

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
FACULDADE DE CIÊNCIAS E LETRAS
CAMPUS ARARAQUARA

ROGÉRIO DE SOUZA SILVA

**CULTURA E VIOLÊNCIA:
AUTORES, POLÊMICAS E CONTRIBUIÇÕES DA
LITERATURA MARGINAL**

**ARARAQUARA, SP
FEVEREIRO/2006**

ROGÉRIO DE SOUZA SILVA

**CULTURA E VIOLÊNCIA:
AUTORES, POLÊMICAS E CONTRIBUIÇÕES DA
LITERATURA MARGINAL**

Texto apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de Araraquara, com vistas à obtenção do título de mestre em Sociologia.

ORIENTADOR: MILTON LAHUERTA

Araraquara, SP
FEVEREIRO/2006

AGRADECIMENTOS

Manifesto meus sinceros agradecimentos a todos aqueles que, direta ou indiretamente, contribuíram para a realização deste trabalho, em especial:

Agnes Cruz de Souza, pelo apoio e carinho na vida, nos trabalhos e na hora de maior dificuldade. Minha mãe, pai e irmã pelo afeto e compreensão de minhas ausências nas reuniões de família.

A todos os amigos que participaram da confecção dessa pesquisa, principalmente Pablo Augusto da Silva e Vilobaldo Carvalho Teixeira Filho pelas amizades sinceras, discussões teóricas e conversas descontraídas sobre projetos de vida.

Aos estimados colegas Sérgio Luis Nart e Jane Kelly de Oliveira pela amizade construída e consolidada ao longo dos cursos de graduação e mestrado, pelas inúmeras acolhidas em sua casa, por todas as gentilezas e ajudas constantes nos momentos mais difíceis e pelas alegrias compartilhadas.

Ao CNPq pelo apoio financeiro concedido oportunizando dedicar-me exclusivamente à pesquisa acadêmica.

Aos funcionários da Seção de Pós-Graduação pela atenção e paciência, sempre procurando ajudar os alunos com dedicação e disposição.

Aos professores da Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara – UNESP, sobretudo à professora Márcia Teixeira de Souza pelas valiosas sugestões ao longo da pesquisa e por ter presidido a Banca Examinadora do meu mestrado.

Aos professores doutores Heitor Frúgoli Jr. e Ude Baldan por aceitarem fazer parte da banda de Exame Geral de Qualificação e pelas sugestões enriquecedoras para o êxito do presente trabalho.

Ao professor doutor Milton Lahuerta pela valiosa oportunidade de ter sido o seu orientando, pela sua competência e pelo incentivo mais que profissional: fraterno.

O meu muito obrigado...

O inferno dos vivos não é algo que será; se existe, é aquele que já está aqui, o inferno no qual vivemos todos os dias, que formamos estando juntos. Existem duas maneiras de não sofrer. A primeira é fácil para a maioria das pessoas: aceitar o inferno e tornar-se parte deste até o ponto de deixar de percebê-lo. A segunda é arriscada e exige atenção e aprendizagem contínuas: tentar saber reconhecer quem e o que, no meio do inferno, que não é inferno, tentar preservá-lo e abrir espaço.

[Italo Calvino]

RESUMO:

O presente trabalho realiza análise sócio-literária da literatura marginal. Produção textual oriunda de setores tradicionalmente excluídos do sistema literário brasileiro, a literatura marginal possui como característica geral o fato de seus autores terem nascido e crescido nas periferias das grandes cidades brasileiras e produzido obras que têm como tema central a violência que assola todo o país e principalmente as periferias das metrópoles.

Palavras-chave: literatura marginal, violência urbana, dialética da malandragem, dialética da marginalidade.

ABSTRACT:

This work analyzes the social-literary of literature marginal. Derived literary production of traditionally excluded sectors of the Brazilian literary system, literature marginal possess as characteristic general the fact of its authors to have been born and grown in the peripheries of the great Brazilian cities and produced workmanships that have as central subject the violence that devastates the country all e mainly the peripheries of metropolis.

Key works: literature marginal, urban violence, dialectic of the idleness, dialectic of the marginality.

ÍNDICE

Apresentação	07
Introdução	09
1. Algumas palavras sobre análise literária	15
2. Recepção crítica	19
3. A denominação literatura marginal	25
4. Poesia marginal	29
5. Antecedentes: Carolina Maria de Jesus	37
6. Alguns dados sobre violência	42
7. “Capão Pecado” e “Manual prático do ódio”	47
7.1 Linguagem e forma	48
7.2 Romancista da traição	51
7.3 Romance pedagógico	55
7.4 A cidade	58
7.5 Romance e violência	63
7.6 As causas do crime	67
8. Um outro caso: “Cidade de Deus”	76
9. Da conciliação ao conflito	100
9.1 Romance e nação	101
9.2 Identidade cultural	101
9.3 Malandragem X marginalidade	104
10. Considerações finais	108
11. Bibliografia	111

APRESENTAÇÃO:

A utilização de textos literários para apreender traços de determinada sociedade não é nenhuma novidade nas ciências sociais. Basta lembrarmos que Karl Marx utilizou-se da obra de Balzac para ressaltar características da França oitocentista; e que Walter Benjamin destacou particularidades da modernidade partindo dos textos de Charles Baudelaire. Entre nós, Roberto Schwarz e Raymundo Faoro discutiram marcas essenciais da sociedade brasileira a partir da obra de Machado de Assis.

Tentando dar continuidade a esse ramo das ciências sociais, o presente trabalho discute o movimento literário que vem sendo chamado de literatura marginal, ressaltando a sua possível contribuição para a compreensão de traços gerais da sociedade brasileira e da periferia das grandes cidades em particular.

Pensamos que a literatura marginal possa esclarecer pontos relevantes sobre o mundo suburbano devido ao fato de seus autores terem nascido e crescido nas periferias das grandes cidades brasileiras, produzindo obras literárias que tratam da experiência miserável e do cotidiano violento nas comunidades pobres de nossas metrópoles. Em outras palavras, essa produção textual ajudaria, entre outras coisas, desvendar a estrutura, a dinâmica e a linguagem dessas comunidades periféricas e, no limite, compreender a onda de violência que perturba principalmente as regiões pobres das grandes cidades.

Como afirma o samba “Linguagem do morro” de autoria desconhecida, o morro tem suas próprias características e a literatura marginal pode ser mais uma oportunidade para desvendar esse mundo que espacialmente está tão próximo, mas socialmente muito distante.

