de negar, o ponto de vista que se constrói a partir do texto literário. A leitura não oferece, desse modo, uma resposta ao leitor, mas cria desconforto e incerteza, por trazer narrativas não legitimadas pela *langue* da Lei⁹¹, a mesma que transformou o texto de Ferréz em um caso aos tribunais⁹².

Assim, como o insulto, os contos são curtos, provocadores e procuram se aproximar do cotidiano de modo a afetar o leitor, questionando e interrogando acerca de uma dignidade possível em uma sociedade em que ninguém é inocente. A inocência passa a se desconstruir pelas tensões que surgem no momento em que a experiência é vertida em linguagem numa *fictio* que não busca respostas, mas atingir o leitor interferindo nos *valores* que se apresentam na e pela linguagem. Desse forma, perceber os diferentes níveis de referencialidade criados pelo texto é uma forma de não cair em preconceitos, como os apontados no texto de Luciano Huck no capítulo anterior. Nesse panorama em que, segundo Ferréz, não há espaço para a

⁹⁰ Cf. PATROCÍNIO, Paulo Roberto Tonani do. **Escritos à margem, a presença de autores de periferia na cena literária brasileira**. Tese de doutorado: PUC-Rio, 2010.

⁹¹ Cf. BHABHA, Homi K. Introduction: narrating the nation. In: _____ (Org.). **Nation and Narration**. London; New York: Routledge, 2000.

⁹² Cf. p.70 e p.78.

inocência não haveria oposição entre o falar e o calar-se, mas uma tensão entre ambos que é perpassada pela tensão que existe entre experiência e linguagem e entre as possíveis referências do texto no mundo.

O que foi dito no parágrafo acima é ampliado pelas discussões presentes no primeiro texto de **Ninguém é inocente em São Paulo**, cujo título é “Bula”. Ele funciona nesse livro como um prefácio, que irá desenvolver a idéia contida no título presente no sumário, uma vez que a palavra “bula” indica um modo de usar o texto, pois os contos “No fundo são amostras grátis” (FERRÉZ, 2006, p. 09) disponíveis para o leitor. Assim, algo é ofertado a quem lê como uma possibilidade de aliviar algum mal-estar, mas que, ironicamente, poderá provocar mais incômodo dependendo do uso que será feito do texto, pois, segundo o autor, “se lidos sem precaução, podem acarretar mais danos a um corpo já cansado, e a uma mente já tumultuada” (FERRÉZ, 2006, p. 09). Em decorrência disso, o leitor também é convidado a participar ativamente da tensão que existe entre o falar e o calar-se em **Ninguém é inocente em São Paulo**, uma vez que as “amostras grátis” só cumprirão seu papel se quem lê estiver atento às tensões que nelas se apresentam. Esses confrontos que emergem durante a leitura dos textos abrem espaço, nesse momento, para a coexistência de narrativas conflitantes; contudo, esse convívio é perpassado por tensões e por diálogos, fazendo com que o leitor assuma uma posição diante dos contos lidos, ou seja, ele é convidado a falar ou a calar-se diante do texto.

O protocolo de leitura citado anteriormente será ampliado, agora, pela aproximação do conto não só do insulto, mas também do desabafo e da mentira. Isso é apresentado para o leitor no trecho “Contos pra mim sempre foram desabafos, ta ligado. [...] Continua a ser para mim uma forma de insultar rápido alguém ou contar uma pequena mentira” (FERRÉZ, 2006, p. 09). O pacto de leitura que irá se estabelecer neste ponto do texto aproximará semanticamente o desabafo, a mentira e o insulto para darem uma nova roupagem ao conceito de conto na obra aqui analisada. Assim, a desopressão do desabafo irá se juntar à incerteza da mentira e à provocação do insulto, demonstrando que, para percorrer a narrativa que se constitui ao longo dos textos, o leitor não poderá confiar naquilo que é apresentado “gratuitamente” a ele, pois essas “amostras grátis”, não estão na obra por acaso – sua função é provocar a perda da inocência e deslocar o olhar do leitor acerca da sociedade na qual ele se insere.

No conto “Fábrica de fazer vilão”, a tensão entre o falar e o calar-se se amplia para o diálogo entre as personagens. No conto, policiais entram no bar que pertence à mãe da personagem principal e, por trazerem armas de fogo consigo, começam a coagir as pessoas que lá estão. Além disso, o discurso dos policiais é altamente preconceituoso, envolvendo tanto o preconceito racial quanto o social, sendo isso também uma forma de coerção. O personagem principal, que também é um dos narradores do conto, é um compositor de rap. Em vista disso, quando se considera o teor reivindicatório das letras de rap, envolvendo a denúncia de tensões raciais e sociais que perpassam a experiência urbana, pode-se pensar a princípio que a fala sobrepõe-se ao silêncio do calar-se. Contudo, quando se lê os trechos a seguir, nota-se que há uma maior complexidade nessa relação: “Penso em falar, sou do rap, sou guerreiro, mas não paro de olhar a pistola na mão dele” (FERRÉZ, 2006, p. 12); “Eu canto rap, devia responder a ele nessas horas, falar de revolução, falar da divisão errada do país, falar do preconceito, mas...” (FERRÉZ, 2006, p. 13). Nesse ponto do texto, a trama se constrói pela alternância entre o discurso direto, presente no diálogo envolvendo os policiais e as pessoas que estavam no bar, e pelos pensamentos da personagem principal durante o quadro de abuso de poder por parte dos policiais. Nos trechos acima, percebe-se que a palavra, arma simbólica dos rappers⁹³, pode ser calada pela arma de fogo, pois o discurso preconceituoso dos policiais, uma forma de violência simbólica, é assegurado pela ameaça da violência física e até mesmo da morte. Entretanto, considerando a estrutura do conto como um todo, como o “rap da literatura”⁹⁴, o silêncio da personagem foi o que permitiu evidenciar as formas de controle social a partir do abuso de poder e da violência⁹⁵, remetendo a enredos criados em letras de rap, como “Capítulo 4, versículo 3”, dos Racionais Mc’s, e “Brasil com P”, de GOG. O que aqui se permitiu ver pelo silêncio, em “terrorismo literário” foi dito textualmente:

(...) o ideal é mudar a fita, quebrar o ciclo da mentira dos “direitos iguais”, da farsa do “todos são livres”, a gente sabe que não é assim,

⁹³ E também dos autores vinculados à literatura brasileira contemporânea produzida a partir das periferias urbanas.

⁹⁴ Ferréz em uma de suas entrevistas define literatura marginal como sendo o “rap da literatura”. Aqui aproveita-se a comparação como um meio de aproximar a noção de conto proposta por Ferréz às letras de rap e seu conteúdo estético-político. Cf. SALLES, Écio. **Poesia Revoltada**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.

⁹⁵ Cf. a fala de Hélio Luz em NOTÍCIAS DE UMA GUERRA PARTICULAR. João Moreira Salles, Katia Lund, Brasil: Video Filmes, 1999.DVD.

vivemos isso nas ruas, sob os olhares dos novos capitães do mato, policiais que são pagos para nos lembrar que somos classificados por três letras classes: C, D, E (FERRÉZ, 2005, p. 10).

Ao se comparar as estratégias, percebe-se que o autor foi feliz ao optar pelo “não-dito” nessa “amostra grátis”, pois ampliou o poder de referencialidade do texto, além de evidenciar que estética e política são indissociáveis. Estão presentes nessa escolha o desabafo, que advém da opressão originada por episódios como o narrado, assim como a mentira, presente na versão em linguagem desses fatos em uma *fictio* que se apresenta tão coerente ou mais que a realidade.

Quando se lê, em “Terrorismo literário”, “não batemos na porta para alguém abrir, nós arrombamos a porta e entramos” (FERRÉZ, 2005, p. 10), percebe-se a importância da fala como estratégia de assegurar um lugar a partir do qual se pode enunciar o próprio discurso. Diante dos silêncios que perpassam o cotidiano, devido à violência (física, simbólica, entre outras) e à opressão, a literatura cria lugares para que eles sejam ressignificados. A partir disso, o calar-se no texto é o meio de verter a experiência do silêncio em linguagem, e pelas várias camadas de referencialidade, ultrapassa-se o “efeito de real” para se chegar à conclusão de que o silêncio opressor e violento pode ser vertido em uma estratégia literária. Isso mostraria a capacidade de absorção de discursos contrários à “frátria imaginada”, como o que legitima o controle social, e o modo como podem ser vertidos em estratégias discursivas de resistência e de sobrevivência na narrativa *da* “frátria imaginada”.

Considerando o que foi dito acima sobre o desabafo, a mentira e o insulto em relação a “Fábrica de fazer vilão”, é importante voltar à discussão acerca do conceito de *fictio* para entender as escolhas estético-políticas de Ferréz. Quando as três palavras acima se articulam em uma nova roupagem do conceito de conto, a narrativa que dele emerge transitará livremente entre as três acepções de *fictio*. Em “Bula”, o autor diz que no livro há “Trechos de vida que catei, trapos de sentimentos que juntei, fragmentos de riso que roubei estão todos aí [...]” (FERRÉZ, 2006, p. 10). Desse modo, os contos trariam elementos presentes nas experiências vivenciadas nas grandes cidades, pois seriam, segundo Ferréz, “[...] histórias diversas do mesmo ambiente, de um mesmo país, um país chamado periferia” (FERRÉZ, 2006, p. 10). Contudo, ao lado desse trecho encontramos o seguinte: “A maioria é duro, desesperançado, porque assim foi vivido ou imaginado” (FERRÉZ, 2006, p. 10). Com isso, a *fictio* que surge não seria apenas uma montagem que tenciona

documentar o cotidiano das periferias urbanas, mas seria também uma ficção que busca ser tão, ou mais, coerente que a vida, em consequência das estratégias escolhidas por Ferréz em seus textos, além de ser também uma realidade hipotética. A articulação dessas acepções teria como fim a persuasão do leitor da credibilidade de determinado ponto de vista veiculado por essa narrativa, ou seja, do local de enunciação do texto. Por isso, é necessário ler também os silêncios, uma vez que esses estabelecem tensões com o que é verbalizado para que, nos contos, o jogo de referencialidade do escrito aponte para referentes ou questões que estão além do “efeito de real” e da “ilusão referencial” que, como estratégia literária, aproximam os contos do “fato como foi”, enquadrando-os em mera documentação do cotidiano nas periferias. Se “a maioria [dos contos] era inédita no papel, mas não na vida” (FERRÉZ, 2006, p. 10) e se “a maioria é duro, desesperançado, porque assim foi vivido ou imaginado” (FERRÉZ, 2006, p. 10), papel e imaginação se aproximam como forma de mostrar que haverá uma série de escolhas estético-políticas em torno da tensão entre falar e calar-se em **Ninguém é inocente em São Paulo**. Ao verter experiência em linguagem considerando o que foi dito até o momento, a montagem (sentido próprio da *fictio*) não se opõe à ficção (sentido figurado) nem à hipótese (sentido retórico) por dialogarem entre si. Assim, no protocolo de leitura, pretende-se mostrar que entre a vida e o imaginado, entre a vida e a escrita, existem fronteiras porosas o suficiente para borrar os limites entre essas categorias, impedindo que o leitor possa delimitar onde uma começa e a outra termina.

Somado a isso, o local de enunciação, ao ser recriado durante a leitura, irá precipitar os “agoras” que irão relampejar⁹⁶, no momento em que se fizer uso das “amostras grátis”, dos contos, pois, quando se toma uma posição diante do texto lido, criam-se possíveis significações do silêncio, as quais rompem a linearidade da narrativa, por meio de outros referentes, para além do contexto social no qual os contos estão inseridos.

No conto “O pão e a revolução”, o título pode remeter à política do “pão e circo” oriunda de Roma, na Antiguidade, como forma de controle social. No conto, os espetáculos realizados no Coliseu de Roma são comparados à revolução, ou seja, ambos são formas de desviar a atenção das pessoas dos problemas sociais, políticos, entre outros. No texto, um homem pede comida a dois estudantes

⁹⁶ Cf. BENJAMIN, Walter. **Teses sobre o conceito da história**. In: _____. Obras Escolhidas I: magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1989.

universitários em um bar. Donato, o dono do local é caracterizado como uma pessoa que “trabalhou duro” para criar os filhos. Cria-se uma oposição entre o aprendizado de Donato e o dos dois jovens, de acordo com a postura que tomam em relação ao homem que pede comida. Os dois estudantes falam em revolução enquanto que Donato a rejeita, dizendo:

“É o seguinte, seus doutorzinhos, eu trabalho aqui há vinte anos, todos vocês têm esses papos, esse homem ta nessa vida todo esse tempo e quantas turmas já passaram por aqui, e essa tal de revolução não veio até hoje” (FERRÉZ, 2006, p. 77). Além disso, os estudantes, na visão de Ferréz, usam a revolução como um lugar retórico esvaziado, uma vez que reverberam em seu discurso argumentos presentes nos discursos do capital:

- Então que ele se empenhe mais, isso é uma sociedade capitalista, não tem espaço para todo mundo.
- É isso mesmo, a vida é assim, a não ser que façamos a revolução – brandiu o outro estudante (FERRÉZ, 2006, p. 76).

As desigualdades e a exploração são justificadas e naturalizadas no instante em que os jovens afirmam que não há espaço para todos, fazendo com que a situação do homem seja apenas falta de empenho e não o resultado de tensões sociais complexas. O homem que no início somente mancava, passa a ter uma mancha no olho e um curativo no braço:

- Eu só queria um pingado e um pão com manteiga, moço – falou o homem mancando com uma mancha no olho e um curativo no braço.
- Mas é isso, meu amigo, que estamos falando.
- É, ele não entende, tem que acontecer uma revolução (FERRÉZ, 2006, p. 76).

As marcas no corpo vão sendo desvendadas para o leitor na medida em que os estudantes vão criando um discurso limitado e limitador da realidade social e da experiência urbana nas grandes cidades. Isso mostraria o quanto as narrativas que difundem essa visão interferem diretamente no imaginário, criando marcas, até mesmo físicas nas vítimas de preconceito social: as suas formas de se locomover, perceber, agir e interferir no mundo (pernas, olho e braço) foram limitadas pelos discursos que naturalizam as desigualdades, a exploração e o preconceito. A voz não foi afetada fisicamente, mas, quando a capacidade de entendimento do que se

passa a sua volta foi subestimada pelos universitários, foi-lhe negado o direito a voz, uma vez que os estudantes falavam por ele.

Devido ao intervalo de tempo citado por Donato (20 anos), pode-se ler a revolução como sendo aquela defendida por um grupo da esquerda, o qual ainda reverbera traços da dos anos 1960, momento em que a esquerda foi responsável pela criação dos CPCs e que almejava falar pelo e para o povo, dizendo, de modo didático, o que era ou não o melhor para uma coletividade da qual não fazia parte. Isso retoma o que foi dito na introdução acerca dos deslocamentos observados na literatura brasileira, originados principalmente pelo deslocamento do local de enunciação⁹⁷. Em “Terrorismo literário”, o autor afirma que “(...) a regra é só uma, mostrar as caras” (FERRÉZ, 2005, p. 9). Se “mostrar as caras” significa trazer para o panorama da literatura brasileira as marcas da voz que se enuncia a partir da “frátria imaginada”, isso indica que uma versão dos fatos foi escolhida e, de acordo com os recursos literários do texto, percebe-se qual a história, *valores* e limites da sociedade estão expressos na linguagem. Dessa forma, assumir uma posição diante do “sistema” e dos discursos que dele fazem parte, não torna o texto de Ferréz isento de preconceitos ou de visões dicotômicas que não atentem para a complexidade das relações sociais.

Considerando o que foi dito, Donato, que “com o bar havia sustentado os cinco filhos, nenhum virou malandro”, questiona o posicionamento dos estudantes acerca do homem que pedia pão com manteiga e um pingado, toma a palavra e mostra que a “faculdade da vida” o autoriza a ser leitor da sociedade na qual se insere e ter voz própria sem precisar de intermediários. Ao contrário dos jovens, o dono do bar se mostra mais sensível às questões sociais que levaram o homem a não sair da condição em que estava: “O Donato interrompeu a conversa, meu conto ta quase terminando, deu um pingado para o moço, que abriu um sorriso e, mesmo antes de agradecer, foi-lhe dado também um pão com manteiga (FERRÉZ, 2006, p. 76). Dessa forma, o autor cria uma oposição entre o aprendizado da “faculdade da vida” e o aprendizado nas universidades, que formaria várias turmas como os estudantes do conto, sendo que os perfis criados, se vistos de forma estanque, se aproximam muito de estereótipos.

Isso não deixa de ser uma redução das complexas relações que se

⁹⁷ Cf. pp.34-38.

estabelecem entre os indivíduos nas grandes cidades, nas quais origem social não isenta o sujeito de preconceitos. Além disso, separar a universidade da vida e enxergá-la como algo afastado do cotidiano é uma forma de, paradoxalmente, fazer valer as formas de acesso e de ingresso, como as cotas, que vieram para que várias camadas da população pudessem ter acesso ao ensino superior. Assim, o autor aposta nessas mudanças como meio de alterar essa concepção de universidade separada da vida, que reduz a complexidade das relações de poder que se estabelecem dentro dessas instituições. É importante dizer também que, com a chegada dos estudos culturais, com o “declínio da arte” e a “ascensão da cultura”, as universidades acabam por perceber a necessidade de se abrirem para além de seus muros, dialogando com a sociedade na qual está inserida⁹⁸; caso contrário, essas instituições podem se tornar mais uma instância de controle social, reprodutora de preconceitos, se aproximando da visão estereotipada que está no texto de Ferréz. Essas questões que surgiram há poucos anos, como a entrada dos estudos culturais nas universidades brasileiras, como a criação do sistema de cotas, além dos demais processos democráticos iniciados nos últimos anos no país, são alguns dos “agoras” que precipitam no texto, como forma de indagação ao se perceber o tratamento que o autor dá às questões acima apontadas, de modo a tensionar as relações entre o falar e o calar-se no contexto das universidades.

Além disso, criou-se um ambiente de “profunda camaradagem horizontal” no conto “O pão e a revolução”, fato que também se observa em “Buba e o muro social”, conto no qual um cachorro narra a sua história, contando que deixou de viver com seu antigo dono, em um bairro de classe média, para morar com seu novo dono na favela: “Eu quase não faço barulho, também não olho o portão, porque não precisa, é todo mundo conhecido e fica entrando gente o dia inteiro” (FERRÉZ, 2006, p. 43). Nesse trecho, o cachorro que se muda de um bairro de classe média para a favela, aponta diferenças em seu comportamento em relação à casa, de maneira que, ao contrário de sua antigo lar, não precisava fingir ter alguma utilidade na segurança do lugar, ou seja, não precisava inventar formas de “ter mais serventia que do que (...) olhos caídos e babas escorrendo”. Desse modo, a favela se transforma no lugar da afetividade, em um lugar, quase idílico, no qual se pode ver

⁹⁸ Como um exemplo disso tem-se a criação em 1994 do Programa Avançado de Cultura Contemporânea da UFRJ (<http://www.pacc.ufrj.br/o-pacc/>) e o seu recente projeto de extensão Universidade das Quebradas (<http://www.universidadedasquebradas.pacc.ufrj.br/o-projeto/>).

as “luzinhas no céu”. Esse trecho pode ser aproximado da “Canção do exílio”, de Gonçalves Dias, no qual a pátria do exilado é o lugar ideal, onde “o céu tem mais estrelas”. No conto de Ferréz a idealização passa por outras questões, transformando a favela também em um lugar ideal que estaria afastado das relações reificadoras do discurso do capital em que a utilidade dita o valor das pessoas, dos afetos e dos bens.

Entretanto, como foi dito no capítulo anterior, em leituras de mundo como as que se apresentam nos dois contos, mascara-se a exploração e a desigualdade, bem como os preconceitos em nome da homogeneidade de um grupo. Contudo, isso não invalida as estratégias de resistência dos contos, as quais estão presentes nas formas como o autor cria possibilidades para que se precipitem, durante a leitura, os “agoras” relacionados ao deslocamento do local de enunciação sem falar disso explicitamente.