Tudo lá no morro é diferente
Daquela gente não se pode duvidar
Começando pelo samba quente
Que até um inocente sabe o que é sambar
O outro fato muito importante
E também interessante
É a linguagem de lá
Baile lá no morro é fandango
Nome de carro é carango
Discussão é bafafá
Briga de uns e outros
Dizem que é burburim
Velório no morro é gurufim

Erro lá no morro chamam de vacilação
Grupo do cachorro em dinheiro é um cão
Papagaio é rádio
Grinfa é mulher
Nome de otário é Zé Mané

INTRODUÇÃO:

Nos últimos anos, uma produção textual que tem como tema central a experiência violenta dos moradores das periferias das grandes cidades brasileiras invadiu a cena cultural do país. Com relatos brutais e povoados de aventuras, a chamada literatura marginal ocupa cada vez mais as prateleiras das nossas principais livrarias com títulos como *Cidade de Deus*, *Capão Pecado*, *Manual prático do ódio*, *Diário de um detento*, *Sobrevivente André du Rap*, *Esmeralda*, etc. Seus artífices chamam-se Paulo Lins, Ferréz, Jocenir, André du Rap, Esmeralda Ortiz Ramos, entre outros.

Certos críticos¹ vêm considerando esses autores os maiores escritores contemporâneos da língua portuguesa e lhes dedicam estudos e seminários. Exagero ou não, a pena dos marginais exerce fascínio sobre os acadêmicos e bombardeia o mercado com livros que obtêm cada vez mais espaço no mundo cultural (Cult: 2003).

Tanto isso é verdade que, não se limitando ao campo textual, essa produção invadiu o campo visual dando origem a filmes como “Cidade de Deus” e “Carandiru” e séries de TV como “Cidade dos Homens” e “Carandiru: outras histórias”. Em outras palavras, essa produção tornou-se onipresente e está influenciando o modelo narrativo e o padrão estético de parte da cultura brasileira (Frias Filho: 2003).

¹ Ver: Rodríguez (2004); Eslava (2004); Cult (2002) e Mello (2000).

A obra que desencadeou o interesse do público pela literatura marginal foi o romance *Cidade de Deus* (1997) do carioca Paulo Lins, que logo ganhou impulso na cena cultural brasileira destacando-se, principalmente como uma produção textual oriunda de setores tradicionalmente excluídos do sistema literário brasileiro, sobretudo como sujeitos da escrita.² Mas foi com a publicação do romance *Capão Pecado* (2000) do paulistano Ferréz e o lançamento da revista *Literatura marginal – A cultura da periferia – Ato I* de 2001, edição especial da editora paulista Casa Amarela, cujo produto principal é a revista mensal *Caros Amigos*, que a literatura marginal obteve vasta repercussão e invadiu a cena cultural brasileira³.

O aparecimento repentino de tal fenômeno não deve ser visto com espanto, pois, primeiramente, a população periférica do Brasil cresce ano após ano e, desse universo que tem nos dado os mais variados tipos de artistas, seria estranho se não surgissem também os escritores. Segundo, o mercado de consumo se estabelece a partir de uma sociedade traumatizada, que se quer colocar a salvo da violência, mas não consegue refrear a curiosidade a respeito do

² Um dos fatores que contribuíram para despertar esse interesse por *Cidade de Deus* foi um artigo do crítico literário Roberto Schwarz intitulado “Uma aventura artística incomum”. Artigo publicado no dia 7 de setembro de 1997 no *Caderno Mais* do jornal *Folha de São Paulo*. Esse mesmo artigo pode ser encontrado no livro do autor *Seqüências brasileiras* (1999).

³ Talvez isso tenha ocorrido pelo fato da literatura em revista ser uma eficiente estratégia de inserção e difusão, com algumas vantagens em relação ao formato do livro. O exemplar fica mais barato e atrai, de imediato, pelo visual colorido. Ao mesmo tempo, não se apresenta com certa aura de respeitabilidade e polidez que tem o livro. Só o fato de estar exposta para venda em banca também aproxima, populariza a literatura em revista, que tem estreita relação com as revistas em quadrinhos. Sem dizer que as possibilidades visuais da revista são maiores e o tratamento gráfico encarece menos. Isso explica as edições da literatura marginal fartamente ilustrada com traços e cores de grafiteiros. Nas bancas, com um visual ousado, solicita atenção junto a um público amplo, de várias estratificações sociais: a faixa jovem, o professor ou interessado em literatura, consumidores de revistas e jornais e até os excluídos de fato que conseguem adquirir o seu exemplar. No caso, a primeira edição, teve uma tiragem de expressivos 30 mil exemplares. (um ano após a primeira edição saiu *Literatura marginal – A cultura da periferia – Ato II* e, em 2004, saiu *Literatura marginal – A cultura da periferia – Ato III*), (Zobordi: 2004).

crime e de seus agentes e procura em determinadas produções literárias uma forma de suprir tal curiosidade. Terceiro, o interesse pelo relato violento e a vida bandida não é novo. Foram os românticos que inventaram a figura do fora-da-lei, fixando, com isso, um paradigma que se renova e repete desde então em diversas áreas: na literatura de engajamento, no cinema “noir”, no romance policial, etc. e agora na produção marginal (Cult: 2002; Frias Filho: 2003; Rocha: 2004; Eslava: 2004).

O que causa surpresa e interesse é o fato de que os autores da literatura marginal ocuparem-se basicamente da representação da experiência da miséria e brutalidade da vida nas comunidades pobres. E, como nasceram e cresceram nas periferias de nossas metrópoles, acabam por ativar um novo olhar sobre as regiões pobres das grandes cidades brasileiras.

Certamente que em outros períodos de nossa história encontramos autores que nasceram e cresceram nas margens da sociedade e que figuraram na cena literária brasileira. Como é o caso de autores como Lima Barreto, Carolina Maria de Jesus, João Antônio e Plínio Marcus. No entanto, esses autores apareceram em momentos distintos e, na maioria das vezes, como casos isolados. Sendo uma única voz daqueles que normalmente não podem falar. Já os autores da literatura marginal, apareceram de forma mais ou menos organizada e em “bando” (Eslava: 2004).