Em vista do que foi dito acima, outra forma de tensão entre o falar e calar-se constitui de forma análoga ao que ocorre na construção da narrativa *da* “frátria imaginada”: recorre-se ao “esquecer para lembrar” em nome da coerência do texto, de modo a transformá-lo num insulto perpassado pelo desabafo e pela mentira. Nas vivências compartilhadas pelos personagens dos textos de Ferréz recorre-se a algo semelhante: às vezes é necessário calar-se em relação às complexidades, para validar determinadas estratégias de resistência ao “sistema”⁹⁹. Assim, de acordo com as discussões sobre a narrativa no capítulo anterior, há outras narrativas em potencial, “aguardando para serem contadas para além das fronteiras do ‘fim’” (WHITE, 1989, p.24) e que podem fazer o texto precipitar “agoras” quando se considera sua existência durante a leitura dos contos.

Em “O plano”, cria-se um panorama no qual o autor observa seu cotidiano, percebendo como o “sistema” cria um imaginário em torno de si capaz de impedir que a maioria das pessoas que convivem com o narrador perceba o que guia suas ações. Assim, surgem situações na quais se cria condições e se naturaliza a desigualdade e a discriminação entre os integrantes da “frátria imaginada”, escondendo-a sobre a falsa camaradagem como foi dito anteriormente. Alguns, como o narrador, que não consegue ser cooptado pelo “plano”, percebem as estratégias do “sistema” e se consideram porta-vozes capazes de desvelar aos

⁹⁹ Cf. p. 82, nota 88.

demais essas ações silenciosas: “você é meu espelho, não vou quebrar meu reflexo, mas a maioria quebra, faz o que o sistema quer” (FERRÉZ, 2006, p.17). Entretanto, decidir “não quebrar o reflexo” significa o respeito ao semelhante dentro das relações inseridas no interior da “frátria imaginada”, criando condições para que haja espaço também para divergências, sem que se criem incoerências, no imaginário de construções-ruínas¹⁰⁰ criado pela narrativa que dela emerge.

O conto “O barco viking”, dialoga diretamente com “O Plano”, ao problematizar e tensionar as relações sociais dentro da favela a partir do modo como as personagens reagem ao fato de dois garotos quererem usufruir do brinquedo da loja de comida árabe sem que estivessem “consumindo”:

Dois meninos de 9 e 11 anos.
Moradores do mesmo bairro onde está instalada a loja de comida árabe mais famosa do mundo.
Os brinquedos lá fora são atrativos, divertem os filhos dos clientes, que pagam pouco mais de cinquenta centavos por esfiha.
(...)
Ficaram na fila, mas a funcionária não os deixou embarcarem no barco viking (FERREZ, 2006).

Mais adiante, no texto, lê-se: “A funcionaria, que também era do bairro, não hesita, separa da fila” (FERRÉZ, 2006, p.53). Assim, em contextos em que o consumo é a pré-requisito para que se tenha o direito de ir e vir, as relações sociais entre os habitantes de uma mesma localidade podem ter reações diversas, uma vez que se criou uma hierarquia, na qual a funcionária da loja tem o poder de decidir quem tem direito e quem não tem, independente de sua origem social. Aqui não há relações de camaradagem horizontal, mas uma amostra de como desigualdades e preconceitos (“Cara de maloqueiro? Talvez foi isso que os barrou na fila.”) também estão presentes na periferia das grandes cidades. Ao lado disso, nesse mesmo texto o narrador, personagem caracterizado como autor e “chefe de família” permite que os meninos possam entrar no brinquedo ao driblar o “sistema”, agregando-os ao seu grupo, o qual estava consumindo. Somente o fato de criarem para os funcionários a ilusão de estarem consumindo a esfiha que custa “pouco mais de cinquenta centavos”, mostra que o acesso ao brinquedo é uma forma de garantir o trânsito na cidade na qual, a princípio, ninguém é inocente – mesmo que de maneira simbólica,

¹⁰⁰ Cf. FARIA, Alexandre. **O Brasil presente**: construções-ruínas do imaginário nacional contemporâneo. Tese de Doutorado. PUC-Rio, 2002.

como no caso do barco viking¹⁰¹. Mesmo que a funcionária tenha percebido a estratégia do personagem-narrador, a posição de poder dela não seria abalada, já que haveria uma justificativa que enquadrava o acesso dos garotos às normas da loja. Assim, criou-se uma estratégia, segundo a qual não haveria como barrar as crianças, uma vez que o argumento de que estavam consumindo com a família do personagem já garantiria a eles o direito de freqüentar o brinquedo.

Além disso, há diferentes formas de percepção e de sensibilidade social, quando comparamos a funcionária e o escritor. Ela estaria integrada ao “plano” descrito no conto homônimo, presente nesse mesmo livro, uma vez que, ao mesmo tempo em que obedece as normas da loja, garante a sua hierarquia em relação aos freqüentadores da loja que moram em seu bairro. Com isso, percebe-se diferentes concepções de periferia ao longo do livro, de acordo com os exemplos selecionados, considerando as relações sociais que se dão por intermédio da experiência urbana nas grandes cidades. O livro traz em si espaço para a coexistência de pontos de vista diversos, que seriam desabafos de diferentes identidades (letrista de rap, dono de bar, funcionária da loja de comida árabe, autor) construídas a partir do imaginário criado em torno na narrativa *da* “frátria imaginada”. As mentiras/*fictiones* criadas a partir dessas identidades também passam por outra forma de tensão entre o falar e o calar-se: se não houver quem escute/leia essa relação, o discurso criado a partir dessa estratégia pode não agregar em si toda a sua potência de desestabilização do mundo, além de não apresentar formas de resistência eficazes contra o imaginário criado em torno do “sistema”.

Isso pode ser visto em “Pegou um axé”, conto no qual um repórter pertencente à “burguesia”¹⁰² vai até a periferia fazer uma entrevista com um grupo de rap. No trecho a seguir, Ferréz constrói o personagem do repórter, bem como a visão que esse possui acerca da periferia da grandes cidades e de suas habitantes:

Odiava aquele tipo de conversa, mas por uma matéria a gente até

¹⁰¹ Nota-se que a escolha do “barco viking” como o brinquedo não foi aleatória, uma vez que a imagem criada em torno dele está ligada à viagem, combate e expansão de território. Isso se contrasta às estratégias do personagem do escritor para fazer com que os meninos possam ter acesso ao brinquedo e “furar o sistema”: “Estampeí um sorriso padrão na cara, dei tchau pros meninos, furamos o sistema, eles estão no barco ainda. Pra sempre” (FERRÉZ, 2006, p. 53).

¹⁰² Esse termo é utilizado para se referir à classe média, média-alta e/ou alta por boa parte dos autores vinculados à “literatura brasileira contemporânea produzida a partir das periferias urbanas”.

conversa com eles.

Começamos a andar, eram tantas gírias que eu estava prestando atenção somente nos finais das frases.

Acho que são todos iguais.

No final, se essa reportagem ficar muito boa, posso até continuar e desenvolver uma pesquisa.

De repente fazer um livro, afinal esse assunto está na moda. E, melhor ainda, aprovar na lei de incentivo e já sair com o livro pago, isso é que é malandragem.

Figura estranha, não pára de falar, também são 500 anos de pobreza (FERRÉZ, 2006, p. 59).

O repórter apresenta uma visão parcial e preconceituosa acerca do discurso dos integrantes do grupo de rap, reforçada pelo fato de ter uma visão da periferia como o lugar do exótico. O autor, ao escolher a profissão de repórter para o entrevistador, tenta trazer para o conto a visão estereotipada que os meios de comunicação de massa geralmente veiculam sobre as letras de rap, sobre o discurso que se origina da “frátria imaginada” e sobre os seus integrantes. Assim, pode-se perceber que o repórter traz consigo uma concepção de experiência urbana vivenciada a partir das periferias e que não está disposto a desconstruí-la na conversa com os rappers. Essa atitude deixa evidente que não há diálogo e que a fala dos entrevistados se perde na medida em que não vai ao encontro dos interesses do repórter, como está evidenciado no trecho a seguir:

As primeiras perguntas foram sobre a profissionalização do rap.

Mas eu queria logo é partir para a violência.

Eles deviam ter dezenas de histórias desgraçadas.

Eu já tinha as perguntas na ponta da língua.

(...) Mas para isso eu teria que ir devagar (FERRÉZ, 2006, p. 60-61).

As histórias de violência tão esperadas pelo repórter viriam a reforçar a visão criada pela mídia, a qual considera muitas vezes as periferias urbanas como principal origem dos problemas sociais e econômicos da cidade como um todo. Assim, o repórter procura na entrevista uma visão da favela que já traz consigo e com a qual consegue lidar, uma vez que foi criada *a priori* sem agregar em si as contradições da experiência. Contudo isso pode ser considerado como uma forma de inocência, por acreditar que seus conhecimentos prévios dariam conta da diversidade de identidades e de discursos, divergentes ou não, que entre si convivem nas periferias urbanas das grandes cidades:

E eu sabia que ia conseguir que eles abrissem a boca.
 Eram meio ingênuos.
 E por trás daquela marra toda só tinha quatro meninos com um sonho.
 Ser um grupo de rap famoso (FERRÉZ, 2006, p. 61).

Por confiar em seus conhecimentos prévio acerca do cotidiano das periferias urbanas, o repórter se equivoca ao confundir a partilha de um boi entre alguns moradores, com o esquiteamento de uma pessoa seqüestrada. Durante o intervalo de tempo em que convive com o medo de ser a próxima vítima, o personagem começa a levantar hipóteses relacionadas à concepção de periferia construída *a priori*: “E se eu pegasse o meu celular, talvez até me roubassem. Mas não me deixariam vivo, roubo seguido de morte. (...) Meu Deus, coitado daquele homem, talvez fosse até um ex-amigo de faculdade”. Depois do desmaio, consequência da tensão criada pelo medo, o repórter soube o que de fato acontecia no andar de cima:

Os meninos do hip-hop haviam desistido da entrevista, estavam todos ao meu lado.
 Era uma coisa que a comunidade sempre fazia, me explicaram.
 Comprar um boi e dividir as partes (FERRÉZ, 2006, p. 65).

Como se pode perceber, a falta de diálogo criou uma situação em que o medo tomou o lugar da arrogância do repórter. O silêncio foi criado no conto pela falta de ouvintes para os quatro rappers, ou seja, pela falta de um interlocutor que o escutasse de fato, percebendo as características do local de enunciação sem se apegar estritamente a estereótipos criados pela mídia. Assim se confrontam as experiências vivenciadas/observadas e as criadas pelos meios de comunicação de massa, mostrando o risco da impossibilidade do diálogo, quando já nos é oferecido pelos discursos legitimadores do “sistema” visões pré-fabricadas do mundo.

Entretanto, é necessário dizer que assim como o autor criou a personagem do repórter que enquadra os rappers num estereótipo oferecido pela mídia, o autor enquadrou o repórter em outro estereótipo, revidando os insultos advindos do senso comum e das narrativas midiáticas sobre a periferia. Talvez isso seja uma forma de inocência do autor, contudo, é necessário dizer que essa estratégia pode surtir efeito dentro do conto de modo a criar um discurso que resista ao “sistema” usando as

mesmas estratégias que esse, mas deslocando o local de enunciação e revertendo o sentido do insulto. Porém, cria-se uma visão preconcebida acerca do grupo composto pelos repórteres de modo geral, uma vez que o personagem não possui nome, de modo que pode ser considerado como um espaço a ser preenchido por qualquer um que tenha essa profissão. A partir da tensão que se cria entre ambas as visões estereotipadas, os “agoras” podem precipitar no momento da leitura, na tensão criada entre o falar e o calar-se, nesse conto.

Finalizando, percebe-se pela leitura dos contos selecionados, que **Ninguém é inocente em São Paulo** traz questões importantes para que se compreenda a tensão entre o falar e o calar-se, entre a voz e o silêncio, constituindo assim um dos modos de inserção de Ferréz nas construções-ruínas que perpassam a narrativa da “frátria imaginada”. Assim, esses contos que “nasceram rápido, de uma paulada só”, que se mostram também “uma forma de insultar rápido alguém”, por conterem em si o desabafo, agregam importante atenção ao que se fala, bem como ao que se cala, uma vez que essas categorias são criadas no texto para provocar aquele que os lê. Isso faz com que o leitor se posicione como semelhante ou como insultado. Contudo, não há um destinatário definido para o insulto. Talvez, o insultado surja no confronto entre a narrativa que emerge desse local de enunciação e as demais que convivem na cidade de São Paulo e, de forma mais geral, na sociedade brasileira. Desse modo, o autor desabafa e cria suas mentiras/*fictions* em nome de uma coletividade, uma vez que fala para um grupo de semelhantes por ele imaginado a partir de seu local de enunciação – a “frátria imaginada” e, mais especificamente a periferia urbana de São Paulo.

3.2 Entre as páginas e a cidade: a guerra e a "jugular do sistema"

A fita é tão louca que até ser o contrário deles é medíocre... vai vendo (SHABAZZ, 2006, p.14).

Neste subcapítulo será feita a leitura de alguns textos de **Notícias Jugulares**, de Dugueto Shabazz, considerando as apropriações de elementos dos meios de

comunicação de massa, como jornais (televisivos ou escritos) e revistas. Esses seriam a “jugular do sistema”¹⁰³, ou seja, os responsáveis pela difusão e manutenção dos discursos que dele se originam. Além disso, serão discutidas as relações entre o objeto livro e o texto nessa obra de Dugueto, como forma de exemplificar as apropriações acima propostas. Para isso, a leitura do “Manifesto Jugular” será o guia desta leitura, elencando trechos de outros textos, como “Repressão e Mídia”, “Volta pro condomínio” e “Firmão e fortão”, para corroborar os argumentos que forem apresentados ao longo deste subcapítulo.

Inicialmente, é válido apontar as condições de publicação e distribuição do livro **Notícias Jugulares**, uma vez que isso é importante para que se discuta a relação entre o suporte e literatura nesta obra. Assim, ao se tensionar essa relação, cria-se uma forma de resistência ao “sistema”¹⁰⁴ e aos suportes destinados a veicular seus discursos legitimadores, como os discursos da globalização hegemônica e os discursos do capital. Os meios de comunicação de massa são um dos principais veículos para difusão e legitimação desses discursos e das narrativas que deles emergem. Além disso, o modo como essas narrativas são contadas colaboram para a manutenção das estruturas de poder regidas pelos que “padecem de sono de morto”¹⁰⁵ e para o controle social exercido na e pela sociedade brasileira. Devido ao que foi dito, a apropriação tanto do conteúdo como da estética relativos aos meios de comunicação de massa se torna uma forma de resistência, na medida em que expõe os mecanismos de manutenção e legitimação dos discursos por eles veiculados para, depois, serem ressignificados na leitura da “jugular do sistema” (GOG, orelha do livro) apresentada por Dugueto em seu livro.

Notícias Jugulares foi publicado pelas Edições Toró, uma das pequenas editoras que surgiram por meio da iniciativa de um grupo de autores oriundos da periferia de São Paulo, de acordo com o que foi comentado na introdução desta dissertação¹⁰⁶. Segundo a proposta das Edições Toró, a concepção gráfica do suporte se relaciona com o conteúdo do texto, de modo a evidenciar que, no processo de edição do livro assim como no de criação do texto, há uma relação intrínseca entre estética e política. Desse modo, o barateamento do produto final não compromete seu apuro estético nem a possibilidade de que o preço seja uma

¹⁰³ GOG, Orelhas do livro de Dugueto.

¹⁰⁴ Cf. p. 82, nota 88.

¹⁰⁵ Cf. p. 37-38 e p.79.

¹⁰⁶ Cf. p. 25.

barreira econômica para a aquisição da obra e circulação das idéias nela contidas. Em entrevista ao programa Entrelinhas, da Rede Cultura, Allan da Rosa comenta sobre o processo de concepção gráfica de **Notícias Jugulares**, relativo a uma das fontes utilizadas na obra:

Allan da Rosa: [Sobre o livro **Notícias Jugulares**, de Ridson Dugueto/Dugueto Shabazz] Esse livro... o Mateus Subverso, isso aqui é uma fonte grafitada pro livro do Ridson Dugueto. O Mateus fez letra por letra, acento por acento, e transformou isso numa fonte digitalizada.

Entrevistador: Quer dizer, ele criou uma fonte.

Allan da Rosa: Criou uma fonte graffitada (ROSA, 2009).

A fonte graffitada se assemelha bastante à usada no *tagging*. O *tag* é o modo de grafar as letras que compõem a assinatura ou as iniciais do graffiteiro ou grupo (*crew*) ao qual ele pertence. O *tag* é também utilizado como forma de imprimir marcas identitárias em diversos tipo de superfície dentro do território da cidade¹⁰⁷. Como foi dito na introdução, a cidade é constituída também no e pelo imaginário construído a partir da vivência dos autores no espaço urbano, entrecruzando experiência subjetiva e objetiva¹⁰⁸. Vários espaços da cidade são destinados a publicidade, propaganda política, como no caso dos *outdoors*. Assim, inserir a marca de seu grupo nos mesmos espaços ou rasurar espaços destinados aos discursos que emergem das propagandas, como se observou no filme **O ódio**, é um modo de “arrombar portas” e entrar em espaços simbolicamente restritos aos discursos que emergem da “frátria imaginada”¹⁰⁹. Trazer isso para a página do livro é um modo de ocupação e de transgressão deste espaço, símbolo de uma cultura letrada que os inocentes, citados por Carlos Drummond de Andrade, ainda tentam assegurar. Daí a necessidade de demarcar o território e imprimir marcas identitárias que perpassam o local de onde emerge a voz que no livro é enunciada, aproximando as páginas desse aos muros da cidade.

O traço do *tag* é rápido, simples e estilizado, exigindo uma técnica específica. Os elementos estéticos que caracterizam seu diferencial demandam uma leitura que exige treino para que as letras do alfabeto graffitado sejam decifradas. Por isso, ao

¹⁰⁷ Cf. STAHL, Johannes. **Street art**. (edição portuguesa). trad. Ana Inácio e Helena Morbey. Potsdam: H. F. Ullmann, 2009.

¹⁰⁸ Cf. p. 21-22.

¹⁰⁹ Cf. p.45.

se considerar o uso do *tag* na obra de Dugueto, podem surgir dificuldades de leitura por parte daqueles que não estão acostumados com o seu traçado. Dessa forma, a escolha pela fonte graffitada faz com que o leitor entre em contato com as marcas identitárias que o grupo aplica ao modo de registrar o código escrito da língua. Assim, usar o tag em **Notícias Jugulares** seria trazer para a palavra, nas páginas de um livro, as marcas gráficas e simbólicas de um grupo como forma de resistência.

Como foi dito no capítulo anterior, o texto literário é capaz de desestabilizar o imaginário por meio das *fictiones* que dele emergem, devido às contradições que se dão no momento em que a experiência é vertida em linguagem, principalmente, pelos diferentes níveis de referência no mundo que o texto permite. Assim, a fonte graffitada colabora para a construção da *fictione* nas partes de **Notícias Jugulares** em que é utilizada, pois traz para o livro discussões que perpassam, não só o fato de a “frátria imaginada” fazer ouvir suas vozes na página impressa, mas também aponta para a ocupação do espaço urbano, envolvendo a disputa entre as marcações identitárias e a despersonalização promovida pelas propagandas, bem como a interferência que isso promove na formação do imaginário em torno da cidade.

A fonte graffitada aparece no “Manifesto Jugular” e na parte intitulada de “Rápido e rasteiro”. Nessa parte se encontram letras de rap, que, quando trazidas para as páginas do livro, são denominadas “poesias dugueto”, como se observa na capa do livro. Assim, rap e graffiti, se associam nessas partes de **Notícias Jugulares** e trazem para a página do livro dois dos elementos da cultura hip-hop, indicando que, em “Rápido e rasteiro”, a velocidade associada à habilidade na criação, na e pela palavra, são necessárias para grafar os *tags* e para a escrita literária, reafirmando nos muros e/ou nos livros o que se vê em “Terrorismo literário”, de Ferréz: “Cala a boca uma porra, agora a gente fala, agora a gente canta, e na moral agora a gente escreve” (FERRÉZ, 2005, p. 9).

Em vista do que foi dito, a fonte criada por Mateus Subverso traz em si marcas identitárias da “frátria imaginada”, uma vez que a cultura hip-hop está nela inserida, dialogando com outras possibilidades de identificação que se constroem na e pela narrativa da “frátria imaginada”, devido à relação polifônica entre as identidades rizoma que existem em seu interior¹¹⁰. Essas marcas estariam, então, impressas ao próprio código escrito, interferindo na percepção do leitor diante do

¹¹⁰ Cf. pp. 51-53 e pp.54-55.

livro de Dugueto, de modo a criar um diferencial em relação às fontes que não passam pelo processo “artesanal”, uma vez que, antes da digitalização, foi necessário que Mateus Subverso grafasse previamente todos os elementos que comporiam a fonte grafitada. Além disso, a escolha pela fonte grafitada no “Manifesto Jugular” e em “Rápido e rasteiro” não foi aleatória, uma vez que indica a relação intrínseca que será estabelecida entre ambas as partes ao longo do “Manifesto Jugular”. Nesse texto, à medida que o autor expressa o posicionamento estético-político da obra, estão em caixa alta títulos de determinados poemas/letras de rap de “Rápido e rasteiro”, estabelecendo relações entre os textos, as quais serão ampliadas para as outras partes do livro.

Além da fonte, a capa, especialmente o adesivo que cobre a lombada é outro elemento da concepção gráfica de **Notícias Jugulares** que dialoga com a proposta de resistência do autor. Haver um adesivo na lombada similar aos “classificados” de um jornal, unindo a capa à quarta capa (ANEXO) pode parecer contraditório. Contudo, o contraste que se estabelece entre o jornal e os elementos que dialogam com o conteúdo do livro, mostram que, em **Notícias Jugulares**, são trazidos para perto elementos considerados “inimigos”, adversários da proposta das Edições Toró e, também, das propostas da “frátria imaginada”. Desse modo, quando o adversário está perto, é mais fácil se apropriar de seus elementos para desestabilizá-los, para que a voz que emerge da “frátria imaginada”, a partir desse livro, atue com o objetivo de buscar um discurso na tensão com elementos do adversário. Assim se constitui a forma de inserção de **Notícias Jugulares** na narrativa da “frátria imaginada”. Com isso, a mídia livro se tornaria um lugar que traria para si elementos dos meios de comunicação de massa para discuti-los em seu interior a partir dos textos, da utilização das fontes, da concepção da capa, entre outros elementos que fazem parte da concepção de **Notícias Jugulares**, unindo de maneira intrínseca suporte e literatura.

No primeiro parágrafo do “Manifesto Jugular”, observa-se o seguinte:

Leia: Notícias jugulares. Um telegrama de guerra vindo direto Dugueto. É pura urgência das ruas. Como um cordel urbano suturado em emergência para o estanque da hemorragia. O fio da percepção autodidata lendo as entrelinhas subliminares dos becos, dos loucos, das fitas, dos putos, tiros, drogas, olhos, gritos costurando uma colcha de retalhos de fatos fudidos, seja pra desbaratinar o frio de indiferente de São Paulo pra quem dorme na

calçada, ou pra cobrir quem morre na calçada. Afinal, jornal pra nós só serve pra isso mesmo. Será? Não! Não desconhecemos a relação incestuosa e despuorida que existe entre REPRESSÃO E MÍDIA. Televisiva e escrita (SHABAZZ, 2006, p.13).

Logo de início surge “leia”, um verbo no imperativo, que além de ser um chamado para leitura do livro, estabelece um diálogo com propagandas de jornais e revistas, tanto para assinaturas, quanto para divulgação de conteúdo de determinada edição¹¹¹. Desse modo, a propaganda feita para vender “informações”, muitas vezes manipulada para que se promova o controle social, ao ser apropriada logo no início do manifesto, evidencia que o autor percebe os mecanismos de reificação e venda das informações por grande parte dos meios de comunicação de massa. Isso de dará pelas formas de referencialidade do texto, criadas pelas tensões que surgem no momento em que a experiência é vertida em linguagem para recriar a estética da propaganda de jornais e revistas que se encontra no imaginário e no cotidiano dos leitores/espectadores/internautas¹¹². Além disso, neste trecho, frases curtas são intercaladas com períodos mais longos, o que faz com que o texto ganhe certa agilidade de leitura, além de apontar também para a estética encontrada nas letras de rap, evocando as poesias dugueto de “Rápido e rasteiro”. Desse modo, as imagens construídas pelas frases curtas, como se fossem quadros de jornais televisivos, condensam-se gerando entre si um sistema de relações e de precipitações de “agoras” que perpassarão não só este parágrafo, mas todo o texto. Isso tensiona o processo de cumulação de imagens que se vê nos meios de comunicação de massa, ao apontar também para os mecanismos de criação dos poemas/letras de rap de Dugueto, como a seqüência de frases curtas e de imagens que vão se somando, como um telegrama, para desestabilizar o imaginário construído em torno dos discursos da globalização hegemônica e dos discursos do capital. As diferenças existentes entre essas duas estratégias estéticas semelhantes residem na diferença entre os objetivos específicos de cada um desses locais de enunciação.

A imagem da guerra e a da urgência são aproximadas por Dugueto à experiência urbana a partir das periferias, englobando a resistência à discriminação,

¹¹¹ Além de haver propagandas nas revistas e jornais das próprias editoras, a publicidade em torno da venda desses produtos se encontra também em outros meios de comunicação de massa, como internet e televisão.

¹¹² Cf. GARCIA CANCLINI, Néstor. **Leitores, espectadores e internautas**. Trad. Ana Goldberger. São Paulo: Iluminuras, 2008.

ao preconceito e às formas de violência relacionadas ao controle social e do imaginário. Essas imagens são comuns também à cultura de massa; contudo em **Notícias Jugulares** serão deslocadas pelo local de enunciação – a “frátria imaginada” – que não opta pela guerra como estetização infundável da violência, mas como um modo de resistir, delimitando os lados do confronto. A diferença fundamental seria a busca pela paz, a qual viria da tentativa do autor de convocar seus semelhantes a se conscientizar das estratégias do “sistema” de controle do imaginário a partir dos meios de comunicação de massa, como se pode ler no trecho de “Firmão e fortão” a seguir:

Leia, se informe, atualize, decore.
Saia do controle dos dotô e mira dos hómi.
Contra crack, Nike, Rad Label, Tag Hauer,
A força do break dance e a beleza do black power (SHABAZZ, 2006,
p. 85).

Assim, o autor sutura, não só no manifesto mas no livro como um todo, uma “colcha de retalhos”, ou seja, quadros pertencentes a uma percepção da experiência urbana, e desloca a guerra para as páginas do livro, no qual a palavra é a arma para desestabilizar o imaginário construído pelos meios de comunicação de massa. Com isso, tenta-se desfazer a imagem de que a periferia é o local de onde irradiam os problemas de toda a cidade, como violência, pobreza, tráfico de drogas, entre outros.

É necessário perceber que, apesar de reconhecer que é necessário apropriar-se dos elementos do adversário sem renegá-los, há a delimitação de dois lados bem definidos no embate que perpassa todos os textos: segundo o autor, há uma guerra promovida pelo “sistema”, entre ele e a “frátria imaginada”. Há um inimigo e sabe-se o porquê de ele ser atacado. Alguns desses motivos estão neste trecho de “Repressão e mídia”:

Dá legitimidade e oportunidade,
Pra milhares de pré-juízos dotados de leviandade.
Consolidam opinião e parcialidade.
Antes de ir ao ar retoque a maquiagem da verdade (SHABAZZ, 2006,
p. 77).

Devido ao que foi dito, como forma de unir seus semelhantes, o “esquecer para

lembrar”, que existe também na constituição da “frátria imaginada”, está presente de modo tensionado na construção de **Notícias Jugulares**, uma vez que o autor cria, em determinados momentos uma idéia de homogeneidade entre os seus semelhantes: “Somos brasileiros. Os mais brasileiros entre os brasileiros e os melhores dentre os mais. Por quê? Porque somos periferia, rapaz” (SHABAZZ, 2006, p.13). Esse mecanismo, mesmo apagando as diferenças em nome da união, não invalida as estratégias de resistência presentes na obra, pois em outros momentos isso é tensionado:

Notícias Jugulares é uma carta de convocação. Somos todos um. Vem com a gente soldado, abandona essa fita que não traz retorno positivo pra favela e vem. Você é nossa melhor reserva, mas precisamos de você FIRMÃO E FORTÃO, entendeu?! (SHABAZZ, 2006, p.14).

Ao dizer que o livro é uma carta de convocação e ao igualar os moradores das periferias urbanas, o autor cria um discurso que pretende persuadi-los a entrar e a se unirem no confronto, tendo como objetivo comum o fim da guerra promovida pelos meios de comunicação de massa. Contudo, Dugueto aponta indiretamente para a existência de semelhantes que não percebem as estratégias do “sistema”, por não trazerem “retorno positivo pra favela”, e que, por isso, colaboram para a continuação da guerra. Essa seria uma forma de apontar para diferenças entre aqueles que o autor tenta representar em seu discurso. Por haver esse tipo de tensão, a separação estrita entre ambos os lados da guerra não compromete a assimilação e ressignificação das “estratégias inimigas”, pois, mesmo com a dualidade, desloca-se o foco de onde se irradia grande parte da informação e do imaginário construído acerca da cidade, para o modo pelo qual a narrativa da “frátria imaginada” os lê e os desestabiliza em **Notícias Jugulares**. Com isso, as estratégias de ambos os lados da guerra, que foi vertida em linguagem na *fictio* presente nas páginas do livro, estariam em diálogo, mas os objetivos seriam conflitantes devido aos diferentes locais de enunciação. Assim, o autor traz para discussão, no manifesto e nos textos selecionados, o modo como o “sistema” se legitima e se mantém por meio de discursos redutores e simplificadores da realidade social, política e cultural nas grandes cidades brasileiras.

Do mesmo modo que, na guerra, é preciso que se reconheçam as estratégias

do adversário, Dugueto, de modo análogo, mapeia estereótipos, simplificações e lugares comuns que permeiam o discurso midiático sobre as periferias urbanas dos grandes centros, o qual, segundo o autor, reforça as formas de controle social do “sistema”:

Em incursão na favela, equipe jornalística.
Parece fazer parte da logística.
Junto a polícia, que invade, agride, revista.
Enquanto o repórter registra a entrevista (SHABAZZ, 2006, p. 73).

Os “fatos fudidos”, como os episódios de violência policial presentes nos versos acima, são tratados pelos meios de comunicação de massa de modo sensacionalista, para que se produzam recortes da experiência urbana capazes de reafirmar e justificar os discursos legitimadores do controle social pelo “sistema”. Para perceber esse tipo de estratégia é necessário “o fio da percepção autodidata”, que agrega em si a capacidade de desconstruir essas imagens quando se consegue ler “as entrelinhas subliminares dos becos, dos loucos, das fitas, dos putos”. Por isso, Dugueto constrói sua *fictio* pela sutura dos diferentes níveis de referência do texto midiático, apontando para as entrelinhas, nas quais os preconceitos e as desigualdades são reafirmados e naturalizados. O auto-didatismo necessário para isso se dá no movimento tensionado entre a visão de mundo oferecida pelos jornais, revistas, *outdoors*, entre outros, e o questionamento das incoerências entre o discurso midiático e a experiência urbana compartilhada pelos integrantes da “frátria imaginada”. Com isso, o fato de o autor estar “submetido às condições que ele mesmo critica”¹¹³, ao mesmo tempo que dificulta a análise pela falta de distanciamento, ajuda a treinar a percepção por estar imerso cotidianamente no imaginário a ser desestabilizado pelo reconhecimento da “relação incestuosa e despuorida que existe entre REPRESSÃO E MÍDIA. Televisiva e escrita” (SHABAZZ, 2006, p.13), de acordo com o manifesto. Para que isso seja possível, é necessário que o autor perceba as narrativas que se encontram “além das fronteiras do fim”¹¹⁴ aguardando para serem contadas, as quais carregam em si os “agoras” capazes de romper o *continuum* de imagens esvaziadas e homogeneizadas pelas

¹¹³ Cf. ADORNO, Theodor W. La crítica de la cultura y la sociedad. In: _____. **Prismas**. trad. Manuel Sacristán. Barcelona: Ariel, 1962.

¹¹⁴ Cf. WHITE, Hayden. The Value of Narrativity in the Representation of Reality. In: _____. **The Content of the Form: narrative discourse and historical representation**. London: The John Hopkins University Press, 1989.

narrativas midiáticas.

Ao se comentar sobre essas narrativas, é importante pensar na forma como o autor trabalha a linguagem no manifesto e nos poemas/letras de rap selecionados:

Ah, nego..se não ta entendendo, só lamentos, mas o idioma aqui é o ebanês, moro?!! É que muito já foi escrito e dito em português de coronéis, de capitães, doutores, sociólogos, criminalistas e até dos metido a revolucionário que querem ser donos da cultura brasileira. Não! Definitivamente não! Não falamos português, não. Nosso latim é afrofavelizado. (...) entendeu?!! Ainda não? Então VOLTA PRO CONDOMÍNIO, mané. Tu não vê porque guetofobia causa cegueira (SHABAZZ, 2006, p.13)

Nesse trecho, nota-se que o autor, como forma de marcar seu local de enunciação, diferencia sua linguagem daquela utilizada, ao longo da história do país, em textos que fazem parte, muitas das vezes, dos discursos de controle social. Ao dizer “muito já foi escrito e dito em português de coronéis, de capitães, doutores, sociólogos, criminalistas e até dos metido a revolucionário que querem ser donos da cultura brasileira”, Dugueto traça um *continuum* de desigualdades e exploração, na história do país, que começa no período colonial e chega até hoje. Ao dizer que seu idioma é outro, o autor se aproxima da *langue* da lei para recontá-la por meio da *parole* do povo¹¹⁵, rompendo esse *continuum*. Isso acontece quando são trazidas para o diálogo outras versões condensadas no próprio uso do “latim afrofavelizado” de Dugueto. As versões que estão condensadas na linguagem trabalhada desse modo não pertencem ao tempo vazio e homogêneo da história, mas estão presentes nos “agoras” que rondam tempo condensado e afiado do contemporâneo.

Além disso, o uso dos *tags* corroboram a opção pelo “latim afrofavelizado”, uma vez que para entender ambos, segundo a lógica interna do livro, é necessária a aproximação e o contato com as manifestações identitárias que perpassam o texto literário produzido a partir das periferias urbanas e o graffiti. Essa necessidade de decodificar tanto o texto quanto sua grafia estão presentes também nos poemas/letras de rap de “Rápido e rasteiro”, como em “Volta pro condomínio”:

Os estrangeiro dus gueto de preconceito burguês.
Tentando decodificar meu dialeto ebanês.

¹¹⁵ BHABHA, Homi K. Introduction: narrating the nation. In: _____ (Org.). **Nation and Narration**. London; New York: Routledge, 2000.

Compre na butik, assista MTV é mais seguro.
Fique onde está se tem medo do escuro (SHABAZZ, 2006, p. 67).

No trecho acima, Dugueto não se dirige aos seus semelhantes, mas àqueles que não pertencem à “frátria imaginada” como em “ (...) entendeu?! Ainda não? Então VOLTA PRO CONDOMÍNIO, mané. Tu não vê porque guetofobia causa cegueira” (SHABAZZ, 2006, p.13). O “medo do escuro”, do que é diferente, e a guetofobia, que traz em si a palavra medo, seriam os principais responsáveis pela dificuldade de decodificação prevista pelo autor. Essa estratégia torna a *langue* do povo o lugar da diferença, quando comparada aos discursos veiculados pelos meios de comunicação de massa, e afirma seu potencial desestabilizador do imaginário criado em torno do “sistema” para legitimá-lo. Assim, tanto a linguagem quanto a grafia, relacionados entre si, trariam elementos da “frátria imaginada” para as páginas do livro, interligando a concepção gráfica e texto literário como forma de resistência ao “sistema” e às linguagens e grafias homogeneizadas presentes em seus discursos legitimadores. Dessa forma, ao criar uma escrita saturada por “agoras”, o autor afirma seu local de enunciação, de modo a mostrar que esse não é cristalizado como dizem, principalmente, os jornais escritos e televisivos. Por isso, a concepção da linguagem em **Notícias Jugulares**, dialogaria diretamente com o modo como as identidades se relacionam na narrativa *da* “frátria imaginada”.

Ao dizer que “o nosso latim é afroavelizado”, Dugueto recorre direta ou indiretamente, ao processo de formação das favelas e o modo como isso se relaciona às contruções-ruínas do imaginário que são elencadas na sua opção por uma linguagem marcadamente ideológica. O processo de construção do “latim afroavelizado” inicia-se no período da escravidão, especificamente, no contato da língua portuguesa com as línguas dos escravos negros, pois estes, ao falarem o português, imprimiam neste algumas marcas fonéticas e sintáticas de sua língua materna. Além disso, havia os quilombos ao redor das cidades, os quais, segundo Carril, após a abolição, a abrigaram também as populações pobres. Dentre elas destacam-se, principalmente, as negras. Abrigavam ao lado dessas, também as constituídas por brancos pobres e imigrantes nacionais (principalmente, nordestinos) ou estrangeiros. Cada um desses grupos tinha o seu modo de falar o português, seja pela variação regional, no caso dos imigrantes nacionais, seja pelas marcas da língua materna, no caso dos imigrantes de outros países. Dessa forma, os

quilombos, assim como a língua, sofreram, ao longo do tempo, modificações, principalmente, no processo de integração daqueles ao espaço urbano¹¹⁶. Em vista do que foi dito, o “latim afroavelizado” se constituiu pelo diálogo de diferentes vozes/grupos que imprimiram nele a sua marca. Considerando que haja uma relação entre espaço, língua e imaginário, a *parole* do povo, assim constituída, traria para a cena discussões sobre identidade, cultura e poder a partir da “frátria imaginada”, levantando questões sobre a escolha de determinada norma de prestígio pela sociedade brasileira, ou seja, o “português de coronéis, de capitães, doutores, sociólogos, criminalistas e até dos metido a revolucionário que querem ser donos da cultura brasileira”. Essa norma de prestígio também está presente nos jornais, nas revistas, que, visando atingir um público cada vez maior, recorrem a uma linguagem na qual não se consegue ver o sujeito de sua enunciação. Além disso, essa linguagem busca direcionar o raciocínio do leitor ou do espectador, como forma de manutenção da ordem simbólica¹¹⁷. Por tender a se homogeneizar entre as emissoras e entre as redações, até como forma de manter a concorrência, essa linguagem acaba se despidendo do sujeito da escrita para que dela surja uma informação que seja sustentada por si só, independente do olhar de quem a selecionou e/ou escreveu, de modo a mascarar os processos de controle social. Com isso, Dugueto, ao caracterizar a linguagem por ele utilizada em seu livro como “ebanês” ou como “latim afroavelizado”, a coloca em diálogo com a grafia dos textos em *tags*, não só pelos diferentes níveis de referencialidade do texto que surgem a partir dessas escolhas, mas também pela aproximação das páginas do livro aos espaços da cidade, de acordo com o que já foi dito neste subcapítulo¹¹⁸. Assim, o autor reafirma a importância do local de onde enuncia sua voz quanto à desestabilização de um panorama da literatura brasileira, de acordo com o qual os “inocentes do Leblon” ainda “padecem de sono de morto”, não atentando para todo um processo de “declínio da arte, ascensão da cultura” já iniciado¹¹⁹.