Em outras palavras, a literatura brasileira sempre teve forte relação com as periferias, favelas, morros e prisões. Seja pelo fato de sair dessas regiões alguns dos nossos escritores seja como tema de ficção. Como nas obras de Aluísio Azevedo, Jorge Amado, Graciliano Ramos etc. Porém, foi sempre um discurso

sobre o periférico e não pelo periférico; um discurso sobre ele e não por ele. Poderíamos dizer que se trata de um discurso em terceira pessoa, em que é relatado o que acontece com ele, ainda que poética e politicamente de uma forma muito louvável (Guimarães: 2005).

Hoje em dia verificamos uma outra relação. Os livros são escritos *nas e sobre* as periferias, favelas, morros e prisões, na maioria das vezes à mão e, em geral, relatam cotidianos pessoais *a partir* de uma perspectiva interior.

Portanto, sem pedir qualquer licença às “autoridades” da cultura oficial brasileira e com respaldo de certos críticos literários e de editoras como a Casa Amarela e a nanica Labortexto⁴, os autores da literatura marginal invadiram de maneira mais ou menos orquestrada o espaço público. Lançaram suas vozes estridentes e escritas desengonçadas para reclamar o seu direito de participação num seletto campo: o literário (Eslava: 2004).

Dito isso, nossa hipótese é que a aparição dessa produção textual traz para cena pública novos agentes sociais que, ao transformarem em ficção sua própria experiência de vida, dando voz àqueles que estão à margem da sociedade, podem ativar uma nova concepção de mundo.

Dessa forma, este trabalho se propõe analisar o retrato do Brasil contido nessas obras, pois, ao dar voz ao excluídos, acreditamos que a literatura marginal acabe por proporcionar uma desafiadora construção discursiva do país. O estudo dessa produção pode nos ajudar a entender a estrutura, dinâmica e as linguagens

⁴ A maioria dos títulos que estão sendo classificados como marginais foram publicados por essa editora.

das periferias brasileiras e, no limite, contribuir para a melhor compreensão da cultura do crime e da violência que assolam todo o país.

Desde já, alertamos que o que buscamos nessas obras é uma representação substantiva, situada e tematizada de como os moradores das periferias vêem o Brasil. A essa representação atribuímos uma historicidade concreta, no sentido de que as narrativas literárias, sociológicas, filosóficas etc. põem em cena personagens cuja articulação tem raízes históricas na própria sociedade que se retrata. Isso significa que a nossa interpretação procura apreender como as obras analisadas fazem aparecer a concepção de mundo dessas pessoas e os esquemas de representação que estão atuando no imaginário social dos seus autores. (Sader e Paoli: 1986; Said: 1995; Ianni: 1999).

O imaginário social seria um conjunto de representações e práticas discursivas através das quais a sociedade se pensa, se reproduz, se classifica e, portanto, institui uma ordem social, conferindo sentido às experiências humanas, distribuindo os papéis e as identidades dos indivíduos e/ou dos grupos sociais, ao mesmo tempo em que expressa suas necessidades, utopias e mitos, ou seja, produto social e histórico de uma coletividade, o imaginário social constitui-se num conjunto de representações e simbolismos que são fundamentais à vida da sociedade.

É como se houvesse algo no ar, um clima sócio-cultural particularmente novo ou provocativo, que alimentasse diferentes criações não só de escritores e sociólogos, mas também de outros, incluindo filósofos. Haveria inquietações, dilemas e ilusões predominantes, ressoando nas narrativas, interpretações e fabulações. É como se as narrativas, bem como outras criações,

sintetizassem e decantassem algo que poderia ser essencial na época ou conjuntura. (Ianni: 1999, p. 12)⁵

Dada a amplitude do assunto, limitaremos nossa análise às obras *Capão Pecado* e *Manual prático do ódio* de Ferréz e *Cidade de Deus* de Paulo Lins. Escolhemos esses dois autores pelo fato de seus trabalhos terem alcançado vasta repercussão e pela representatividade de seus romances.

⁵ Alertamos ainda que este imaginário social não é tratado por nós como “ilusão” ou “aparência”, e não se trata de desvendar os seus enganos e dissimulações. “O conhecimento dos discursos sobre a sociedade e a história (sejam ‘ideológicos’ ou ‘científicos’ ou ‘verdadeiros’ ou ‘falsos’, a qualquer título) assume importância fundamental porque condiciona o próprio objeto que nomeia, entranhando-se em seu acontecimento” (Sader e Paoli: 1986, p. 41).

1. ALGUMAS PALAVRAS SOBRE ANÁLISE LITERÁRIA:

Como o fenômeno que temos diante de nós, enquanto objeto empírico é literário – pelo menos é assim que está sendo socialmente definido – é importante esclarecer, desde o início, que o tratamento dado a este, pelos próprios objetivos do trabalho, não será necessariamente literário. Nossa preocupação central é tratá-lo enquanto fenômeno cultural num sentido amplo. Em outras palavras, a literatura nos interessa, não enquanto objeto especificamente literário, mas sim enquanto uma determinada faceta do mundo cultural.⁶

No entanto, ao colocar a literatura dentro de um contexto mais amplo, deparamo-nos imediatamente com a necessidade de pensar um problema específico: a relação entre a literatura – enquanto forma de expressão e/ou construção de uma realidade - e a sociedade.⁷ O que não significa cair, obrigatoriamente, numa visão determinista e mecanicista que elimina todas as mediações específicas deste processo de transfiguração através do qual a realidade se transforma numa estrutura literária, pois, partimos do pressuposto que essa dimensão social entraria não como um dado externo à obra literária, mas como fator da própria construção artística (Candido: 1986; 2000; Said: 1995).

⁶ A noção de cultura nas ciências sociais possui em geral duas acepções: a antropológica e a sociológica. O presente trabalho utilizará a noção sociológica de cultura, isto é, a cultura como uma das esferas de determinada sociedade, ao lado de outras, como a econômica e a política, com uma relativa autonomia. Ver Denys Cuhe *A noção de cultura nas ciências sociais* (1999).

⁷ “Não creio que os escritores sejam mecanicamente determinados pela ideologia, pela classe ou história econômica, mas acho que estão profundamente ligados à história de suas sociedades, moldando e moldados por essa história e suas experiências sociais em diferentes graus” (Said: 1995, p. 23).

Assim sendo, procuramos utilizar, de modo mais sistemático possível, um instrumental teórico que, por um lado, articulasse a literatura com o restante da produção cultural; e, por outro, fornecesse pistas sobre as relações entre esta mesma manifestação literária e o conjunto da vida social do seu respectivo produtor. No caso, o cotidiano das periferias, favelas e morros de nossas grandes cidades. Seguindo essa linha de preocupações utilizamos os conceitos e propostas de análise formuladas pelo crítico literário Antonio Candido articulando-os com os estudos brasileiros sobre periferia e violência.

Com o intuito de esclarecer quais os conceitos e propostas de Candido que o presente trabalho fez uso, apresentaremos, de forma sucinta, algumas de suas idéias.

Partindo do pressuposto de que um texto tem significados complexo e oscilante e que cada texto requer um tratamento adequado à sua natureza, independente de usarmos o mesmo referencial teórico, Candido mostra-nos que o texto “é uma espécie de fórmula, onde o autor combina conscientemente e inconscientemente elementos de vários tipos”, por isso, “a análise deve utilizar sem preconceitos os dados de que dispõe e forem úteis a fim de verificar como... a matéria se torna forma e o significado nasce dos rumos que esta lhe imprimir” (Candido: 1986, p. 5).

O texto é parte de um conjunto formado pelas circunstâncias de sua composição, pelo momento histórico, a vida do autor, o gênero literário, as tendências estéticas do tempo etc, e somente encarando-o dessa maneira, teremos elementos para analisar o seu significado mais completo, lembrando que, mesmo assim, a análise será sempre incompleta. Ou seja, na análise temos que

ter em mente que o texto é constituído por várias camadas, sendo que a “força real está na camada oculta, que revela o significado final e constitui a razão dos outros [significados]” (Candido: 1986, p. 5).

O importante na análise, afirma Candido, é destacar o aspecto relevante, marcante, essencial de cada texto, às vezes podendo ser a correlação dos segmentos, às vezes a função estrutural dos dados biográficos, às vezes o ritmo, a oposição dos significados, o vocabulário etc. No entanto, a análise da estrutura tem precedência como elemento de compreensão objetiva. “Pelo menos como etapa do método, o significado pode ser considerado como contido nela” (Candido: 1986, p. 77).

Em “Dialética da malandragem – Caracterização das ‘Memórias de um Sargento de Milícias’”, Candido demonstra a eficácia de seu método ao desenvolver uma interpretação fecunda da especificidade histórica brasileira a partir da análise da estrutura de *Memórias de um Sargento de Milícias* de Manuel Antônio de Almeida. Mostra que a obra de Almeida se baseia em um comércio de mão dupla entre os pólos da ordem e da desordem. Tal comércio seria realizado por meio da figura socialmente plástica do malandro – homem de muitos rostos e discursos, cujo gingado rivaliza com sua habilidade de obter vantagens nas situações mais diversas e mesmo adversas. Tal trânsito entre esferas opostas representaria a metáfora da formação social comprometida com o acordo e o favor, comportamentos tipicamente brasileiros.

Dessa forma, na análise de *Memórias*, Candido enfatiza o papel da dimensão social como um fator a mais na explicação da literatura. Sendo essa dimensão social não um dado externo à obra literária, mas um fator da própria

construção artística, pois, toda obra literária apresenta um duplo caráter em indissolúvel unidade. Ou seja, é a expressão da realidade, mas, ao mesmo tempo, cria a realidade, uma realidade tal que não existe fora da obra, ou mesmo antes da obra, mas inclusive apenas na obra. Portanto, o crítico procura discutir qual o papel exercido pela realidade social historicamente localizada na construção da estrutura de *Memórias*, destacando a formalização estética dos dados externos da obra, pois,

na verdade, o que interessa a análise literária, é saber, neste caso, qual a função exercida pela realidade social historicamente localizada para construir a estrutura da obra, isto é, um fenômeno que se poderia chamar de formalização ou redução estrutura dos dados externos. (Candido: 1993, p. 32)

Como nosso objetivo aqui não foi desenvolver uma análise literária, mas sim um estudo sociológico, utilizamos apenas alguns conceitos de Candido, especialmente aqueles que o autor usou na análise de *Memórias de um Sargento de Milícias*.

2. RECEPÇÃO CRÍTICA:

A publicação das obras *Cidade de Deus*, *Capão Pecado*, *Diário de um detento*, *Sobrevivente André du Rap* e *Esmeralda* fez-se acompanhar de um interessante debate que, não se limitando ao ambiente acadêmico, ocupou as páginas de importantes jornais e revistas.

O debate suscitado por essas obras trouxe para a arena de discussão uma série de questões fundamentais tanto para a crítica literária quanto para as ciências sociais. Mas antes de analisamos a recepção crítica, convém comentar algumas noções sobre o que seria a literatura.

Atualmente, o conceito de literatura passa por uma série de questionamentos: ora ratificam a literatura com uma idéia transcendental de texto, calcada no *parti pris* da literariedade, ou mesmo em uma essência artística auto-evidente; ora concebem a literatura como uma categoria construída socialmente, e, por isso mesmo, passível de câmbios em função dos diversos enfoques que venha a receber. Em outras palavras, se durante anos a “literatura” foi definida como uma série de obras de arte atemporais, possuidora de uma inerente especificidade, segundo uma ótica ontológica que se quer auto-evidente, hoje em dia, ganha destaque uma abordagem completamente diversa que a toma como uma prática discursiva entre outras (Mello: 2000).

Nesta segunda perspectiva, o texto não seria literário por possuir atributos exclusivos que o diferencia de outro texto, mas porque os leitores, por variados motivos, os percebem com tal. Para este raciocínio, não seriam, portanto, as qualidades intrínsecas de um texto literário isolado o objeto primeiro de sua crítica, mas o cruzamento de um amplo espectro de formas e práticas culturais. Dessa forma, não veriam a literatura como uma categoria auto-evidente, o que significa primeiramente que a diferenciação entre literatura e outras formas de produção cultural é sempre condicionada historicamente. Ou seja, o que é produzido e/ou consumido como literatura é modelado e formado por limites definidos que variam de acordo com as formações históricas e culturais. Não existiria uma essência transcendental, imutável, absoluta todo o tempo, que possa ser identificada como literária, exceto em termos de ideais abstratos que negam a historicidade das categorias discursivas. Em outras palavras, toda arte é social e, na sua circulação, estão envolvidas múltiplas e diferentes identidades e interesses que são historicamente condicionados (Lukács: 1965; Said: 1995; Bourdieu: 1996b).