¹¹⁶ No caso de São Paulo, as populações dos quilombos urbanos, devido aos processos de modernização da cidade, foram deslocadas, cada vez mais para as periferias da cidade, de modo que permanecessem invisíveis ao poder público e às camadas médias e altas da sociedade (Carril, 2006). A partir da década de 1980, transformações “estão gerando espaços nos quais diferentes grupos sociais estão muitas vezes próximos, mas estão separados por muros e tecnologias de segurança, e tendem a não circular ou interagir em áreas comuns” (CALDEIRA, 2008, p. 211).

¹¹⁷ Cf. BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. 6. ed. 1. reimp. São Paulo: Perspectiva, 2007.

¹¹⁸ Cf. p. 99.

¹¹⁹ Cf. pp. 21, 44, 63, 91.

Pode-se dizer que, quando o autor escreve “os estrangeiro dus gueto de preconceito burguês”, estaria criando outro estereótipo, afastando cada vez mais os dois lados da guerra. Ao associar “preconceito” a “burguês” e “guetofobia” aos “cegos” que não conseguem decodificar a linguagem presente nos textos, o autor poderia não atentar para o fato de que dentro da própria periferia encontramos preconceito, desigualdade e exploração entre os moradores, sendo que parte desses estaria de acordo com os discursos legitimadores do “sistema” veiculados pelos meios de comunicação de massa¹²⁰. Contudo, o teor convocatório de seus textos e a tentativa de criar uma camaradagem horizontal entre os moradores das periferias, já indicam que o autor reconhece que a periferia não é homogênea e que nem todos os moradores comungam das mesmas causas que ele. Além disso, o autor evidencia que a “guetofobia” e o “medo do escuro” são responsáveis, na maior parte das vezes, pela guerra veiculada pelos meios de comunicação de massa e pela separação em dois lados nesse confronto, devido a tensões sociais e raciais que perpassam a sociedade brasileira.

Contudo, os meios de comunicação de massa não são problemáticos *a priori*. O problema reside na forma como eles são utilizados e quais são os objetivos de quem os manipula. Ao associar jornal, revista, entre outros, ao “sistema”, Dugueto indica, direta ou indiretamente, que muitas vezes os meios de comunicação são utilizados como forma de atingir o imaginário do público atuando diretamente para reforçar diversas formas de controle social, enquanto que a literatura se diferenciaria do enrijecimento característico de grande parte dos produtos midiáticos, destinados a homogeneizar, não só o gosto do espectador, mas também as formas de percepção deste:

Notícias Jugulares...um livro que cheira favela...Livro?!! Sinceramente... pode ter até outros nomes se eles lá não acharem que merece ser chamado de livro. Aqui a voz de lá é surda e não faz eco. Legitimidade e sucesso têm significados muito distintos por aqui... talvez um pasquim esse panfleto, todo codificado, apologico do black power latino, do orientar do pensamento e da incitação do fundamental. Mero tablóide. Mas orgulho de não ser a Veja (Veja que mentira!!!) ao contrário. A fita é tão louca que até ser o contrário deles é medíocre... vai vendo. Isso aqui é LITERATURA MARGINAL e ponto final. (..) (SHABAZZ, 2006, p.14)

¹²⁰ Cf. FERRÉZ. O Plano. In: _____. **Ninguém é inocente em São Paulo**. Rio de Janeiro: Ed. Objetiva, 2006.

Dugueto, neste trecho do manifesto, promove deslocamentos de **Notícias Jugulares** por outros tipos diferentes de mídia escrita, como o pasquim, o panfleto e o tablóide, todas vinculadas a um conteúdo subversivo e/ou sensacionalista. Desse modo, o texto de Dugueto, ao se deslocar, iria se apropriando de características pertencentes ao pasquim, ao panfleto e ao tablóide e ao teor de sua leitura, para recriá-las ao longo do percurso, pois “A fita é tão louca que até ser o contrário deles é medíocre...”. Assim, o subversivo e o sensacionalista do conteúdo dessas mídias serão revertidos, pelo trabalho do escritor, em uma linguagem com alto poder de interpelar o seu leitor, de convocá-lo a tomar uma posição diante do que é lido, com o objetivo de assim estimular a atitude crítica de quem lê. Além disso, Dugueto contrapõe o pasquim, o panfleto e o tablóide à revista *Veja*: “Mas orgulhoso de não ser a *Veja* (*Veja* que mentira!!!)”. Essa revista, de acordo com suas próprias campanhas de marketing, ao contrário dos outros três, não seria nem subversiva, nem sensacionalista, agregando valor a ausência dessas características. Com isso, na tentativa de vender o produto e conquistar público, a revista é apresentada aos leitores como sendo um veículo de informações confiável e transparente, cujo objetivo é mantê-lo informado da melhor maneira possível, com um conteúdo de qualidade e imparcial. Contudo, nessa revista há deturpações dos fatos, exploração de temas polêmicos pelo viés sensacionalista, visando ter um alto número de vendas e, por consequência, obter lucro. Para isso, a linguagem da revista não pode refletir essa estratégia de mercado, pois se isso ocorresse, seria algo contrário as suas campanhas de marketing. Outro fator é o suposto prestígio dessa publicação, o qual contribui para que se evite colocar em dúvida as fontes e as notícias na *Veja*, revista semanal de grande circulação. Dessa forma, Dugueto critica a postura descrita acima, de modo a marcar seu posicionamento diante dessa revista e diante da atitude desta de mascarar o teor de seu conteúdo com propagandas de marketing e pela homogeneização da linguagem, visando não só as vendas de exemplares, mas também as vendas de páginas para anunciantes. Assim, ao escolher se aproximar dos outros três *media*, que de modo mais explícito se vinculam ao subversivo e ao sensacionalista, Dugueto coloca em dúvida esse prestígio da revista *Veja* perante os seus leitores, mas sem se tornar o contrário dela, de acordo com o que se lê no “Manifesto jugular”: “A fita é tão louca que até ser o contrário deles é medíocre... vai vendo”. Isso também está presente em “Repressão e mídia”:

É preciso saber, desconfiar no mínimo,
Que ninguém é impune ou imune ao destino

E que a justiça e a guerra habitam em você.
(...)Assuma sua parcela pra seqüela não doer (SHABAZZ, 2006, p. 74).

Quando o autor nega ser o contrário, assume um lugar de tensão pra seu discurso. Ao negar a possibilidade de impunidade e a imunidade ao destino, Duguetto não se isenta nem seus semelhantes da responsabilidade pela sociedade na qual vivem, mesmo que haja resistência aos discursos legitimadores do “sistema” no interior da “frátria imaginada”¹²¹. A tensão viria da coexistência de justiça e guerra, pois se uma exclui a outra há espaço para contrários. A justiça se efetiva quando se admite a responsabilidade e se faz algo para interferir no imaginário criado em torno do “sistema”, o qual é veiculado na maioria dos casos pelos meios de comunicação de massa. Essa atitude de resistência seria uma forma de se posicionar diante da guerra na qual tenta-se desfazer algumas das imagens criadas em torno das periferias urbanas e das formas de sociabilidade que a relacionam com a cidade considerada como um todo: “Não somos todos bandidos, nós marginalizados. /Mas calados ou não, estamos criminalizados” (SHABAZZ, 2006, p. 76); “Miséria não é fashion, favela não é pop” (SHABAZZ, 2006, p. 66). Nesses versos, percebe-se que há, ao mesmo tempo, nos discursos midiáticos que abordam as periferias, tanto a demonização quanto uma glamorização de seu cotidiano e da vida de seus habitantes. Essa visão, por transitar entre contrários, entre estereótipos, eliminando as tensões e as divergências que coexistem na experiência urbana, não permite que a linguagem midiática absorva as contradições da experiência, criando um discurso monolítico e fechado, o qual é muitas vezes aceito sem questionamento pelos leitores/ espectadores/ internautas:

Ao vivo: violência bate recorde.
População direita apóia, lbope sobe (SHABAZZ, 2006, p. 72).

Esse discurso, que busca controlar o imaginário e obter pontos no lbope, como se lê

¹²¹ É possível estabelecer um paralelo entre esse trecho de “Repressão e mídia” e o que foi dito no subcapítulo em que se fez a leitura de alguns contos de Ferréz, principalmente, a do conto “O Plano”.

no trecho acima, seria uma forma de violência simbólica, pois sua manutenção depende do silenciamento de vozes, muitas vezes garantido por meio do controle social e por meio da manutenção de preconceitos e de desigualdades. Contudo, nas relações de repressão e de violência simbólica, muitas vezes há uma cumplicidade silenciosa entre os que a exercem e os que a sofrem. Isso colabora diretamente para a manutenção e legitimação do imaginário criado em torno do “sistema”, pois, quando se considera os discursos, fundados na e pela *langue* da Lei, que perpassam a sociedade como um todo, nem sempre se é consciente de que se exerce ou de que se sofre esse processo.

Para reverter esse quadro, o autor aposta na palavra como veículo de marcação identitária (na grafia e no texto) e como forma de resistência: “Cuidado. Muita calma na fala nas palavras./ É nós na fita a condição me habilita ao porte de arma” (SHABAZZ, 2006, p. 63). Nesse trecho de “Volta pro condomínio”, fica evidente que a palavra é a arma que o autor porta para demarcar seu local de enunciação e convocar seus semelhantes a perceberem como os discursos da globalização hegemônica e os do capital justificam e mantêm silenciosamente o funcionamento do “sistema”, além disso se fazer muitas das vezes, por um acordo tácito entre os meios de comunicação de massa e o leitor/ espectador/ internauta. Por isso, ao tentar entender as estratégias de intervenção no imaginário presentes em **Notícias Jugulares**, é necessário perceber as relações entre estética e política e a forma como isso pode ser visualizado no modo como se interligam o trabalho de concepção gráfica do suporte de leitura e o texto literário. O mesmo cuidado que se teve na concepção da obra como um todo, é o cuidado que se tem para ler os discursos que perpassam o imaginário criado em torno do “sistema”, mapeando suas formas de referencialidade e as incoerências em relação à experiência urbana. Esse cuidado, essa “percepção autodidata”, mostra que não existe “fantasia/ De rapper preto e favelado pra ser tirada ao fim do dia” (SHABAZZ, 2006, p. 65), que se dedicar ao trabalho com a palavra e à leitura, em seu sentido lato, é uma forma de inserção no mundo e não apenas um papel social a ser cumprido burocraticamente, com início e fim determinados. Assim, percebe-se que ao se inserir na narrativa *da* “frátria imaginada”, **Notícias Jugulares** evidencia, não só pelo texto, mas pela concepção estética do livro, que, pelas formas de marcar o local de enunciação, traz à tona as relações tensionadas entre cidade e cultura letrada, entre experiência urbana e imaginário. Por isso, recusa algumas das formas de controle que estão

presentes desde o período colonial, como se viu anteriormente quando se mapeou uma forma de ler a expressão “latim afrovelizado”: “Aí playboy: volta pro condomínio./ Cê quer ser jesuíta e eu não quero ser o índio” (SHABAZZ, 2006, p. 64). Essa catequização recusada é a dos sentidos, do imaginário, que contribui para uma leitura desatenta dos jornais, revista, entre outros veículos de comunicação em massa. Contra a catequização, usa-se “o fio da percepção autodidata”, o qual será utilizado para suturar uma rede de membros da frátria imaginada, que irá perpassar o “cosmopolitismo do pobre” proposto por Silvano Santiago¹²²:

Anti-racista, anti-nazista, anti-capitalista.
 Diante quem é anti-tanque imperialista.
 Seja aqui ou no Haiti, em qualquer beco ou viela.
 Afeganistão, Iraque, Cuba ou Venezuela (SHABAZZ, 2006, p. 85).

Assim como os meios de comunicação de massa, o alcance da “frátria imaginada”, bem como de sua narrativa, não se restringe aos limites da nação, abarcando, segundo Dugueto, a “periferia do capitalismo” (SHABAZZ, 2006, p. 66), como se percebe também no seguinte trecho do “Manifesto Jugular”:

Agora ei você! Que saliva nitroglicerina e aspira pólvora em carreirinhas polindo suas balas de raiva, sangue do meu sangue, sangue bom. Vamos! Se esperamos, vacilamos. FECHADOS E FORMADOS, reforçando as fileiras que vão daí da tua quebrada e passam por Afeganistão, Iraque, Cuba e Venezuela. É louco. Periferia é periferia em qualquer lugar e tem gente sofrendo opressão, racismo, favelização do espírito e flagelo no mundo todo (SHABAZZ, 2006, p. 13-14).

Assim, nota-se que há ecos do que foi dito no capítulo anterior quando se tentou mapear o que seria a “frátria imaginada”. Ao convocar pessoas de diversos países que se tornam semelhantes a partir da condição periférica, percebe-se que há uma relação entre isso e o momento em que, no filme **O ódio**, Saïd rasura “vous” na propaganda e o transforma em “nous” (“Le mond est à nous”). Assim, esse “nous”, ao incluir a “frátria imaginada”, forçando os limites éticos e políticos da propaganda publicitária, rasura o imaginário criado por meio das narrativas oriundas dos discursos do capital e da globalização hegemônica. Quando se compara esse momento do filme à opção pelos *tags* em **Notícias Jugulares**, percebe-se que ao

¹²² Cf. pp.43-48.

ultrapassar os limites da nação, as marcas identitárias criam vínculos entre os diferentes membros da “frátria imaginada”. Esses modos de vinculação se tornam formas de incluir-se no mundo, resignificando, por meio do diálogo, as estratégias de controle social e do imaginário usadas por parte dos meios de comunicação de massa. Contudo esse diálogo que se estabelece, não visa transformar a narrativa da “frátria imaginada” no contrário das narrativas oriundas da “jugular do sistema”. O objetivo seria apropriar-se de elementos dessa, imprimindo nesses as marcas estético-políticas da “frátria imaginada”, para que este ato desconstrua imagens cristalizadas em torno da periferia e da experiência urbana, uma vez que uma parcela dos meios de comunicação de massa, principalmente os jornais, seriam os responsáveis pela naturalização, justificação e continuação das narrativas que afirmam a necessidade do controle social pela violência. Além disso, o controle social acaba por colaborar na construção de visões simplistas das relações sociais dentro das grandes cidades, sendo que essas são responsáveis por uma série de pré-conceitos que perpassam imaginário que se constrói em torno do “sistema”.

3.3 Sobre fronteiras e pedras: o trânsito e a armadilha

*Não faço poesia,
jogo futebol de várzea
no papel. (VAZ, 2007, p.116)*

Neste subcapítulo, serão analisados alguns poemas do livro **Colecionador de pedras**, de Sérgio Vaz. Para colaborar na análise dos textos selecionados, algumas vezes serão trazidos para o diálogo trechos do “Manifesto da Antropofagia Periférica”, também de Sérgio Vaz. Para isso, será necessário atrelar a noção de “armadilha” às tensões que surgem no instante em que a experiência é vertida em linguagem, colaborando para a existência e para a relação entre os diferentes níveis de referencialidade do texto. Além disso, os poemas desestabilizam fronteiras, pois convidam cada leitor a questionar o senso-comum acerca da experiência urbana nas grandes cidades, muitas vezes fundado numa suposta subdivisão entre periferia e

centro. A palavra cria “armadilhas” que indicam possíveis limites que são criados pelo olhar do leitor. Assim, o atravessamento de fronteiras ou o alargamento de fronteiras só se tornam possíveis quando o leitor se posiciona diante do texto. Com isso, ao longo dos poemas, pré-conceitos podem estagnar a leitura se o leitor não colocar seu olhar em movimento, de modo semelhante ao trânsito de pessoas pelos espaços da cidade como um todo. Nota-se que a imagem da pedra irá perpassar o livro como um todo e será a partir dela que iremos conduzir as análises dos poemas selecionados, relacionando-as à idéia de fronteira, mostrando como o trânsito e a armadilha passam a constituir essa imagem nos poemas.

A imagem da pedra surge logo no poema que abre o livro: “As pedras não falam,/ mas quebram vidraças” (VAZ, 2007, p.13-15). Neste poema a subversão da letra do samba de Cartola “As rosas não falam”, por meio da troca da palavra “rosa” (que evoca delicadeza, beleza e romantismo) por “pedra” (símbolo da dificuldade, da dureza, do não vivo), mostra que, no universo deste poema, não há espaço para o silêncio sublime da rosa, mas sim para o silêncio denso e compacto da pedra. Além disso, essa densidade do silêncio quebra a expectativa criada pelo intertexto, pois pode-se imaginar que, por fazer referência à letra de Cartola, o poema irá caminhar em uma dicção semelhante, próxima da romântica. Contudo, as vidraças que se quebram, indicam que esse discurso não é suficiente para desestabilizar o imaginário que é construído pelos que “capitalizam a realidade” (VAZ, 2007, p. 164), ou seja, pelos discursos do capital e da globalização hegemônica. A pedra, compacta e densa, traria em si as tensões inerentes à versão da experiência em linguagem, ao se constituírem como símbolo do texto literário capaz de colocar fronteiras à prova, mesmo as que dão a falsa ilusão de integração, como as vidraças. Por isso, a pedra remete a um mecanismo de resistência capaz de “arrombar portas”¹²³, mas que só pode ser colocado em movimento pela ação do leitor ao virar a página dando seqüência à leitura, uma vez que o primeiro verso (“As pedras não falam”) se encontra na página 13 e o seguinte (“mas quebram vidraças”) na página 15. Assim, a leitura é também uma forma de quebrar vidraças e desenvolver uma percepção menos condicionada do mundo. Desse modo, nada pode a pedra sozinha se não houver quem a movimente. A quebra de expectativa mostra que a palavra cria armadilhas ao seu redor, interpelando o leitor. Contudo,

¹²³ Cf. FERRÉZ. Terrorismo Literário. In: _____(Org). **Literatura Marginal:** talentos da escrita periférica. Rio de Janeiro: Ed. Agir, 2005; cf. p.46.

esse precisa estar atento para não se deixar prender, ou para perceber o porquê de nela ter caído, e, assim, movimentar o texto/pedra. Essa movimentação promove o alargamento ou a transposição das fronteiras criadas pelo imaginário em torno da experiência urbana, conduzindo as vidraças/fronteiras, supostamente transparentes, de cada um em direção à dúvida, à opacidade, aproximando-as, mesmo que de modo indireto, da pedra que as quebrou.

A pedra, ao se mover em direção à vidraça, sai de um lugar e adentra outro, os quais estão separados por uma barreira quase invisível. Atravessa-se a fronteira, para abrir caminhos e colaborar para a sua porosidade, criando a possibilidade do trânsito de um lugar para o outro. Entretanto, a fronteira não é espacial, uma vez que, com algumas exceções, a cidade pode ser percorrida por seus habitantes¹²⁴. Geralmente, no imaginário têm-se rotas que podem girar em torno do consumo e da segurança, por exemplo, fato que interfere na criação de fronteiras que variam de habitante para habitante. Assim, as fronteiras, ao mesmo tempo em que se criam coletivamente, via imaginário, podem ser ressignificadas individualmente, passando a acompanhar a pessoa ao longo da experiência urbana vivenciada por ela. Desse modo, cada um carregará consigo, no discurso ou nas leituras, fronteiras que se transformarão em lugar de troca ou em instrumento de segregação de acordo com a postura tomada diante do texto. Não há manual para a página, assim como não há manual para desativar a armadilha: o percurso do leitor pelos poemas não se define *a priori*, mas no modo como ele vai interagindo com os textos/pedra ao longo do livro.