Mas ao procederem dessa maneira, os autores que defendem essa segunda perspectiva não têm o intuito de tirar a importância de uma obra considerada literária. Até porque “(...) a análise científica das condições sociais da produção e recepção da obra de arte, longe de a reduzir ou de a destruir, intensifica a experiência literária (...)” (Bourdieu: 1996b, p. 14). Por isso, debruçam-se não somente sobre os seus projetos artísticos, mas também sobre a formação sócio-histórica, pois, como afirmou Williams “(...) não se pode entender um projeto artístico ou intelectual sem entender também a sua formação sócio-histórica” (citado por Cevalco: 2003, p. 63).

Esclarecido as duas grandes noções sobre literatura, partamos para a recepção crítica da literatura marginal. A publicação dessas obras sugeriu críticas as mais díspares, portanto, examinar os vetores que conduziram tais análises e que redundaram em avaliações, ora extremamente elogiosas, ora profundamente detrativas, nos ajudará a melhor entender esse fenômeno. Como exemplo, discutiremos as críticas sobre o livro *Cidade de Deus* do carioca Paulo Lins.

Começemos pelos elogios. Em seu artigo “Uma aventura artística incomum” o crítico literário Roberto Schwarz mostra-se bastante entusiasmado com a obra de Lins: “o interesse explosivo do assunto, o tamanho da empresa, a sua dificuldade, o ponto de vista interno e diferente, tudo contribui para a aventura artística fora do comum. A literatura, no caso, foi levada a explorar possibilidades robustas, que pelo visto existem” (Schwarz: 1999, p. 163). Logo em seguida enumera as qualidades do livro: a obra exige “uma leitura engajada”, a “ativação de um ponto de vista de uma classe diferente”, “o juízo moral sem chão”, a “distância do exotismo ou do sadismo da literatura comercial de assunto semelhante”. Conclui dizendo que o livro inova porque resulta de uma exaustiva e ampla pesquisa antropológica e etnográfica, pois, é fruto de um trabalho de equipe inédito na nossa literatura. “Seja como for, a amplitude e o mapeamento da matéria, o ânimo sistematizador e pioneiro, que conferem ao livro o peso especial, têm a ver com a vizinhança do trabalho científico, e também do trabalho em equipe” (Schwarz: 1999, p. 168).⁸

⁸ A admiração de Roberto Schwarz pelo trabalho de Paulo Lins não é recente. Foi pelas mãos de Schwarz que um poema de Lins chegou às páginas do número 25 da revista *Novos Estudos*, do CEBRAP (1989).

Wilson Bueno, articulista do jornal *O Estado de São Paulo* em seu artigo “Narrativa é caricatural e pretensiosa” discorda inteiramente de Schwarz. Afirma que *Cidade de Deus* é um romance “piegas e inverossímil, painel compulsivo das misérias e de um lumpenzinato sanguinário e fanfarrão, inconveniente no enredo de escola de samba do segundo grupo escrito numa prosa muitas vezes ginasiana” (Bueno: 1997).⁹

Deduzimos que Bueno possui premissas cristalizadas da avaliação estética, uma vez que está longe de conceber a literatura como um conceito historicamente construído. Ou seja, segue o modelo de avaliação literária que privilegia o empenho do verbo, iniciando sua análise despojado da recomendável generosidade de perceber o texto como um artefato cultural que merece ser interpretado em suas mais diversas articulações, evitando-se preconceitos.

Em artigo que discute as críticas e a ascensão repentina no campo literário de Paulo Lins, Luís Felipe Miguel, cientista política da Unb, chama a atenção para fato de um autor, que não é integrante de uma elite cultural, ter ascendido tão rápido ao campo literário:

Muitos mistérios cercam *Cidade de Deus*. A mais prestigiosa editora do país decide publicar um catatau de 550 páginas de um romancista estreante – ainda por cima favelado, mulato e atendendo pelo pouco promissor apelido de “Paulo Maluco”. A maior revista semanal de informação dedica seis páginas altamente elogiosas ao livro. E um sério candidato ao posto de crítico mais importante do Brasil ocupa página e meia do jornal de maior circulação para tecer loas ao romance. (Miguel: 1998)¹⁰

⁹

Artigo publicado no jornal *O Estado de São Paulo* em 23 de agosto de 1997.

¹⁰

Artigo capturado na internet no site: www.unb.br/il/te/boletim em 22 de junho de 2003.

Miguel sugere que a resposta deste mistério não deva ser creditada aos méritos exclusivamente estéticos da obra de Lins, mas também deva ser procurada nos campos literário e intelectual do país.

O cientista social francês Pierre Bourdieu afirma que a compreensão de todo autor e sua obra, independente do movimento artístico que faz parte, passa necessariamente pela discussão do campo em que este atua:

Procurar na lógica do campo literário ou do campo artístico, mundos paradoxais capazes de inspirar ou de impor “interesses” mais desinteressados, o princípio da existência da obra de arte naquilo que ela tem de histórico, mas também de trans-histórico, é tratar essa obras como um signo intencional habitado e regulado por alguma outra coisa, da qual é também sintoma. (Bourdieu: 1996, p. 15-6)

Os comentários de Regina Dalcastagnè¹¹, professora da Unb e organizadora do VIII Congresso da Associação Brasileira de Literatura Comparada (Abralic), sobre a literatura marginal mostra que uma crítica lúcida dessa produção textual não pode deixar de lado a discussão sobre as peculiaridades do campo literário. Dalcastagnè diz que não está claro o sentido da produção “desses excluídos”: “Vamos discutir porque é 'literatura' quando um escritor de classe média aborda suas experiências e vira 'testemunho' se o favelado ou o preso contar a mesma coisa. Nós produzimos literatura. Eles testemunhos ...”, ironiza (Cult: 2002, pp. 40-1). Afirma ainda que o encanto acadêmico pela marginalidade se exacerba atualmente. “Antes, os marginalizados eram santificados. Hoje, aparecem muito violentos e estetizados. A literatura brasileira perdeu o pé da

¹¹ Regina Dalcastagnè, professora da Universidade de Brasília, foi uma das organizadoras do VIII Congresso da Associação Brasileira de Literatura Comparada (Abralic), realizado em Belo Horizonte – MG, de 23 a 26/07 de 2002. Nesse congresso, discutiram a produção dos autores da literatura marginal no Simpósio “*Clivagens Sociais e Representação Literária: Os Grupos Marginalizados no Literatura Brasileira*”.

realidade. Acabamos o concreto, e este espaço vago do real está sendo ocupado pelos favelados, presos, rappers" (Cult: 2002, pp. 40-1).