O percurso individual pela cidade é capaz de revelar a concepção de experiência urbana de cada um, trazendo para a discussão preconceitos entranhados na sociedade, baseados, muitas vezes, no senso-comum acerca da periferia, o qual é amparado pelo imaginário que circula pela cidade, por meio dos discursos da globalização hegemônica e do capital, segundo o qual a periferia é o lugar de onde se irradiam todos os problemas da cidade. O percurso pelo texto literário se dará de modo análogo, fazendo com que a densidade da pedra

¹²⁴ É importante dizer que há espaços, como a favela, nos quais as relações com o espaço não se estabelecem somente de modo objetivo, uma vez que mapas não são suficientes para percorrê-la, necessitando de formas de reconhecimento que passam por critérios subjetivos e/ou afetivos (CLAVAL apud FARIA, 2010). Assim, percebe-se que há, uma distinção do modo de se orientar, pois “a centralidade dos espaços se obtém na medida em que os mecanismos de orientação se democratizam” e “quanto mais recursos de reconhecimento são necessários, mais periférica é a condição” (FARIA, 2010).

corresponda à condensação dos “agoras” que irão romper o tempo do contemporâneo trazendo a “frátria imaginada” para a cena. Contudo, isso irá depender do leitor, vai permitir que suas fronteiras sejam desestabilizadas pela armadilha posta em ação pela palavra, a qual irá ativar os “agoras” nas tensões relativas à versão da experiência em linguagem. O ato de quebrar proposto no poema faz com que o silêncio da pedra produza sons no momento em que desvela a fronteira (transparente, podendo ser próxima do “invisível”) e a coloca em questão. Ao tornar a fronteira lugar de trânsito, a voz é enunciada a partir da “frátria imaginada”, fazendo com que o texto tenha diversos níveis de referencialidade como se viu acima, havendo muito mais narrativas para além dos confins do poema¹²⁵.

No poema a seguir pode-se perceber traços do que foi dito anteriormente:

Não faço poesia,
jogo futebol de várzea
no papel. (VAZ, 2007, p.116)

No texto acima, o autor, ao associar a escrita a um jogo de futebol de várzea, abre espaço para que ela não fique estática nas páginas do livro, criando trânsito entre fronteiras. As palavras, assim como muitos jogadores de futebol de várzea, estariam descalças, conectadas com o mundo pelo qual transitam, fazendo com que as fronteiras sejam o lugar a se cruzar para ganhar algo, e não como ameaça. Neste caso, ficar em seu próprio território é abrir espaço para o ataque por medo da desestabilização provocada pela permeabilidade de fronteiras proporcionada pelo jogo. Além disso, as palavras criam formas de driblar, desviar-se umas das outras, mas estabelecendo relações estéticas que evidenciam estratégias de resistência, que muitas vezes não se dão em espaços oficiais, mas em espaços alternativos que vão sendo criados para o jogo e para que a poesia questione a tradição que a colocou em um lugar elevado, afastado do cotidiano. Esse movimento de trazer a poesia para o cotidiano não é exclusivo dos autores inseridos na “frátria imaginada”, havendo a poesia marginal da década de 1970, feita, em sua maioria, por uma classe média universitária. O diferencial da várzea no poema de Vaz é que as vozes, antes não ouvidas, passam a sê-lo quando tem acesso ao código escrito, regra

¹²⁵ Cf. WHITE, Hayden. The Value of Narrativity in the Representation of Reality. In: _____. **The Content of the Form.** : narrative discourse and historical representation. London: The John Hopkins University Press, 1989.

mínima do jogo da poesia escrita que se encontra nos livros, símbolo de uma cultura letrada. Ao se aprender essas regras, criam-se espaços para fazer a poesia avançar por territórios adversários colocando em questão o panorama da literatura brasileira e quem está, ou não, autorizado a integrá-lo.

Neste poema percebe-se o trânsito entre territórios distintos, dentro do campo de futebol de várzea. Entretanto, não se dá a localidade desse em relação aos espaços da cidade. Desse modo, prefere-se pensar no campo como uma extensão da fronteira que acompanha cada um ao percorrer os espaços da cidade e, também, como o lugar onde o texto literário cria seus embates questionando seu lugar na contemporaneidade em relação ao lugar proposto por determinada tradição da literatura brasileira. Ambas as hipóteses se relacionam. No momento em que o campo de várzea é delimitado, sem a pompa dos grandes estádios, muitas vezes ligados intrinsecamente aos discursos da globalização hegemônica e do capital, se torna uma fronteira sem artifícios e é passível de ser improvisado em diversos espaços nos quais haja pessoas dispostas a jogar e, no caso do poema, a jogar com palavras. O jogo que se percebe na várzea não deixa de ter regras, mas muitas vezes permitem uma maior criatividade e flexibilidade por não estarem submetidos a cronogramas de jogos, por não envolverem compra e venda de jogadores, ou seja, por não estarem submetidos diretamente ao “sistema”¹²⁶. A criatividade e a flexibilidade residem nas armadilhas que a palavra cria durante o jogo para conseguir chegar ao adversário. Assim, o texto condensado pelos “agoras”, semelhante à pedra do poema analisado anteriormente, vai se tornando denso, ao mesmo tempo em que se despe dos enrijecimentos oriundos do controle social e controle do imaginário exercidos por parte dos discursos da globalização hegemônica e do capital. Desse modo, a palavra se torna aquilo que irá disparar a armadilha que faz mover a pedra/texto contra o leitor que se coloca diante dos poemas com visões pré-concebidas, enrijecidas, que respondem a determinadas estruturas de poder que perpassam a sociedade e, por extensão, o panorama da literatura brasileira.

Seguindo ainda esse raciocínio, é possível estabelecer diálogo a partir da imagem do jogo com o poema “Perna-de-pau”:

¹²⁶ Cf. nota 53 e nota 88.

Era um atacante medíocre.
 Vivia na zaga,
 defendendo-se das críticas (VAZ, 2007, p. 90).

No jogo da escrita, bem como no jogo das relações sociais, permanecer no próprio campo sem alargar e/ou transpor fronteiras é uma forma de manutenção de uma dada ordem simbólica que passa pelo imaginário construído em torno do “sistema”. O trânsito tem poder desestabilizador por fazer com que ambos os lados se conheçam para além de fronteiras “invisíveis” que perpassam a sociedade e o panorama da literatura brasileira. Além disso, o ataque pressupõe o avanço no espaço em direção ao outro forçando fronteiras e rompendo silêncios, enquanto que a defesa é sempre esperar pela ação do outro para que se tome uma medida para mantê-lo afastado de si. Se isso for pensado em relação à forma com que a crítica literária se coloca diante dos textos oriundos da “frátria imaginada”, muitas vezes o local de enunciação já é o suficiente para se fazer uma avaliação do texto, prescindindo da leitura em favor de pré-conceitos fundados no fato de que a literatura seria restrita a um grupo de escritores, atitude daqueles que “padecem de sono de morto” e não percebem que há uma movimentação literária significativa a partir das periferias urbanas brasileiras. Essa crítica que julga antes de ler pode muitas vezes acuar o escritor, que ao contrário de continuar seu trabalho, se deixa paralisar por ela, sendo assim um “perna-de-pau” por não saber entrar no jogo de forma eficaz, uma vez que prefere a segurança do próprio território à desestabilização das certezas que ocorre quando se adentra o território do outro. Dessa forma, para o autor, dar movimento à pedra/texto em direção às fronteiras enrijecidas seria uma forma de ataque, mas que ao mesmo tempo assegura, defende e expande as possibilidades de diálogo do local de enunciação para que este não se torne um todo monolítico.

Entretanto, para que a pedra/texto seja movimentada e passe a transpor fronteiras é necessário que o leitor se posicione diante do texto e torne isso possível:

A poesia
 é o esconderijo
 do açúcar
 e da pólvora:
 um doce
 uma bomba
 depende
 de quem devora... (VAZ, 2007, p.39)

Desse modo, a capacidade de desestabilização do imaginário não reside somente no texto, mas na forma como o leitor irá “devorá-lo”. Dessa forma, ao devorar o texto ele passa a fazer parte do leitor. Entretanto, a leitura pode não alcançar nenhum dos efeitos esperados por Vaz. No “Manifesto da Antropofagia periférica”, o autor se diz “contra os carrascos e as vítimas do sistema” (VAZ, 2007, s/p). Assim, é possível dizer que não haveria espaço para ambos na poesia. Por isso, para combatê-los é necessário não cair em separações estanques, uma vez que a fronteira é móvel e permeável de acordo com a leitura, além de acompanhar cada um em seu trânsito pela cidade como um todo. Por se tratar de um texto que se quer denso e em movimento como a pedra, não seria válido estabelecer critérios valorativos em relação ao açúcar e à bomba, mas sim tentar estabelecer uma relação entre ambos, pois se escondem ao mesmo tempo na poesia, coabitando o mesmo espaço. Contudo, a pólvora é capaz de, ao entrar em combustão, fazer com que o texto se espalhe violentamente para além de sua forma inicial, estendendo os limites da própria poesia e ampliando sua capacidade de intervenção nas fronteiras que o leitor pode ter estabelecido previamente, antes do contato efetivo com o texto. Já o açúcar pode ser a identificação gerada em torno da leitura dos poemas, que traz segurança para seguir adiante, sem necessariamente gerar uma reação violenta. Se pensar que doce e bomba podem se juntar no doce homônimo do último, a identificação com o texto pode também ter seu valor de desestabilização, pois ao reconhecer-se, o leitor segue adiante, atravessa fronteiras, talvez sem precisar cair nas armadilhas, conseguindo desestabilizar suas idéias pré-concebidas oriundas do imaginário em torno do sistema e conseguindo ler as narrativas condensadas na pedra/texto. O reconhecer-se aqui não se trata de ser ou não um semelhante, pois alguns membros da “frátria imaginada” podem nem ler o doce ou a bomba, não conseguindo devorar o texto. Com isso, não se busca fazer previsões acerca da leitura, criando um perfil para os de dentro e outros para os de fora da “frátria imaginada”. Assim, a bomba, tanto a feita de açúcar, quanto a feita de pólvora, é uma forma de seguir adiante, no texto, cruzando fronteiras, seja pela explosão violenta dos limites, seja pelo reconhecimento que gera segurança.

No poema a seguir, o autor, ao falar da poesia, passa também pelas questões relativas à linguagem:

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

Apesar de leve e rouca,
chora em silêncio
mas nunca se cala.

E apesar da língua sem roupa,
não engole papel,
cospe bala! (VAZ, 2007, p.51)

A poesia que “cabe na boca” e “dentro da fala” é aquela que se oferece para ser “devorada” pelo leitor, que, devido à linguagem próxima da fala cotidiana, acaba por explorar os trânsitos e tensões entre experiência e linguagem, colaborando para a aproximação do leitor e para a criação de diferentes níveis de referencialidade que ultrapassam a simples vivência do cotidiano. Isso é possível, pois, após ser devorada, caber dentro da boca, a poesia rompe as fronteiras entre texto e leitor e passa a fazer parte desse, sendo possível interferir na sua relação com o imaginário, desestabilizando idéias acerca do mundo e da linguagem poética. Assim, propõe-se que a linguagem da poesia não precisa ser pomposa ou hermética para ser poética, como é corrente se pensar no senso-comum, mas deve desestabilizar os usos cotidianos, mesmo que esteja transitando entre a linguagem densa do texto/pedra e a usada cotidianamente.

A poesia, cuja voz não é limpa, mas rouca, deixando-se impregnar pela vida, passa a se adensar como a pedra, que silenciosa rompe fronteiras fazendo barulho ao quebrar as vidraças. Desse modo, o chorar em silêncio é condensar os “agoras” criando possibilidades para que da poesia surjam outras narrativas para além dos versos escritos. A densidade da linguagem pode não ser percebida por uma aparente simplicidade do texto, mas que se torna cada vez mais complexo a partir da relação entre os diversos níveis de referencialidade, que passam pela vida que marca a voz que enuncia, mas que verte a experiência em uma *fictio* que pretende colocar em questão qual seria a linguagem poética passível de atingir o leitor imerso num imaginário perpassado majoritariamente pelo áudio-visual, no qual o livro ainda é algo para poucos, considerando a população brasileira alfabetizada como um todo. Assim, o poeta cria imagens capazes de se interligarem com suas estratégias de resistência (trânsito entre fronteiras, armadilhas criadas pela palavra para

movimentar o texto/pedra), mostrando que uma linguagem “despida” de uma dicção poética vinculada ao senso comum, como foi apontado anteriormente, é capaz de se aproximar da linguagem do áudio-visual, mas sem deixar propor reflexões a partir da sua relação com o cotidiano. Desse modo, a armadilha se cria: a palavra vai aos poucos adensando o texto para surpreender o leitor ao fim do texto. Por isso, o silêncio denso da pedra é fundamental para entender a armadilha, pois ele é responsável pelos “agoras” que irão emergir ao longo da leitura, à medida que a armadilha é ativada pelo leitor. Devido a isso, no “Manifesto da Antropofagia Periférica” lê-se o seguinte: “Contra o artista surdo-mudo e a letra que não fala” (VAZ, 2007, s/p). De acordo com isso, é possível dizer que o silêncio da pedra se opõe a “surdo-mudo” e àquilo “que não fala”, pois aquele é o espaço em que a voz se condensa para criar as armadilhas que irão movimentar o texto/pedra, atravessando ou alargando fronteiras pelo diálogo.

A “língua sem roupa”, desvinculada do que é considerado como dicção poética pelo senso-comum (ou seja, algo próximo da dicção romântica ou parnasiana), transita pelas tensões entre experiência e linguagem na *fictio* que se constitui por meio da leitura do poema. Além disso, devora o que está ao seu redor, seja texto, seja a vivência, transformando-a em algo que é seu. Assim como Pedro, personagem do poema narrativo “O Colecionador de Pedras”, essa linguagem é a mesma que “construiu edifícios,/ varreu ruas, escreveu poemas”, mas que ao se adensar como o silêncio da pedra “tornou-se pedregulho/ no rim do sistema” (VAZ, 2007, p. 25). Assim dessacraliza-se o ofício do poeta, bem como a linguagem poética, aproximando-os do cotidiano, da voz “rouca”. Isso mostra que o labor do poeta é semelhante ao dos outros trabalhadores, muda o objeto sobre o qual recai sua atividade. Contudo, ao aproximar-se da experiência (seja a vivida, seja a inventada, seja a vivenciada por meio do imaginário), a língua sem roupa se despe do objetivo de querer representar o mundo tal como é. Desse modo, não engolir papel seria não se alimentar do imaginário criado em torno do ofício de poeta e da própria poesia, muitas vezes veiculados por críticos, leitores, autores e também pelo senso-comum. Muitas vezes, esse senso-comum é mantido pelos que “padecem de sono de morto” que, inocentes, apostam numa tradição que se tenta manter ingenuamente pelas resenhas compradas, pelas críticas em torno de “ciclos

viciosos”¹²⁷, entre outras formas de manutenção da ordem simbólica no interior do panorama da literatura brasileira. Pelo fato de não “engolir” os papéis/textos que daí se originam, a “língua sem roupa”, adensa o texto/pedra que irá promover o trânsito não só entre as fronteiras inerentes a cada um dos habitantes da cidade em relação à experiência urbana, mas também as da própria “frátria imaginada” com as outras narrativas com as quais dialoga. Esse diálogo é importante para não deixar a narrativa da “frátria imaginada” estagnada, ao mesmo tempo em que faz com que as vozes que enunciam a partir desse local de enunciação sejam ouvidas. O fato de serem ouvidas se relaciona diretamente ao fato do leitor perceber a armadilha criada pela palavra para, a partir disso, posicionar-se diante do texto literário, permitindo ou não que este interfira no seu imaginário acerca da cidade e também acerca do panorama da literatura brasileira. Assim, “cuspir balas” se aproxima ao barulho do texto/pedra ao adentrar ou alargar fronteiras e mostra que na “frátria imaginada” não há espaço para o “artista serviçal escravo da vaidade” que vive em função de “engolir papéis” servindo ao ciclo vicioso da crítica, além de não haver espaço também para o escritor perna-de-pau que vive “na zaga, / defendendo-se das críticas” (VAZ, 2007, p. 90).

O que foi dito se relaciona ao trecho a seguir do “Manifesto da Antropofagia Periférica”: “A Arte que liberta não pode vir da mão que escraviza” (VAZ, 2007, s/p). Assim, “engolir papel” é não questionar modelos estético-políticos que perpassam o panorama da literatura brasileira e forma como muitos o utilizam como padrão para avaliar o que é ou não literatura, ou ainda, o que é ou não arte. Com isso, criam-se modelos rígidos pré-concebidos que serviriam como categorias fechadas. Além disso, essas categorias, ao serem usadas para enquadrar obras, acabam por escravizar o próprio fazer artístico, impondo limites, inclusive, para a linguagem. Desse modo, a idéia que surge a partir do campo de várzea seria barrada por essa arte que “escraviza”, servindo a uma instituição, no caso a literatura brasileira, que, de acordo com a postura inocente comentada acima, passa a reverberar estratégias de controle social e de controle do imaginário, servindo, de certo modo, ao “sistema” por conta dessa atitude. Por isso, Vaz ainda em seu manifesto diz que: “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

¹²⁷ Cf. SANTIAGO, Silvano. **Vale quanto pesa**. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1982.

imbeciliza um povo desprovido de oportunidades” (VAZ, 2007, s/p). A postura artista-cidadão seria, então, desestabilizar o imaginário com sua obra, sabendo de seus limites perante a realidade, além de buscar questionar, por meio do diálogo e do trânsito entre fronteiras, os discursos legitimadores e mantenedores do “sistema”. Contudo, no trecho acima, mesmo que haja a presença do diálogo e do trânsito, criaram-se duas imagens negadas pelo autor em outro momento desse mesmo texto: os carrascos (“a mediocridade que imbeciliza”) e as vítimas do sistema (“um povo desprovido de oportunidades”). Entretanto isso não invalida o modo de inserção de Vaz na “frátria imaginada” nem invalida suas estratégias de resistência, uma vez que, desse modo, o autor se posiciona perante os discursos da globalização hegemônica e do capital de forma mais incisiva por se tratar de um manifesto. Além disso, nos poemas há um esforço em se fugir dessa abordagem, a qual colabora para a existência de fronteiras e não para seu atravessamento ou alargamento via desestabilização do imaginário construído em torno do próprio “sistema”.

No poema a seguir, há uma forma de atuação do que seria o artista-cidadão proposto por Vaz no “Manifesto da Antropofagia Periférica”, sem que haja a delimitação nítida de quais seriam os dois lados da fronteira, cabendo ao leitor posicionar-se diante do texto, escolhendo entre o trânsito e a estagnação: “Enquanto eles capitalizam a realidade/ eu socializo meus sonhos” (VAZ, 2007, p. 164). A oposição que se cria a partir do poema não tem território pré-definido. Pode-se dizer que seria uma oposição entre centro e periferia, entre favela e asfalto, contudo, essa atitude frente ao texto termina por não permitir que ele se adense e possa entrar em movimento. Assim, pensar dessa forma, após as leituras feitas anteriormente, seria ingenuidade, pois a cidade como um todo seria o lugar onde se criaria essa oposição, que não depende de grupo social para existir, ou ainda, de local de enunciação. Esse contraste de posturas perante o mundo pode surgir inclusive dentro das periferias urbanas, pois muitos moradores possivelmente não compartilham das mesmas idéias que Vaz, uma vez que quando se diz periferia urbana está-se falando de uma coletividade bastante heterogênea. Assim, “capitalizar a realidade” se relaciona diretamente aos discursos mantenedores e legitimadores do “sistema”, entre eles do da propriedade privada e o do consumo, por exemplo, a necessidade que se cria em torno da casa própria, da compra de um automóvel, de uma vigam a ser realizada, de uma determinada marca, de um

determinado lugar na cidade. Dessa forma, ao contrário de uma marcação identitária pelas características do local de enunciação, marca-se a identidade a partir das aquisições, seja dos espaços, seja dos bens de consumo. A “socialização dos sonhos” passaria pela escrita, a qual tem a possibilidade de intervir no imaginário criado em torno do “sistema” que naturaliza a “capitalização da realidade”. Na escrita se demarcam as identidades em jogo dentro da “frátria imaginada” e, na e pela linguagem, se constitui uma *fictio* capaz de evidenciar as tensões internas à “frátria imaginada”, as quais se evidenciam no trânsito entre os diversos níveis de referência do texto no mundo. Entre esses “sonhos” que se socializam pela movimentação do texto/pedra, estariam algumas das mudanças que se quer operar no mundo via desestabilização do imaginário, mesmo que estas se operem inicialmente no nível do discurso: “A Periferia unida, no centro de todas as coisas” (VAZ, 2007, s/p); “Por uma Periferia que nos une pelo amor, pela dor e pela cor” (VAZ, 2007, s/p); “A favor de um futuro limpo, para todos os brasileiros” (VAZ, 2007, s/p). Nesses trechos do “Manifesto da Antropofagia Periférica” vê-se o “arrombar de portas” apontado no capítulo teórico ao se mapear a “frátria imaginada” e suas características. Além disso, há a presença do deslocamento do local de enunciação na literatura brasileira, iniciado pelo “arrombar de portas” e mantido por meio do imaginário perpassado pelas construções-ruínas do contemporâneo narrado pela “frátria imaginada”. Dessa forma, a periferia passa a ser “o centro de todas as coisas”, sendo local de onde se origina o discurso pela voz do semelhante, não dependendo de um intelectual para representá-la. Além disso, “os sonhos”, por serem socializados, refletem-se na sociedade como um todo, pois o que se almeja, de acordo com o manifesto, é um “futuro limpo para todos os brasileiros”. Com isso, pode-se inferir, de acordo com o texto, que, à medida que avançarem os processos democráticos no país, tender-se-ia a colocar em questão os mecanismos de controle social e do imaginário, de modo a diminuir a exploração e a desigualdade. Por privilegiar o diálogo, o texto/pedra, com seus “agoras”, além de desestabilizar o imaginário, colabora para que a “frátria imaginada” não se torne um todo monolítico, pois o trânsito gera tensão fazendo com que fronteiras sejam atravessadas e se alarguem. Essa tensão se relaciona, direta ou indiretamente, as identidades rizoma que coexistem no interior da “frátria imaginada” sem que uma submeta a outra, criando espaço para a polifonia.

De acordo com o que foi dito, perceber nos poemas a estagnação e

referências feitas somente à vida nas periferias urbanas, sem considerar a cidade como um todo, é subestimar as estratégias de resistência e os modos de inserção da obra na “frátria imaginada”. Além disso, as armadilhas criadas pela palavra, devido a densidade do texto/pedra, evidenciam idéias pré-concebidas que circulam acerca das obras de autores das periferias urbanas, não só em relação à obra de Sérgio Vaz. Com isso, o título **Colecionador de pedras** indicaria que as tensões entre experiência e linguagem, na obra do autor, estariam relacionadas a imagens cotidianas adensadas nos caminhos percorridos pelo texto. Ainda, a pedra pode remeter a dificuldades, a confrontos que se dão nas tentativas de atravessamento e alargamento de fronteiras. Assim, ao se analisar os textos selecionados, tentou-se estabelecer o trânsito e a armadilha, como estratégias de desestabilização do imaginário criado em torno do “sistema”. Essas estratégias atuariam sobre as fronteiras individuais ou coletivas, as quais os habitantes da cidade carregariam consigo, no texto, no espaço urbano ou no imaginário, por meio do adensamento da linguagem ao constituir a *fictio* que se formula ao longo da seleção de poemas e dos trechos retirados do “Manifesto da Antropofagia periférica”.

3.4 No fio da palavra: a cidade e a letra

E essas regras humilhando?... Vou entender nunca... Só serve pra arrochar com a cabeça da gente. (...) Vou tentar não passar do chão da linha, não tremer o lápis (ROSA, 2006, p. 31).

Neste subcapítulo será feita uma abordagem da peça de teatro **Da Cabula**, de Allan da Rosa, de modo a mapear, a partir da leitura do texto, de que forma resistência e repressão se inserem nas relações entre palavra escrita e sociedade. Em alguns momentos serão trazidos alguns poemas do livro **Vão**, do mesmo autor, de modo a construir um diálogo que corrobore a proposta que será aqui apresentada.

Em **Da Cabula**, a personagem principal, Filomena da Cabula, uma mulher negra de meia idade, percorre uma trajetória, na qual pede demissão do trabalho assalariado como doméstica para ter sua própria casa e se tornar uma trabalhadora

autônoma. Essa mudança traria, a princípio, a sua libertação de um cotidiano de exploração e de invisibilidade para uma rotina em que ela controlaria seus horários. Além disso, o fato de não ter mais patrão, segundo Filomena, a deixaria com mais tempo para se dedicar aos estudos, pois ela já estava freqüentando há algum tempo a escola, à noite, para se alfabetizar. Ao longo da peça, nota-se que as expectativas de Filomena vão se frustrando: a nova casa é distante do trabalho e da escola, o trabalho como autônoma é ainda mais cansativo, a rotina leva Filomena a abandonar a escola, e enfrentar outras dificuldades. Esse caminho não previsto por Filomena traz em si tensões que serão discutidas ao longo deste subcapítulo, pois, ao mesmo tempo em que frustram as expectativas da personagem, abrem espaço para mudanças significativas em sua vida.

Na primeira cena, delinea-se um panorama que vai ao encontro do que se disse até o momento sobre os discursos da globalização hegemônica e do capital. Isso se faz pelo modo como que são expostas as relações assimétricas de poder entre patrões e empregados. A personagem principal, por não ser alfabetizada, por não ter qualificações exigidas pelo mercado de trabalho para ter um bom salário e um bom emprego, está sujeita a uma rotina de exploração por parte de seus patrões, Adelaide e Calvino Faria. Além disso, pela leitura da primeira cena, pode-se entender que Filomena, uma empregada doméstica assalariada, é tratada como se fosse uma escrava da família, sem direito à voz e sem direito a exigir respeito e melhores condições de trabalho, por exemplo, o registro na carteira de trabalho. Ao fim da cena, vê-se a seguinte caracterização de Filomena:

Dona Filomena permanece muda. Queixo grudado no peito, olhos fixos nas pontas das sandálias, volta pro quartinho. Defronte à cama, como um tapete, está o jornal. Filomena pega o jornal, mas não consegue entender os escritos. Volta com ele pro chão, arruma a própria cama, ajeita o travesseiro, escova o cabelo com fúria, se mirando no espelhinho. Começa a se despir (ROSA, 2006, p.12)

Nesse trecho, vemos a personagem após um dia de trabalho na casa de Calvino e Adelaide. A mudez e os olhos baixos apontam para uma personagem sem auto-estima, entregue às decisões dos empregadores, pois a cabeça baixa indica que não é possível, nas relações de trabalho assim expostas, empregados e patrões se olharem como iguais e com respeito mútuo. Somado a isso, os patrões não se mostram receptivos ao fato de Filomena querer se alfabetizar e exigir os benefícios

ligados à escrita na sociedade, como se lê na fala de Adelaide: "Calvino, ela quer aprender a ler, quer saber de contrato, viajar em estória, em livro" (ROSA, 2006, p. 11). Dessa forma, vê-se um contexto de exploração, no qual qualquer tentativa de o empregado ter controle sobre seu destino e sobre a sua voz é mal vista. Calvino, como forma de demonstrar sua insatisfação e repreender o desejo de Filomena, relembra um episódio de extrema violência contra um escravo negro, de modo a sugerir que, na época da escravidão, haveria possibilidade de se punir duramente aqueles que tivessem qualquer atitude libertária:

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, 2006, 11).

Desse modo, a situação de Filomena recria, por meio da ficção, o cotidiano de um grupo de brasileiros que buscam se alfabetizar já adultos. Mas essa não é o único processo de referencialidade criado em **Da Cabula**, uma vez no texto cria-se uma *fictio* que abarca as contradições instauradas no momento em que a experiência é vertida em linguagem. Assim, percebe-se que, além do que foi dito acima, nessa cena, surge uma *fictio* que se condensa de modo a se precipitar em "agoras" que interferem no imaginário relativo aos discursos da globalização hegemônica e aos do capital. Dentre esses "agoras", destaca-se o fato de a alfabetização ser vista como um meio de libertação que não se restringe apenas a questões práticas, como poder ler um contrato, poder ler a placa do ônibus, mas se refere também a uma libertação simbólica, pois dá acesso a outras fontes de construção do imaginário que passam pelo crivo individual da leitura. Além disso, "viajar em histórias" torna-se algo perigoso pelo fato de a literatura ter o poder de desestabilizar o mundo pela construção de *fictions* que buscam fazer ouvir outras vozes, como a de Filomena.

Entretanto, a palavra escrita não é somente um instrumento de resistência em relação ao "sistema"¹²⁸. Ao mesmo tempo em que "arromba portas"¹²⁹, a palavra escrita, assim como a linguagem, carregam consigo "os movimentos dos medos (...), dos preconceitos, das ambigüidades" (KONDER, 2002, p. 151)¹³⁰. Carregam tanto a

¹²⁸ nota 53 e nota 88.

¹²⁹ Cf. FERREZ. Terrorismo literário. In: _____ (org.). **Literatura Marginal: talentos da escrita periférica**. Rio de Janeiro: Ed. Agir, 2005.

¹³⁰ Cf. p.63 e p.72.

possibilidade de inserir na *langue* da lei, quanto na *parole* do povo¹³¹, sendo que ambas podem estar contidas no mesmo discurso, uma vez que não há separação nítida entre elas, mas tensões¹³². Assim, o lugar de enunciação será fundamental para entender como isso ocorre na peça de Allan da Rosa. Em vista disso, pretende-se abordar alguns elementos da peça que apontem para essa tensão, inserida nas relações entre palavra escrita e sociedade nos grandes centros urbanos, de modo a mapear como **Da Cabula** se insere na "frátria imaginada".

Como se disse acima, o momento em que Filomena pede demissão de seu trabalho como doméstica e sai da casa de seus patrões é quando a vida da personagem se abre para algumas mudanças. Filomena muda-se para um bairro afastado e passa a viver num "pequenino cômodo onde se apertam cama, armário, mesa e fogão" (ROSA, 2006, p.17). Passa também a trabalhar como camelô:

FILOMENA – Ai, que delícia. Pena que não conheço ninguém aqui pra esses canto, pra comemorar comigo. Beijar, abraçar. Me dar os parabéns. (...) ... mas deixe estar... Agora Filomena Da Cabula vai viver. Deus me dando saúde (ROSA, 2006, p. 20)...

A demissão seria, de acordo com a visão de Filomena, a libertação de um cotidiano opressor, uma vez que, além da humilhação, eram descontados do seu salário comida, água e luz. Contudo, mesmo não tendo a situação formalizada e não havendo um contrato por escrito no antigo emprego, a personagem tinha um trabalho assalariado que lhe dava, aparentemente, certa estabilidade, mas que lhe cerceava o direito à voz, além de ser tratada quase que como uma escrava pelos patrões. Quando se torna camelô no largo da Dativosa, pode-se pensar *a priori* que Filomena saiu da formalidade para a informalidade, agregando a isso juízo de valor. Entretanto, pensar dessa forma seria contraditório, pois a personagem não tinha um emprego que lhe reservasse os direitos previstos para as empregadas domésticas, por exemplo, ter a carteira de trabalho assinada. Assim, a incerteza de Filomena como camelô, apesar de as dificuldades continuarem, lhe dá a oportunidade de observar a cidade, a sociedade, as relações de trabalho, o seu percurso de vida, entre outros, de outra perspectiva.

Dentro dessa nova rotina, o primeiro elemento da peça a ser destacado é a

¹³¹ BHABHA, Homi k. Introduction: narrating the nation. In: _____ (Org.). **Nation and Narration**. London; New York: Routledge, 2000.

¹³² Cf. p.60 e nota 67.

relação de Filomena com os ônibus. Por dependerem da leitura para serem identificados pela personagem que ainda não se alfabetizou completamente, os ônibus representam um impedimento para Filomena percorrer, sem percalços, seus trajetos principais: de casa para o trabalho e do trabalho para a escola. Isso se lê em:

Finalmente entra num ônibus, com jeito de quem arrisca após ler o letreiro.

(...)

FILOMENA - Por favor, motorista, eu peguei a condução errada, pára pra eu descer.

MOTORISTA - Ah, minha senhora, não dá pra parar aqui, não. A próxima vez a senhora presta mais atenção. Eu vou parar lá na frente (ROSA, 2006, p. 27-29)

No texto de Allan da Rosa, isso se verte em uma *fictio* que aponta para a construção de uma cidade, na qual a palavra escrita torna-se o passaporte necessário para que se circule por ela sem transtornos. Nesse contexto, a palavra escrita faria parte de um mapa no qual o código precisa ser decifrado e nem sempre vivenciado de modo subjetivo, ou seja, a convivência objetiva com os espaços se sobreporia à afetiva¹³³, definindo *a priori*, os roteiros pelos quais a cidade é percorrida pelo transporte público e, conseqüentemente, pelas pessoas que o utilizam.

Com isso, surgem duas cidades que se sobrepõem e que se confrontam e que dialogam entre si: o mapa-código pertencente à *langue* da lei e a cidade subjetiva-afetiva perpassada pela *parole* do povo. Ambas coexistem não só na movimentação dos habitantes da cidade, mas também em relação à burocracia ligada ao serviço público e em relação ao direito à cidadania, por exemplo, solicitações, requisições, ofícios, entre outros, tanto os direcionados ao Estado quanto os relativos a questões particulares. Esses documentos regulam a vida pública e privada, de modo a organizá-la de maneira objetiva para que se assegurem os direitos e deveres dos envolvidos. *A priori* não haveria problema algum nessa prática; contudo, como nem todos tem acesso à escrita, muitas vezes são ludibriados, ou ficam sem o serviço requisitado por não conseguirem redigir os documentos necessários.

¹³³ Cf. CLAVAL apud FARIA, Alexandre. Periferia LTDA – A representação do espaço privado em Morada – Fotografias de Guma e escritos de Allan da Rosa. In: LAGE, Verônica Lucy Coutinho; NASCIF, Rose (orgs.). **Literatura, Crítica, Cultura IV**: interdisciplinaridade. Juiz de Fora: Editora da UFJF, 2010.

No caso de **Da Cabula**, ambas as cidades estão relacionadas, de modo a refletir a ambigüidade da própria palavra escrita. Ao procurar verter a experiência em linguagem (palavra escrita/código), o texto literário já traria em si também essa tensão. Assim, o mapa-código vive em tensão constante com a cidade subjetiva-afetiva, a qual passa por outras formas de reconhecimento do espaço (muitas vezes perpassadas pela experiência) as quais não são indicações relacionadas, mormente, a referências abstratas e/ou oficias.

É válido lembrar que as tensões são fundamentais para que a "frátria imaginada" não se torne um todo monolítico. Por isso, a tensão entre as cidades código-mapa e a subjetiva-afetiva, é importante para que a obra em questão não se cristalice diante de uma visão da sociedade que queira se sobrepôr às demais. Assim, **Da Cabula**, ao mesmo tempo em que questiona o aspecto, muitas vezes, opressor da cidade, por garantir sua organização pela escrita e não contemplar todos os seus habitantes, não a demoniza, mas aponta a necessidade de o leitor se posicionar diante do que lhe é mostrado. Isso acontece à medida que a personagem vai se conscientizando de que, mesmo com os impedimentos gerados por essa organização discriminatória do espaço, a transformação em sua vida só depende de sua vontade de mudança e de seu posicionamento diante da sociedade na qual está inserida.

Com isso, surge, aos olhos de Filomena e também aos olhos do leitor, uma *fictio* que traz em si as contradições da experiência a partir dos grandes centros urbanos, pois muitas vezes, por se estar familiarizado com o mundo da escrita, nem sempre se atenta para o modo como a cidade está, ela mesma, imersa na escrita. Um trecho que sinaliza o que foi dito está a seguir:

FILOMENA – (...) Se tivesse cinema eu ia pra comemorar, mas melhor que nem tem, aí eu nem gasto dinheiro... E passar carão? De frente pro cartaz e perguntar o nome do filme? Quanto é? Que horas começa? E o bilheteiro apontando com o dedo aquelas tabela tudo doida, aqueles cartaz que eu não entendo nada. Perguntando se eu não sei ler não... (ROSA, 2006, p. 20)...

Dessa forma, como se movimentar num espaço, cujo guia, não só o espacial como o simbólico, passa pela escrita, pelo código? A personagem de **Da Cabula** vive essa tensão e, quando decide não se intimidar pela palavra escrita, consegue chegar ao destino previsto:

Dirige-se ao ponto de ônibus, pega o primeiro que passa, nem sequer confere o destino do carro.

(...)

FILOMENA - Acertei o ônibus de primeira ou não acertei? De primeira!!! (ROSA, 2008, p. 57-59).

A personagem, neste trecho da peça, está indignada e contrariada, a princípio, com seu local de trabalho, o largo da Dadivosa. Contudo, isso aponta para as frustrações de Filomena, a qual se imaginara em outra situação após pedir demissão da casa dos patrões. Indignada com as frustrações de seus projetos, como ter mais tempo para o estudo, a personagem, em processo de alfabetização, mostra que o espaço urbano, mesmo sendo regulado pelo código escrito da língua, também foi feito para aqueles que não o dominam. Isso acaba por colocar em cheque os aspectos reguladores da cidade como mapa-código.

A frustração por ter deixado de ir à escola e não ter conseguido criar uma rotina de estudos em casa, mostra uma relação conflituosa de Filomena com a palavra escrita, que se condensa na imagem do lápis que cai da mão da personagem:

FILOMENA – enquanto não arranjo outra coisa, vou poder estudar de dia, professora. Só não sei quanto tempo que vai dar pra viver de comer garrancho. É muito luxo né (...)(ROSA, 2006, p.15).

FILOMENA – Dois ônibus errados, lotados, pra encrencar o bolso. E perder aula...

Acaba a refeição, afasta o prato.

FILOMENA – O negócio é se aplicar na lição aqui em casa mesmo, pra compensar.

Concentra-se. Demonstra dificuldade em segurar o lápis, que cai constantemente.

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 to falando ‘as’. Mas não, tem que meter um S lá no fim da outra palavra, obrigação de complicar. E as letra?! Tem cada praga indecisa: já viu o H? Tem vez que silencia, fica ali só de enfeite. Outra hora vem e chia. Depois chega rouca. Dobra a língua. Vich... Nem comento do J e do G, do X e do C... Vou tentar não passar do chão da linha, não tremer o lápis (ROSA, 2006, p. 31).

Em vista disso, ao mesmo tempo em que Filomena vislumbra com ânimo a

possibilidade de poder aumentar suas horas de dedicação aos estudos, as regras aprendidas na escola, na visão da personagem, impõem concordâncias, ortografias, que não faziam parte de seu cotidiano, e mesmo assim não impediam Filomena de se fazer entender. Assim, cria-se um conflito, uma vez que a personagem não vincula a noção de erro aos usos que faz da língua, mas sabe que se alfabetizar é necessário para trazer outras perspectivas para a sua vida. Além disso, dedicar-se somente ao estudo é um "luxo" segundo Filomena, ao passo que o trabalho é uma necessidade.

Desse modo cria-se uma tensão entre a escola que lhe tolhe a língua com as regras e a possibilidade de, pela palavra escrita, buscar novos meios de inserção na cidade. Em vista disso, como estratégia de resistência e de marcação identitária, a linguagem utilizada pelo autor, ao construir as falas de Filomena, passa por uma escrita que traz a língua falada do cotidiano para a página. A mesma estratégia é recorrente no autor e pode ser explicitada, por exemplo, nas duas estrofes do poema "Vocação", do livro **Vão**:

Literário sem horário
Alheio aos escritórios e gabinetes
aos políglotas que não sabem traduzir marmitta
aos doutores, bravos e cults

Atear fogo à palavra
Louvor e entusiasmo
 ao signo vento
Malabares de minhas cordas vocais
Abençoada seja a mau dita palavra
Santa
Adúltera
Desde o útero (ROSA, 2005, p. 76-77).

Isso legitima a linguagem perpassada pela oralidade observada nas interações que se estabelecem no dia-a-dia das cidades, que não correspondem à concepção da linguagem literária/poética corrente no senso comum¹³⁴. Com isso, a oralidade, ao ser recriada nas páginas do livro, traz outras formas de referencialidade para o texto escrito, de modo a evidenciar as contradições que surgem no momento em que a experiência é vertida em linguagem, no caso, a experiência das interações cotidianas que se fazem por uma linguagem que engloba tanto o saber da marmitta

¹³⁴ Cf. p.122.

como o saber da letra.