Em outras palavras, as críticas dessa literatura indicam de forma muito evidente que as desconfianças são muitas e as suspeitas enormes, dado que, em virtude da insistência de seus autores e da peculiaridade de seus respectivos projetos, algumas vozes dos campos acadêmico e jornalístico advertem alarmadas sobre os riscos, as confusões e as promiscuidades que supostamente comporta a cada vez mais visível onda dos marginais, com suas afirmações sobre a condição de serem escritores e seus desejos de se verem reconhecidos como parte da literatura nacional.

Por isso, defendemos que a apreciação crítica de tais trabalhos exige uma reavaliação de nossos critérios de valorização estética e advertimos que caso se queira entender e decifrar as possíveis significações e implicações práticas do que vêm sendo chamado de literatura marginal, devemos abandonar o hábito que temos quando estamos diante de um fenômeno que desajusta nossos valores e visão de mundo, isto é, conseguir nos destituir de preconceitos, e, ao mesmo tempo, recorrer a outros instrumentais teóricos condizentes com essa nova manifestação.

3. A DENOMINAÇÃO LITERATURA MARGINAL:

Neste capítulo analisaremos as dimensões semânticas e ideológicas da denominação literatura marginal, pois, essas duas palavras carregam uma longa história de polêmicas e desencontros ao estarem atrelados a uma série de discursos com os quais se nomeiam práticas humanas e sociais bastante diversas.

O conceito de literatura, substantivo que se escreve implicitamente com L maiúsculo, é usado freqüentemente para se referir à produção escrita que se encaixe nos moldes canônicos elaborados por críticos culturais não precisando, normalmente, do uso de adjetivos para sua distinção ou qualificação. Já a palavra marginal, como se sabe, associa-se com o que deve ser condenado e/ou banido, mesmo que se trate no caso de escritas que se apresentem como literárias, mas cuja legitimação depende em boa medida dos que controlam o poder simbólico do campo.

Dessa forma, poderíamos concluir que o uso do adjetivo marginal para designar a produção textual aqui tratada tem o objetivo de distinguir a Literatura com L maiúsculo da produção dos “excluídos”. “Não está claro se a produção dos excluídos é literatura ou não”, afirmou Regina Dalcastagnè¹², professora da Universidade de Brasília (Cult: 2002, p. 40).

¹² Regina Dalcastagnè, professora da Universidade de Brasília, foi uma das organizadoras do VIII Congresso da Associação Brasileira de Literatura Comparada (Abralic), realizado em Belo Horizonte – MG, de 23 a 26/07 de 2002. Nesse congresso, discutiram a produção dos autores da literatura marginal no

Todavia, a questão é mais complexa do que aparenta. Alguns autores das obras enquadradas como marginais autodenominam sua própria produção textual de marginal, objetivando mostrar que o “povo da periferia/favela/gueto” está procurando, sem aparentes recalques, assumir concreta e publicamente sua diferenciada identidade artística, cultural e social.

O significado do que colocamos em suas mãos hoje é nada mais do que a realização de um sonho que infelizmente não foi vivido por centenas de escritores marginalizados deste país... Uma coisa é certa, queimaram nossos documentos, mentiram sobre nossa história, mataram nossos antepassados. Outra coisa também é certa: mentirão no futuro, esconderão e queimarão tudo o que prove que um dia a periferia fez arte... O Caros Amigos/Literatura Marginal vem para representar a cultura autêntica de um povo composto de minorias, mas em seu todo uma maioria.¹³

O crítico literário Fernando Villarraga Eslava, um dos poucos que se debruçou sobre o assunto, utilizou a paráfrase, “quando novas personagens entram em cena” para se referir ao aparecimento da literatura marginal. Eslava enxerga na postura de Ferréz um sinal evidente da emergência de um movimento que aglutina sujeitos de tribos e de galeras que, munidos da tecnologia da palavra, embora seu domínio seja muito diferenciado, começam a traçar seus signos para dar vazão a energias criadoras cuja fonte inspiradora é, de maneira preferencial, a própria experiência de sobreviver nos espaços marginais e marginalizados da sociedade nacional (Eslava: 2004).

Simpósio “*Clivagens Sociais e Representação Literária: Os Grupos Marginalizados na Literatura Brasileira*”.

¹³ Ferréz. Manifesto de abertura: Literatura Marginal. *Literatura Marginal – A cultura da periferia – Ato I*, p. 03.

Portanto, a autodenominação de marginal comportaria a vontade radical de se questionar o direito de exclusividade que os setores hegemônicos da sociedade teriam para empregar a palavra escrita na sua articulação literária, pois para o movimento estudado, o que importa é, como pudemos verificar no seu manifesto inaugural, reverter um processo de mais de quinhentos anos que soterrou o direito à voz dos que a história oficial do país proclama como vencidos.

Então, é a forte e reprimida vontade de falar escrito o que impulsiona o assalto ao poder da palavra, porque essa ação, que é mais que literária, torna possível, segundo a própria visão dos sujeitos *marginais*, traduzir no “*nosso vocabulário que é muito preciso*” o silenciado “*grito do verdadeiro povo brasileiro*”. (Eslava: 2004, p. 40) [grifos do autor]

Nos anos 1960 um grande artista como Hélio Oiticica ainda podia afirmar com entusiasmo: “– Seja marginal, seja herói!”. Na expressão de Oiticica, e é uma expressão do pensamento de toda uma geração, *ser marginal* é uma questão de escolha: é o artista contra o burguês, ou melhor, é o artista de origem burguesa que, insatisfeito com sua própria classe, se volta contra ela e exalta o excluído que anda “no fio da navalha”, entre a casa e a rua, entre o Brasil real e o Brasil legal.

Diferentemente dessa época, hoje já não se trata mais de uma elite branca e bem educada que pretende emprestar virtudes épicas ao povo na esperança de que um dia ele se torne senhor de seu destino. Essa visão foi praticamente sepultada pelos acontecimentos dramáticos da nossa realidade.

Quando um autor como Ferréz chama sua obra de marginal e se classifica como um autor marginal, a identificação com tal palavra já não tem mais o orgulho que tinha anteriormente, porque não se trata de uma escolha e sim de uma

condição. Uma condição social numa determinada sociedade e num determinado contexto histórico.