A imagem do lápis caindo da mão de Filomena, presente em "Concentra-se. Demonstra dificuldade em segurar o lápis, que cai constantemente", é recorrente ao longo da peça e se insere na tensão acima descrita, pois, nesse contexto, não é somente a dificuldade de grafar as letras que fazem o objeto cair, mas toda uma configuração social que oprime a personagem por meio das desigualdades, das explorações e dos preconceitos. Desse modo, toda tentativa de se posicionar diante desse contexto, em busca de transformações, seria repreendido, como se viu na primeira cena na história que narra a punição do escravo que queria ler, contada por Calvino. Com isso, pode-se dizer que o aprendizado do código da língua escrita, de modo análogo à linguagem¹³⁵, ao mesmo tempo em que se configura como uma forma de resistência, traz em si as marcas de um processo de manutenção da ordem simbólica.

Outro elemento a ser destacado é o fato de Filomena tentar, várias vezes, escovar os cabelos, naturalmente crespos, tentando alisá-los, querendo enquadrá-los em um padrão de beleza vigente, veiculado, principalmente, pelo imaginário que se formula a partir dos meios de comunicação de massa:

(...) escova o cabelo com fúria, se mirando no espelinho (ROSA, 2006, p.12).

(...) pega um espelho. Começa a enrolar birotos no seu cabelo, brinca com formas possíveis, trança. Logo pára, refutando drástica.
FILOMENA - Afe, Maria, cabelo ruim, de macumbeiro.
Pega um frasco de alisante, vira meio tubo na mão e no cabelo.
(...)
Escova freneticamente os cabelos. Com raiva. Escorre a mão pelos esticados (ROSA, 2008, p.45).

A relação de Filomena com seus cabelos se aproxima da que a personagem tem com a escrita, pois, ao mesmo tempo em que reconhece que há outras formas de se expressar e de se identificar em relação à própria imagem no espelho, se sente oprimida pela que é imposta pelos discursos repressores, vinculados explicitamente à *langue* da lei. Isso não diz respeito somente à linguagem, mas às identificações possíveis dentro da sociedade, a qual ignora, muitas vezes, de maneira ativa, a existência de outras narrativas que vão de encontro ao imaginário configurado a

¹³⁵ Cf. capítulo 2 e KONDER, Leandro. **A Questão da Ideologia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

partir do "sistema", bem como de seus discursos legitimadores, responsáveis pelo controle social e pela manutenção de uma determinada ordem simbólica¹³⁶.

No trecho a seguir, essa relação se torna mais clara a partir das falas de Filomena sobre a professora:

FILOMENA - E o dia que cheguei na escola com a chapinha novinha, feita na hora?... a professora elogiando, chegou a dar pulinhos. Falava pra mim assim: - Está lindíssima hein, dona Filomena!!! Arranjou um partidão? (ROSA, 2008, p.45)

FILOMENA – 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 (ROSA, 2006, p.26)...

A professora, ao elogiar o cabelo alisado de Filomena, chegando a "dar pulinhos", reproduz o padrão de beleza homogêneo, que não leva em conta as diferenças e a diversidade dos demais padrões que não respondem aos vinculados pelos meios de comunicação de massa, reiterando a fala de Filomena quando diz que seu cabelo "é ruim, de macumbeiro". Da mesma forma, reafirma a linguagem que se alisa e se padroniza sem levar em conta a história e as experiências vividas por cada um.

Por isso, a professora, em **Da Cabula**, agrega em si a imagem da escola, evidenciando uma instituição que traz em si o papel de legitimador, de reproduzidor e de mantenedor da ordem simbólica¹³⁷ criada a partir do imaginário relacionado ao "sistema", mas que, ao mesmo tempo, traz em si narrativas que apontam para outras formas de ler a sociedade, como a o ditado sobre as "negras forras", mesmo que essa iniciativa seja intermediada por uma lei que prevê, em linhas gerais, o estudo de história e de cultura afrodescendente nas escolas¹³⁸. Desse modo, ao mesmo tempo em que a escola, na maioria das vezes, tende a apagar as marcas do cotidiano na linguagem, a homogêneo o uso da língua e o comportamento, há a possibilidade de ler essa instituição na contramão de seu papel repressor.

É válido lembrar que muito ainda se mantém da ideologia que circulava em torno da escravidão e da permissividade do comportamento violento dos senhores

¹³⁶ BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. 6. ed. 1. reimp. São Paulo: Perspectiva, 2007.

¹³⁷ BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. 6. ed. 1. reimp. São Paulo: Perspectiva, 2007.

¹³⁸ Lei 10639/03

em relação aos escravos negros no imaginário vinculado ao "sistema". Dessa forma ao longo do texto vê-se que a proibição do escravo de aprender a ler narrada na primeira cena, torna-se presente em cada uma das dificuldades encontradas por Filomena em continuar os estudos e se alfabetizar. Esse seria um dos "agoras" que se condensam a partir dos diferentes níveis de referencialidade do texto e que precipitam a partir da leitura, a qual traz para o tempo afiado e descontínuo do contemporâneo¹³⁹ uma questão que permanece, de modo silencioso ou não, nos comportamentos discriminatórios e nas desigualdades que perpassam a sociedade brasileira. Por esse motivo, no trecho "tentar não passar do chão da linha, não tremer o lápis" (ROSA, 2006, p. 31), não há referência somente à dificuldade de alguém que começa alfabetizar no momento de grafar as letras.

Em **Da Cabula**, nos momentos em que Filomena tenta estudar, mas o cansaço a impede de prosseguir, surge, no instante em que ela adormece, a entidade Flores Vermelhas:

O sono vem pesando em suas pálpebras. Filomena começa a cabecear, dar piscadas longas. Enquanto parece perder a consciência, a mão se mostra cada vez mais segura, o lápis manuseado com destreza passeia no brochura. Escreve. Após um tempinho pra redação projeta-se no fundo do cenário, desenrolando-se como um papiro, uma enorme folha de caderno com dois parágrafos. Em cada linha, frases escritas em linda letra de mão. Surge a Entidade, totalmente coberta de floras vermelhas, com uma roupa de mergulhador coberta por flores dos tornozelos e pulsos até o pescoço. Ela vem até a mesa, pega o caderno e começa a lê-lo, enquanto a luz focada sobre a mesa e o fogão se apaga. Ao fundo, os dois parágrafos escritos são aqueles que a entidade começa a ler no caderno e que a trupe interpreta (...) (ROSA, 2006, p. 31-32).

Nota-se que, na presença da entidade, a insegurança de Filomena para pegar o lápis e a dificuldade de grafar as letras dão lugar à segurança e à destreza. Essa mudança no comportamento da personagem pode ser associada ao transe no qual entra para que surja Flores Vermelhas¹⁴⁰. Assim, o transe seria aquilo que possibilita

¹³⁹ Cf. pp.14-16.

¹⁴⁰ Outra forma de ler o transe, pode ser lida na tese de doutorado de Paulo Roberto Tonani do Patrocínio, na qual se observa que "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)(PATROCÍNIO, 2010, p.170). Assim, "A personagem repete em diferença o mesmo gesto que seus ancestrais realizaram em

a entrada de Filomena "na fenda do não-entendimento, na rachadura que rasga a parede do tempo milagroso. Dos tempos. Ali, na profusão entre o sonho e a pele, entre a rua e a cama. O vão" (ROSA, 2005, p. 72-73). A fenda, o não-tempo e o não-espaço, que surge do desfalecimento da personagem, é o lugar onde o contemporâneo se insere como fissura no *continuum* da história. Quando se rompe o tempo que narra a história dos vencedores, surge espaço para que se crie "as narrativas que estão além das fronteiras do fim"¹⁴¹. Além disso, quando se atenta para a descrição da vestimenta de Flores Vermelhas, as flores que cobrem toda a sua roupa podem sugerir uma leitura na qual as pétalas, se aproximam da folha de papel, sendo que neste contexto, ambas são capazes de cortar o tempo, rompendo a rotina de Filomena, e trazer uma nova mirada para o mundo que a personagem gostaria de escrever. Desse modo a palavra escrita com segurança e destreza é também o meio pelo qual Filomena se comunica com a entidade nesse tempo criado em tensão com o cotidiano dos grandes centros urbanos.

Ainda é possível propor um diálogo entre a entidade Flores Vermelhas e "Comichão", poema também de Allan da Rosa:

O que lhes sangra
 não é o espinho
 mas a pétala, da flor (ROSA, 2005, 23).

A pétala que faz sangrar no poema pode ser relacionada às pétalas da roupa de Flores Vermelhas, sendo que ambas são capazes de cortar e de fazer precipitar algo, seja o sangue, sejam as narrativas. Contudo, não há como dissociar as duas, uma vez que a narrativa se constitui das contradições da experiência em linguagem, de modo que o sangue pode ser aqui lido como a vida que movimenta a palavra no cotidiano das grandes cidades, gerando novas possibilidades de identificação dentro da "frátria imaginada". Assim, se encontram cotidiano e escrita nas páginas do texto literário, capaz de interferir (ou criar fendas) no imaginário constituído a partir dos discursos legitimadores do "sistema", que alimentam a noção de história como

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 com os pés ainda fincados em um chão sem letras" (PATROCÍNIO, 2010, p.171)

¹⁴¹ WHITE, Hayden. The Value of Narrativity in the Representation of Reality. In: _____. **The Content of the Form: narrative discourse and historical representation**. London: The John Hopkins University Press, 1989.

continuum, esforçando-se para torná-la uma voz monolítica que se sobreponha às demais.

O texto literário, por intermédio da leitura, abre fendas e/ou vãos, nos quais se adormece a palavra enrijecida pelo cotidiano, para desestabilizar, desse modo, o imaginário construído pelos discursos da globalização hegemônica e pelos discursos do capital. Assim, o texto literário torna-se o lugar em que os "agoras" irão precipitar no momento da leitura, quando a página do livro se torna um lugar de troca e de apropriações como se vê nos trechos poema "Profecia do escambo", de **Vão**:

mito meu
 que o ruído da devassa
 dentro rendeu

 essa troca de passes
 no terreiro do eu
 (...)

dança e se esquiva
 em signos e piras
 dos versos de outro escriba (ROSA, 2005, p. 113)

A movimentação neste poema está relacionada aos processos de apropriação do texto de outrem ou da recriação daquilo que se observa ou daquilo que se vive pela linguagem. O "terreiro do eu", a página-pétala que rompe o *continuum* do tempo linear e homogêneo¹⁴², é lugar do jogo não dos níveis de referência do texto, mas também do jogo que se constrói pela leitura, em que a troca é o principal objetivo, sem haver vencedores. Assim, a experiência é vertida em linguagem absorvendo as contradições desse processo. Cria-se, com isso, espaço para a palavra ir além de seus significados cotidianos e dos significados dicionarizados.

Em determinado momento da peça, próximo ao seu final, Filomena decide recolher-se em sua barraca no largo da Dadivosa e escrever apesar das dificuldades em relação ao espaço apertado e ao barulho:

Só se vê Filomena nessa atividade por um pedaço pequeno de espaço que não a cobriu. Atiçada, vivíssima, não deixa o lápis cair nem um instante. Escreve bastante. Quando acaba, se desembulha da lona demonstrando satisfação (...). (ROSA, 2008, p. 69).

¹⁴² BENJAMIN, Walter. **Teses sobre o conceito da história**. In: _____. Obras Escolhidas I: magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1989.

Dessa vez, a personagem não adormece e, mesmo assim, cria espaço e tempo capazes de romper o *continuum* de seu cotidiano sem, necessariamente, entrar em transe para se sentir confiante em relação ao lápis e à grafia, contudo a escrita não flui, mas parte de grande esforço de Filomena. Flores Vermelhas surge, sem que haja o transe, para ler o que foi escrito e precisa decifrar os parágrafos escritos pela personagem.

Após esse episódio, a personagem vai para casa depois do dia de trabalho:

FILOMENA - Devia fuçar mais no caderno lá na Dativosa. As letrinha até que saíram bonitinha. Eu apertada lá dentro da banca... doida... mas o que me injuria mesmo é o aperto do comboio do ônibus: cotovelada, tranco.

Abre o caderno. Tenta ler o que escreveu, não consegue .

(...)

Despeja alisante no cabelo, se nota no espelhinho. Senta pra apreciar o caderno (..).

(...)

Repete-se a cena onde Filomena luta contra o sono. Quando dorme debruçada na mesa, a mão começa a fluir sobre o papel. Até que nesse canto do palco (...), a luz começa a se apagar, após a chegada de Flores Vermelhas que recolhe o brochura pra ler. Novamente os dois primeiros parágrafos são projetados no fundo da cena, grandes, num papiro que se desenrola linha a linha, mostrando as frases em belas letras de mão. Cenários e figurinos adaptam-se à encenação do que é lido por Flores Vermelhas. Filomena da Cabula volta vestindo linda bata africana e de cabelos trançados (ROSA, 2008, p. 74-75).

Quando termina o transe e a encenação, a personagem continua vestida com a bata que usará até o fim da peça. No texto que Filomena escreve, lê-se: "A forra. Patrão não é mais patrão: sem lâmina ele não decepa ninguém" (ROSA, 2008, p. 76). Nesse momento, a personagem menos insegura na sua relação com a escrita e ciente da capacidade que se tem de criar novos espaços de inserção nas narrativas que perpassam a cidade, não precisa mais "alisar" os cabelos e, conseqüentemente a língua, como se apontou anteriormente. O espaço de inserção na cidade e nas relações com a palavra escrita, encontrado por Filomena, seria o espaço em que atuaria a palavra escrita, como a arma do "guerreio da palavra"¹⁴³. Com o lápis, ele as gráfa palavras-arma, capazes de criar meios de romper as narrativas da globalização hegemônica e do capital, por meio do vão onde "Peças que retrucam, inventam métrica, tiram prumo no muro do abismo/ Cozinham a poeira das paredes,

¹⁴³ A imagem do "guerreio da palavra" é criada no poema "licença", do livro *Vão*, na estrofe a seguir: "Peço licença pra versar/ Rimar dor, rimar carinho / Sou guerreiro da palavra / Nesse chão de tanto espinho.

se armam com vassouras e metranças e cadernos" (ROSA, 2005, p. 29) possam, pela interação e pelas tensões entre si, constituir a narrativa *da* "frátria imaginada".

4. Considerações finais

Nesta etapa da dissertação, pretende-se recapitular alguns dos principais conceitos desenvolvidos de modo a estabelecer relações entre as obras do *corpus* literário. Vale dizer, que, pelo fato de o assunto ser contemporâneo, não há como fechar questões ou buscar respostas seguras sobre as indagações que surgiram ao longo deste texto. Tem-se a consciência de que este trabalho é um recorte e que se limita a um determinado período e às obras selecionadas. Visto que o objeto de estudo escolhido não é estático e que mudanças podem estar ocorrendo no momento em que esse texto é lido, procurou-se fazer algumas provocações em relação ao *corpus* teórico e ao literário, tendo em mente que obras de autores oriundos das periferias urbanas publicadas posteriormente às selecionadas podem contrariar o que foi aqui formulado.

Na introdução, quando se delimitou o objeto de estudo e o posicionamento que se tomaria diante dele, discutiram-se algumas noções que perpassaram esta dissertação como um todo, direta ou indiretamente. Dentre elas destacam-se contemporâneo e deslocamento. Ambas as noções estão relacionadas à desestabilização do imaginário, pois os deslocamentos mapeados, principalmente o do local de enunciação na literatura brasileira, se inserem numa temporalidade próxima à do contemporâneo. Pode-se dizer isso, pois, a esse termo, se agrega a instabilidade gerada por um tempo que se afia, devido aos deslocamentos e às vozes que, a partir desses, se fazem ouvir.

No capítulo teórico, desenvolveu-se o que seria a narrativa da “frátria imaginada”, conceito que norteou a escrita desta dissertação. As noções de “frátria imaginada” e de narrativa também foram pensadas a partir da instabilidade trazida pelo contemporâneo e pelos deslocamentos, pois a estagnação levaria a um tempo homogêneo e linear¹⁴⁴, no qual há espaço para discursos monolíticos, aos quais as obras do *corpus* literário buscam resistir. Por isso, a noção de polifonia, aliada à formulação de identidades rizoma, seriam as principais características da narrativa da “frátria imaginada”, por agregarem em si a divergência, o diálogo, a tensão e a

¹⁴⁴ BENJAMIN, Walter. **Teses sobre o conceito da história**. In: _____. Obras Escolhidas I: magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1989.

*plenivalência*¹⁴⁵ das vozes. Esses elementos colaboram para a desestabilização do imaginário. Nos textos, eles emergem na construção da *fictio*, a partir das contradições inerentes ao momento em que a experiência é vertida em linguagem, criando, no texto literário, diversos níveis de referencialidade.

No capítulo dedicado à leitura dos textos de **Ninguém é inocente em São Paulo, Notícias Jugulares, Colecionador de pedras e Da Cabula**, buscou-se articular as camadas de leitura que se constroem a partir das obras, de modo a mapear as estratégias de resistência de cada uma e seu modo de inserção na narrativa da “frátria imaginada”. Percebeu-se, de modo geral, que, das vozes enunciadas a partir dessa narrativa, emerge uma narrativa que busca romper a temporalidade linear e homogênea na qual se fiam os discursos da globalização hegemônica e os discursos do capital. Isso ocorre não só de modo isolado, mas também por meio das relações que as vozes estabelecem entre si.

A leitura e/ou a escrita, como meio de desestabilização do imaginário alimentado pelos discursos acima citados, é um elemento recorrente em todas as abordagens feitas no capítulo em questão. Isso traz para a discussão as campanhas de popularização do ensino, os processos democráticos pelos quais o país vem passando ao longo do tempo, entre outras iniciativas que, mesmo com sua eficácia questionável e com suas falhas, permitiu que o acesso ao aprendizado do código escrito da língua pudesse chegar a um maior número de brasileiros, como se falou anteriormente nesta dissertação¹⁴⁶. Contudo, o aprendizado do código por si só não se configura como instrumento de resistência quando se considera a produção literária a partir das periferias urbanas brasileiras. Ao longo do capítulo, mostrou-se que o modo como o escritor/leitor se posiciona diante do lugar reservado à escrita na sociedade é o que fomenta as estratégias de desestabilização do imaginário por meio das construções-ruínas¹⁴⁷ que emergem da narrativa da “frátria imaginada”. As páginas do livro se constituem como um lugar no qual se questiona o discurso proveniente daqueles que “padecem de sono de morto”¹⁴⁸. Esses se caracterizam na *fictio*, que surge das obras e da interação entre elas, como aqueles que falam a

¹⁴⁵ BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoievski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

¹⁴⁶ Cf. pp.18-19.

¹⁴⁷ FARIA, Alexandre. **O Brasil Presente: construções-ruínas do imaginário nacional contemporâneo**. Tese de Doutorado. PUC-Rio, 2002.

¹⁴⁸ Cf. NETO, João Cabral de Melo Netto. Graciliano Ramos:. In: _____. **A educação pela pedra**. Rio de Janeiro: Alfabeta, 2008, pp. 165-166.

partir do lugar da estagnação ou do discurso monolítico. Apesar de serem considerados “inimigos” ou o outro lado da guerra, isso não significa que está descartada a aproximação ou a convivência, desde que essa seja para ressignificar, por meio da escrita/leitura, os mecanismos de controle social e de manutenção da ordem simbólica¹⁴⁹ observados nesse processo. Além disso, o ato de escrever/ler dessa forma, transforma a palavra em arma, contudo, a ambigüidade e o limite da própria linguagem¹⁵⁰ não são desconsiderados pelos autores. Em muitos momentos isso se converte em tensões e divergências que trazem movimentação, diálogo e embates que colaboram para que a narrativa *da* “frátria imaginária” não se estagne.