Dito isso, como poderíamos definir o termo literatura marginal? E, por conseqüência, quais seriam suas reais significações e sentidos?¹⁴ A literatura marginal é uma produção textual que se ocupa da representação da experiência de miséria e brutalidade da vida nas comunidades pobres das grandes metrópoles, escrita por pessoas que nasceram e cresceram nesses locais, tomando uma perspectiva elaborada a partir do interior destas próprias comunidades.

Portanto, não se pode ignorar que a literatura marginal é, com todos os reparos que se lhe possa fazer a perspectiva crítica hegemônica, uma realização textual produzida por sujeitos das camadas subalternas tematizando a violência que assola a sociedade brasileira, e, ao mesmo tempo, um projeto que vai além do literário, pois busca se constituir em porta-voz estético e ideológico dos que sempre foram silenciados e hoje integram o “povo da periferia/favela/gueto”. Essas são as razões substanciais que impulsionam a literatura marginal enquanto movimento e lhe confere seus principais signos críticos (Eslava: 2004).

¹⁴ Andrea Saad Hossne, professora da USP diz não saber “se o conceito de ‘literatura marginal’ faz sentido para as narrativas periféricas. A gente fala de exclusão, mas tenho medo do mercado dos excluídos. Como diferenciar o texto dos excluídos reais do texto que tematiza a miséria? Os termos mudaram. Nas décadas de 60 a 80, falava-se de ‘literatura popular’ e ‘intelectual engajado’. Agora somos ‘intelectuais antenados’ e estudamos a ‘literatura marginal’” (Cult: 2002, p. 41).

4. POESIA MARGINAL:

Outro episódio que complica a discussão sobre a literatura marginal é fato de já ter existido no Brasil uma experiência literária que recebeu o adjetivo marginal. Nos referimos a poesia marginal: movimento literário dos anos setenta. Dessa maneira, faz-se necessário dizer algumas palavras deste.

A poesia marginal, movimento cultural tipicamente carioca, surgiu na cena pública brasileira nos anos setenta e foi formado pela junção de duas gerações. A primeira podendo ser caracterizada como um grupo de intelectuais que participou dos debates culturais e políticos da segunda metade dos anos sessenta; e a segunda, podendo ser caracterizada como um grupo que começou a tomar contato com a produção cultural em pleno auge da repressão militar, isto é, início dos anos setenta.

Não teríamos como discutir a experiência da poesia marginal sem nos reportarmos ao seu contexto histórico. Em 31 de março de 1964, os militares instalaram uma ditadura de direita no Brasil alegando que o país vivia um processo de esquerdização e que a qualquer instante poderia irromper uma revolução de cunho socialista.

O Golpe de 64 foi traumatizante, principalmente para aqueles que sonhavam com mudanças que pudessem transformar de maneira significativa o país, pois, inviabilizou todo tipo de participação política efetiva, prendendo as lideranças políticas de esquerda e cortando laços dos movimentos populares com a intelectualidade crítica.

Entretanto, e de forma surpreendente, os militares pouparam os intelectuais de esquerda e o campo cultural. Isso permitiu, como escreveu o crítico literário Roberto Schwarz, a hegemonia cultural de esquerda: “para surpresa de todos, a presença cultural da esquerda não foi liquidada naquela data, e mais, de lá para cá [1964 a 1969] não parou de crescer” (2001: p. 08)¹⁵.

A sistemática exclusão do discurso político direto provocou um deslocamento tático da contestação política para a produção cultural. Isto é, a impossibilidade de mobilização e debate político aberto transfere para as manifestações culturais o lugar privilegiado da “resistência”.

No entanto, essa hegemonia da esquerda no campo cultural não duraria muito. O AI5 (Ato Institucional de n.º 5) decretado em 13 de dezembro de 1968, intensificaria a repressão política e instalaria uma poderosa censura dificultando a divulgação de várias manifestações artísticas.

Dessa forma, o chamado “segundo golpe” instala definitivamente a repressão política de direita organizada pelo Estado e marca o início de um novo quadro conjuntural onde a coerção deveria assegurar e consolidar a euforia do ‘milagre econômico’” (Hollanda: 1980, p. 90).

¹⁵ Essa hegemonia não parou de crescer e contribuiu para a criação de uma geração anti-capitalista que desembocaria na guerrilha armada do final dos anos sessenta (Schwarz: 2001).

Com isso, o país tornava-se uma “ilha de tranquilidade”, extremamente atraente para o capital monopolista internacional, que aproveita para reafirmar laços de nossa dependência.

O Estado constrói seus grandes monumentos como estradas, pontes e todos os tipos de obras faraônicas, enquanto a classe média, aproveitando-se das sobras econômicas do “milagre”, vai, maravilhada, comprar seus automóveis, televisores coloridos e apartamentos conjugados para veraneio e, de certa forma, acaba legitimando o regime.

Em ritmo de “Brasil grande”, essa modernização provoca um salto na indústria cultural, que encontra no consumismo da classe média um ótimo público para as enciclopédias e congêneres em “fascículos semanais” das editoras Bloch e Abril.

A televisão alcança um grande nível de eficiência técnica, fornecendo valores e padrões para um “país que vai pra frente”. Vinga, portanto, a ideologia da competência, do padrão técnico e dos esquemas internacionalmente consagrados pela indústria cultural.

Neste contexto, artistas e intelectuais ligados à esquerda sentem-se obrigados, em muitos casos, a repensar suas ações em face dessas novas condições. Alguns passam a desenvolver trabalhos nos órgãos oficiais, outros seguem no ostracismo.

Tanto a atuação cultural junto às agências oficiais quanto a ação dos grupos ligados à esquerda passam a ser questionadas. Essas críticas são feitas, principalmente, pelos setores mais jovens do sistema de produção cultural - jovens de classe média -, e por alguns intelectuais que participaram dos debates da

década anterior, muitos, inclusive, ex-militantes de formação marxista que passam a rever suas posições.

Dessa forma, com formação diversa e por caminhos diferentes, mas com sentimento comum de aversão às algumas posições políticas e culturais, setores da juventude dos anos setenta e da intelectualidade da década anterior encontraram um lugar de contato, um motivo para uma união, fundando um importante movimento cultural denominado poesia marginal (Hollanda: 1980; Pereira: 1981).