As contradições inerentes à versão da experiência em linguagem geram diferentes camadas de leituras, derivadas dos jogos de referencialidade que se estabelecem a partir do texto literário. Isso, ao passo que contribui para evidenciar os limites da palavra como arma, indica que as contradições da escrita revelam, muitas vezes as contradições da experiência, sem se limitar à sua mera recriação nas obras. Surge, assim, a imagem do porta-voz, do “guerreiro da palavra”, que fala em nome do semelhante. Entretanto, o semelhante não se delimita somente por um critério sócio-econômico, mas passa por outras questões, uma vez que o imaginário em torno dos discursos da globalização hegemônica e dos discursos do capital pode não ser questionado por um morador das periferias urbanas, como foi mostrado ao longo das leituras. Desse modo, traz-se a idéia de que a periferia não é um todo homogêneo e de que circulam por ela outros discursos, contrários ou não aos da “frátria imaginária”. Com isso, adentrar o mundo reservado à cultura letrada é um meio se fazerem ouvir, rejeitando a inocência¹⁵¹ em relação à linguagem como escritores/leitores. Além de essa atitude deslocar o local de enunciação da literatura brasileira, questiona seu posicionamento político como instituição reprodutora do imaginário que reitera o controle social e os mecanismos de manutenção de determinada ordem simbólica.

Desse modo, o “sistema”¹⁵², cujo discurso engloba diferentes instituições, será, muitas vezes, diluído nas relações sociais que se estabelecem na cidade. Essa será também o lugar onde se observa a tensão entre o nacional e o global e a

¹⁴⁹ BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. 6. ed. 1. reimp. São Paulo: Perspectiva, 2007.

¹⁵⁰ KONDER, Leandro. **A Questão da Ideologia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

¹⁵¹ Cf. p.82, 83, 84-85, 85, 95.

¹⁵² Cf. nota 53 e nota 88

confluência de discursos de resistência, cujas possibilidades de identificação não se restringem aos limites do Estado¹⁵³. Vê-se, com isso, que a literatura brasileira contemporânea é uma das muitas formas de apresentação do “arrombar de portas”¹⁵⁴, como se buscou demonstrar no capítulo teórico ao se propor o conceito de “frátria imaginada”.

As páginas do livro e a relação com a linguagem aproximam-se da relação que os autores têm com a cidade, no que diz respeito às contradições e às tensões mapeadas ao longo das leituras. Grafar no livro é inscrever outras possibilidades de inserção no espaço urbano, de modo a questionar as estruturas de poder que se naturalizam por meio de discursos, que legitimam, reproduzem e mantêm o imaginário criado em torno do “sistema”. Tentar virar o jogo, tendo a palavra como arma, significa, nesse contexto, atuar diretamente na desestabilização das construções sociais, políticas e culturais vinculadas a esse imaginário, mostrando o que há nelas de ruínas. Essa atitude abre espaço para a precipitação dos “agoras”, que se condensam a partir das vozes que se inserem na narrativa da “frátria imaginada”, os quais abalam as certezas dos que, inocentemente¹⁵⁵, continuam a reiterar isso, sem perceber que as portas não estão mais intactas. Pode-se dizer que os que “padecem de sono de morto” estão dormindo um sono menos tranquilo, perturbado por autores, cujas obras e ações sociais tencionam “quebrar de vidraças”¹⁵⁶.

Ao se mapear as formas de resistência por meio da escrita/leitura e a relação do “sistema” com a cidade, percebeu-se que as tensões, as contradições, as divergências, que perpassam a própria linguagem, aproximam e distanciam as estratégias elencadas durante a leitura dos textos, de modo a dinamizar as interações que ocorrem na “frátria imaginada” sem comprometer a coerência da narrativa que dela emerge. Isso vai ao encontro da polifonia, uma vez que as vozes, bem como a interação entre elas, passam a representar “a multiplicidade de planos e o caráter contraditório da realidade social” (BAKHTIN, 1981, p.21). O diálogo entre as vozes não implica em submissão, já que se considerou também a formulação de identidade rizoma como meio de estruturação das representações identitárias dentro

¹⁵³ Cf. SANTIAGO, Silvano. **O cosmopolitismo do pobre**: crítica literária e crítica cultural. 1. reimp. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

¹⁵⁴ Cf. FERRÉZ. Terrorismo Literário. In.: FERREZ (org.). **Literatura Marginal**: talentos da escrita periférica. Rio de Janeiro: Ed. Agir, 2005.

¹⁵⁵ Cf. p. 38, 79-80, 99, 108, 122-123.

¹⁵⁶ Cf. VAZ, Sérgio. **Colecionador de pedras**. São Paulo: Editora Global, 2007.

da “frátria imaginada”. Assim, como já foi dito anteriormente, as identidades “donas de si e que aceitem transformar-se ao permutar com o outro” (GLISSANT, 2005, p. 52) se atualizarão a cada contato com a diferença, dinamizando as relações indentitárias no interior da “frátria imaginada”, de modo que o imaginário construído a partir dessas interações trará consigo contruções-ruínas inerentes ao contemporâneo, atualizadas pelos “agoras” que emergem da narrativa *da* “frátria imaginada” que se esboçou por meio da leitura das obras pertencentes ao *corpus* literário desta dissertação.

Terminada esta dissertação, resta ainda mapear formas possíveis de leitura *da* narrativa da “frátria imaginada”. Neste trabalho, não se teve a preocupação de aprofundar as questões relativas à recepção das obras, apenas se apontou para o fato de que não se pode prever como os leitores reagirão diante de um texto, uma vez que a origem social não determina nem restringe o modo como o leitor se relacionará com as obras. Como continuação futura deste trabalho, pretende-se levar em conta as muitas leituras *da* “frátria imaginada”, observando-se o “Manifesto da Antropofagia periférica”, de Sérgio Vaz, de modo a verificar como a postura antropofágica delineada no manifesto se caracteriza como tomada de posição, estética e política, em relação ao ato de ler e em relação ao modo de ler a partir da “frátria imaginada”.

BIBLIOGRAFIA

ADORNO, Theodor W. La crítica de la cultura y la sociedad. In: _____. **Prismas: la crítica de la cultura y la sociedad.** trad. Manuel Sacristán. Barcelona: Ariel, 1962.

AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? In: _____. **O que é o contemporâneo e outros ensaios.** Trad. Vinícius Nicastro Horesko. Chapecó: Argos, 2009.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Inocentes do Leblon. In.: _____. Nova reunião: 23 livros de poesia. Volume 1. Rio de Janeiro: BestBolso, 2009. p. 93.

_____. Morte do Leiteiro. In.: _____. Nova reunião: 23 livros de poesia. Volume 1. Rio de Janeiro: BestBolso, 2009. p. 203-206.

ALMEIDA, José Américo de. Antes que me fale. In: _____. **A Bagaceira.** 43.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008. pp. 95-96.

ANDERSON, Benedict. **Comunidades Imaginadas.** São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoievski.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

BARTHES, Roland. A retórica antiga. In: _____. **A aventura semiológica.** Lisboa: Ed. 70, 1985.

_____. Semiologia urbana. In: _____. **A aventura semiológica.** Lisboa: Ed. 70, 1985.

_____. O efeito de real. In: _____. **O rumor da língua.** trad. Mario Laranjeira. 2. ed. São Paulo: Martins fontes, 2004. pp.181-190.

BAUMAN, Zygmunt. **Confiança e medo na cidade.** Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2009.

_____. **Identidade.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

BENJAMIN, Walter. **A Obra de Arte na Época de Sua reprodutibilidade Técnica.** In: LIMA, Luiz Costa (Org.). Teoria da Cultura de Massa. 7.ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

_____. **Teses sobre o conceito da história.** In: _____. Obras Escolhidas I: magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BERD, Zilé. **Introdução à literatura negra**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade**. Trad. Carlos Felipe Moisés; Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BEVERLEY, John. Post-literatura: sujeto subalterno e impase de las humanidades. In.: _____. **Una modernidad obsoleta:estúdios sobre el barroco**. Los Teques: Fondo Editorial ALEM, 1997. p. 129-155.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

_____. Introduction: narrating the nation. In: _____ (Org.). **Nation and Narration**. London; New York: Routledge, 2000.

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. 6. ed. 1. reimp. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. **Sobre a televisão**. trad. Maria Lúcia Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

BRUM, Eliane. **Os novos antropófagos**: Artistas da periferia de São Paulo lançam sua própria Semana de Arte Moderna. Revista Época, ed. 487, Rio de Janeiro, Editora Globo, 17 de Setembro de 2007. Disponível em <http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EDG79089-6014-487,00.html>

BUARQUE, Chico. Construção. track 04. **Construção**. CD Phonogram/Philips, 1971.

CALDEIRA, Teresa Pires do Rio. **Cidade de muros: crime, segregação e cidadania em São Paulo**. São Paulo: Ed. 34; Edusp, 2000.

CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio**. Trad. Ivo Barroso. 3. ed. 6. reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 2008

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul,2006.

_____. Dialética da Malandragem (caracterização das Memórias de um sargento de milícias) in: **Revista do Instituto de estudos brasileiros**, nº 8, São Paulo, USP, 1970, pp. 67-89.

_____. **A educação pela noite**. 5. Ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre o azul, 2006.

CARRIL, Lourdes. **Quilombo, Favela e Periferia**: a longa busca da cidadania. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2006.

CHARTIER, Roger. **A história ou a leitura do tempo**. trad. Cristina Antunes. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

_____. **Os desafios da escrita**. trad. Fulvia M. L. Moretto. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

CHAUÍ, Marilena. **Conformismo e resistência**: aspectos da cultura popular no Brasil. São Paulo: Brasiliense, 1986.

CLIFFORD, James. **A experiência etnográfica**: antropologia e literatura no século XX. 1. reimp. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2002.

_____. Introduction: Partial Truths. In: CLIFFORD, James; MARCUS, George E. (Orgs.). **Writing culture**: the poetic and politics of ethnography. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1986. p.1-26.

Da MATTA, Roberto. A obra literária como etnografia: notas sobre as relações entre literatura e antropologia. In: _____. **Conta de mentiroso**: sete ensaios de antropologia brasileira. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

_____. **Carnavais, malandros e heróis**: para uma sociologia do dilema brasileiro. 6. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

ECO, Umberto. As migrações, a tolerância e o intolerável. In.: _____. **Cinco escritos morais**. Trad. Eliana Aguiar. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 1998. pp. 103-124.

_____. **Quando o outro entra em cena**. In.: _____. **Cinco escritos morais**. Trad. Eliana Aguiar. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 1998. pp. 91-102.

ENZENSBERGER, Hans Magnus. **Elementos para uma teoria dos meios de comunicação**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1979.

FARIA, Alexandre. **O Brasil Presente**: construções-ruínas do imaginário nacional contemporâneo. Tese de Doutorado. PUC-Rio, 2002.

_____. **Rumo a 2022**: apontamentos sobre alguma poesia, brasileira, contemporânea (*mimeo*).

_____. Periferia LTDA – A representação do espaço privado em Morada – Fotografias de Guma e escritos de Allan da Rosa. In: LAGE, Verônica Lucy Coutinho; NASCIF, Rose (orgs.). **Literatura, Crítica, Cultura IV: interdisciplinaridade**. Juiz de Fora: Editora da UFJF, 2010.

FARIA, Ernesto. **Dicionário escolar latino-português**. Rio de Janeiro: MEC/FAE, 1992.

FERREIRA, Aurélio Buargue de Holanda. **Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa**. 3.ed. Curitiba: Positivo, 2004.

FERREZ (org.). **Literatura Marginal: talentos da escrita periférica**, Rio de Janeiro: Ed. Agir, 2005.

_____. Entrevista ao Museu da Pessoa. Disponível em http://www.museudapessoa.net/historias/historias_listapodcastsliteratura.shtml. Acessado em 27/05/2009.

_____. **Ninguém é inocente em São Paulo**. Rio de Janeiro: Ed. Objetiva, 2006.

_____. **Pensamentos de um “correria”**. Opinião. Folha de São Paulo. São Paulo, 08 out. 2007. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/cotidiano/ult95u336145.shtml>

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. 28. imp. trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2010.

_____. **Ditos e Escritos**. Vol. 3. Estética: literatura e Pintura, Música e cinema. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Univertsitária, 2006.

_____. **Ditos e Escritos**. Vol.5. Ética, Sexualidade, política. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Univertsitária, 2006.

GARCIA CANCLINI, Néstor. **Culturas Híbridas**. 4. ed.4. reimp. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

_____. **Leitores, espectadores e internautas**. Trad. Ana Goldberger. São Paulo: Iluminuras, 2008.

_____. **A Globalização Imaginada**. Trad. Sérgio Molina. São Paulo: Iluminuras, 2007.

GEERTZ, Clifford. **Obras e vidas: o antropólogo como autor**. Trad. Vera Ribeiro. Rio

de Janeiro: Ed. UFRJ, 2002.

_____. Uma descrição densa: por uma teoria interpretativa da cultura. In: _____. **A Interpretação das Culturas**. 1. ed. 13. reimpr. Rio de Janeiro: LTC, 2008. pp. 3-21.

GILROY, Paul. **O Atlântico negro**: modernidade e dupla consciência. Trad. Cid Knipel Moreira. São Paulo: Ed. 34; Rio de Janeiro: Universidade Candido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.

GLISSANT, Édouard. **Introdução a uma poética da diversidade**. Trad. Enilce Albergaria Rocha, Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

GOLDENBERG, Ricardo. **Política e psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. Apresentação. In: CLIFFORD, James. **A experiência etnográfica**: antropologia e literatura no século XX. 1. reimpr. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2002.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. trad. Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: Ed. DP&A, 2002.

_____. **Quem precisa da identidade?** In.: SILVA, Tomaz Tadeu (Org.); HALL Stuart; WOODWARD, Kathryn. **Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais**. trad. Tomaz Tadeu Silva. 6 ed. Petrópolis: Ed. Vozes, 2006.

HERMANN, André ET alii. **A periferia de São Paulo pode explodir a qualquer momento**. Caros Amigos. São Paulo, ano 13, n. 151, p. 12-16, out. 2009.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). **Cultura e Desenvolvimento**. Rio de Janeiro: Aeroplano: 2004.

_____. **Impressões de viagem**: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70. São Paulo: Brasiliense, 1980.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro Salles. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

HUCK, Luciano. **Pensamentos quase póstumos**. Opinião. Folha de São Paulo. São Paulo, 01 out. 2007. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/cotidiano/ult95u336144.shtml>

HUYSSSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

JAGUARIBE, Beatriz. **Favelas and the aesthetics of the realism: representations in film and literature**. Disponível em www.pos.eco.ufrj.br/

_____. **O choque do real**: estética, mídia e cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

KEHL, Maria Rita. **A fratria órfã**: o espaço civilizatório do rap na periferia de São Paulo. In.: ROCHA, João Cezar de Castro et al. Nenhum Brasil existe: pequena enciclopédia. Rio de Janeiro: Ed. Topbooks, 2003.

KLINGER, Diana Irene. **Escritas de si, escritas do outro**: o retorno do autor e a virada etnográfica. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

KONDER, Leandro. **A Questão da Ideologia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

LEFEBVRE, Henri. **O que é a Modernidade?**. In: _____. Introdução à Modernidade: prelúdios. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1969. pp.197-274.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à Internet. organização: Jovita Maria Gerheim Noronha. trad. Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LÉVY, Pierre. **O que é o virtual?** trad. Paulo Neves. 1. ed. 7. reimp. São Paulo: Ed. 34, 2005.

LIMA, Luiz Costa. **Pensando nos trópicos**: dispersa demanda II. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

McLEOD, Allegra et alii. **Ciência nova**. trad. Paulo Migliacci. Folha de São Paulo. Caderno Mais! . Nov 24, 2002.

NETO, João Cabral de Melo Netto. Graciliano Ramos:. In: **A educação pela pedra**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2008, pp. 165-166.

_____. Uma faca só lâmina (ou: serventia das ideais fixas). In: NETO, João Cabral de Melo. **Morte e vida severina e outros poemas**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007. p. 135-153.

NOTÍCIAS DE UMA GUERRA PARTICULAR. João Moreira Salles, Katia Lund, Brasil: Video Filmes, 1999.DVD.

O ÓDIO. Mathieu Kassovitz, França: Universal, 1995. DVD.

PATROCÍNIO, Paulo Roberto Tonani do. **Escritos à margem, a presença de autores de periferia na cena literária brasileira**. Tese de doutorado: PUC-Rio, 2010.

RESENDE, Beatriz. **Contemporâneos**: expressões da literatura brasileira no século XX. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.

ROCHA, João César de Castro. **Dialética da Marginalidade**. Folha de São Paulo. São Paulo, 29 de fevereiro de 2004. Caderno Mais. Disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs2902200404.htm>>

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

_____. Entrevista concedida ao programa Entrelinhas da TV Cultura. Disponível em: <http://www.edicoestoro.net/videos/programas-tv-cultura/entrelinhas-entrevista-allan-da-rosa.html>. Acessado em: 05/01/2010.

_____. Entrevista concedida ao programa Nossa Língua da TV Cultura. Disponível em: <http://www.edicoestoro.net/videos/15-registros/41-nossa-lingua.html>. Acessado em: 05/01/2010.

_____. **Vão**. São Paulo: Edições Toró, 2005.

SALLES, Écio. **Poesia Revoltada**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.

SANTIAGO, Silviano. **Nas malhas da letra**. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

_____. **O cosmopolitismo do pobre**: crítica literária e crítica cultural. 1. reimp. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004

_____. **Vale quanto pesa**. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1982.

_____. **Uma Literatura nos trópicos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

SANTOS, Boaventura de Souza. Um discurso sobre as ciências. 6. ed. São Paulo: Cortez, 2009.

_____. Os Processos da Globalização. In: SANTOS, Boaventura de Souza (Org.). **A Globalização e as ciências sociais**. São Paulo: Cortez, 2002.

SARTRE, Jean-Paul. **Que é a Literatura?** Trad. Carlos Felipe Moisés. 3. ed. São Paulo: Ed. Ática, [s/d].

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de lingüística geral.** trad. Antônio Chelini, José Paulo Paes, Izidoro Blikstein. 27. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. **Ficção brasileira contemporânea.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SHABAZZ, Duguetto. **Notícias Jugulares.** São Paulo: Edições Toró, 2006.

SINDER, Valter. Considerações sobre antropologia e literatura: o ensaio como escrita da cultura. In: OLINTO, Heidrun Krieger; SCHØLLHAMMER, Karl Erik. **Literatura e cultura** .Rio de Janeiro : Ed. PUC-Rio, 2008.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subaltern falar?** trad. Sandra R. G. Almeida; Marcos P. Feitosa e André P. Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

STAHL, Johannes. **Street art** (edição portuguesa). trad. Ana Inácio e Helena Morbey. Potsdam: H. F. Ullmann, 2009.

STANZEL, F. K. **A theory of narrative.** Cambridge: Cambridge University Press, 1984.

VAGUEI os livros me sujei com a m... toda. Produção: Akins Kint; Allan da Rosa; Mateus Subverso. São Paulo: Edições Toró. Disponível em: <http://www.edicoestoro.net/videos/8-docum/62-vaguei-os-livros-me-sujei-com-a-merda-toda.html>. Acessado em 05/01/2010.

VAZ, Sérgio. **Colecionador de pedras.** São Paulo: Editora Global, 2007.

_____. Manifesto da Antropofagia Periférica. In: BRUM, Eliane. Os novos antropófagos: Artistas da periferia de São Paulo lançam sua própria Semana de Arte Moderna. Revista Época, ed. 487, Rio de Janeiro, Editora Globo, 17 de Setembro de 2007. Disponível em <http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EDG79089-6014-487,00.html>

VELOSO, Caetano. Fora da ordem. track 1. **Circuladô.** CD Polygram, 1991.

_____. Língua. track 11. **Velô.** CD Polygram, 1984.

WHITE, Hayden. La poética de La historia. In: _____. **Metahistoria:** La imaginación histórica em la Europa del siglo XIX. Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1992.

_____. The Value of Narrativity in the Representation of Reality. In: _____. **The Content of the Form**: narrative discourse and historical representation. London: The John Hopkins University Press, 1989.

YUNES, Eliana. **Pensar a leitura**: complexidade. 2. ed. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2005.

ANEXOS