Esse movimento aparece, justamente, no momento em que muitos artistas e intelectuais falavam que estávamos vivendo o clima do “vazio cultural”:

“Alguns sintomas graves estão indicando que, ao contrário da economia, a nossa cultura vai mal e pode piorar se não for socorrida a tempo. Quais são os fatores que estariam criando no Brasil o chamado ‘vazio cultural’? Respondendo a um questionário distribuído por *Visão* no princípio do ano e organizado com o objetivo de fazer o balanço cultural de 1970, muitos intelectuais manifestaram sua decepção e pessimismo em relação ao passado recente e preocupação em relação ao futuro. A conclusão revela que a cultura brasileira está em crise”. (Ventura: 2000, p. 40)

Dessa forma, os setores mais jovens começam a atuação em circuitos alternativos ou marginais. No teatro aparecem grupos “não-empresariais”, destacando-se “Asdrúbal Trouxe o Trombone”; na música popular os grupos mambembes de rock, chorinho etc; no cinema surgem as pequenas produções, preferencialmente os filmes em “Super-8”; na literatura, a produção de “livrinhos mimeografados”.

Sobre o aparecimento dos “livrinhos mimeografados”, a crítica literária

Walnice Nogueira de Galvão escreveu que:

“Justamente reagindo tanto à repressão como ao excesso de registro crítico surge o mais importante movimento literário dos anos 70, a *poesia marginal* ou da geração mimeógrafo. Trata-se é claro de uma poesia de resistência. Sem acesso a jornais e revistas, nem a editoras de livros, devido à censura – daí seu nome – essa poesia é copiada individualmente nos mimeógrafos como se faz com panfletos políticos, e passa de mão em mão”. (Galvão: 1994, p. 192).

O aparecimento da chamada poesia marginal¹⁶, data da primeira metade da década de setenta. Em 1972 o “surto” da nova poesia já estava definitivamente em cena. Realizava-se na PUC/RJ a Expoesia I (1973).

Começam, então, a proliferar os “livrinhos” que vão passando de mão e mão, vendidos em portas de cinemas, museus e teatros e que, mais do que os valores poéticos em voga, eles trazem a novidade de uma subversão dos padrões tradicionais de produção, edição e distribuição da literatura. “Os autores vão às gráficas, acompanham a produção dos livros e vendem pessoalmente o produto aos leitores” (Hollanda: 1980, p. 97).

Participando diretamente do modo de produção de suas obras, esses autores acabam enfatizando o caráter artesanal da produção e subvertem as relações estabelecidas para a produção cultural. Em outras palavras, numa situação em que todas as opções estão estritamente ligadas às relações de produção definidas pelo sistema, as manifestações marginais aparecem com uma alternativa (Hollanda, 1980; Pereira; 1981).

¹⁶ Com referência à representação da categoria “marginal” que passa a ser consagrada para designar essa poesia, Holanda mostra que nenhum dos seus integrantes atribui-se tal função (Hollanda: 1980, p. 99).

Planejadas ou realizadas em colaboração direta com o autor, as edições de poesia apresentam uma face afetiva evidente. A participação do autor nas diversas etapas de produção e distribuição de seus livros produz um artigo gráfico integrado de imagem pessoalizada que ativa uma situação mais próxima do diálogo do que a oferecida comumente na relação de compra e venda do produto literário (Hollanda: 1980; Pereira: 1981).

Para divulgar seus trabalhos, os poetas reuniam-se em grupos e centravam a sua atuação cultural na produção de coleções, antologias, revistas etc. Entre esses grupos, podemos citar: Frenesi, Vida de Artista, Nuvem Cigana, Folha de Rosto etc. em meio a um número incontável de folhetos, revistas e livros que proliferaram pela via da produção independente.

Nos textos, encontramos uma linguagem que traz a marca da experiência imediata de vidas dos poetas, em registros às vezes ambíguo e irônico e revelando um sentido crítico independente de compromissos programáticos e distantes das linguagens sérias associadas à academia. Aliás, a recusa às formas sérias de conhecimento passa a configurar-se como um traço importante e crítico da descrença em relação à universidade e ao rigor das linguagens técnicas, científicas e até mesmo intelectuais.

Nesse gesto no qual a técnica, a ciência, o progresso e mesmo a noção de futuro deixam de ser valores fundamentais, o cotidiano passa a ser arte. É a arte de captar situações no momento que estão acontecendo, captar sentimentos que estão sendo vividos e experimentados, como escreveu Charles, um dos

integrantes do movimento, “poetização da experiência e não o cotidiano poetizado”.¹⁷

O registro do cotidiano quase em estado bruto informa os poemas e, mais que um procedimento literário inovador, revela os traços de um novo tipo de relação com a literatura, agora quase confundia com a vida (Hollanda: 1980; Pereira: 1981).

Dessa forma, a mudança fundamental desse movimento vai estar na valorização do presente, do aqui e agora. A idéia de futuro, tão caro a outros movimentos, perde o seu prestígio. A noção de futuro cede lugar ao instante, à experiência imediata (Merquior: 1972; Holanda: 1980; Pereira: 1981).

Portanto, no momento em que as opções estavam estritamente ligadas às relações de produção definidas pelo sistema, grupos de classe média criam manifestações culturais alternativas, ainda que um tanto restritas, à cultura oficial e à produção vendida pelas grandes empresas.

As questões que cercam a literatura marginal são bem diferentes. Primeiramente, o contexto político e cultural se alteraram. Não vivemos mais em um Estado de exceção. Segundo, a indústria cultural se consolidou deixando pouco espaço para produções alternativas. Terceiro, os autores da literatura marginal não são membros da classe média, mas favelados, ex-presidiários, detentos, rappers, grafiteiros, isto é, membros das classes D, E, F, G, H...

¹⁷ Citado por Heloísa Buarque de Holanda em *Impressões de Viagem. CPC, Vanguarda e Desbunde: 1960/1970* (1980), p. 101.

Nem a escrita pode ser comparada. Ambas utilizam-se de linguagem coloquial, mas de formas bem diferentes. Enquanto na poesia marginal encontramos uma maior preocupação com as questões estéticas, na literatura marginal, mensagem (conteúdo) que é destacada.

Portanto, não cabem comparações mecânicas entre essas duas produções literárias, pois, o contexto, a produção, os grupos sociais, as propostas são distintas.

5. ANTECEDENTES: CAROLINA MARIA DE JESUS

O assalto da palavra pelas classes subalternas não é novidade nas letras brasileiras. Basta lembrarmos de nomes como Lima Barreto, João Antonio e Carolina Maria de Jesus. Por isso, a análise da literatura marginal não pode se furtar de discutir essas experiências anteriores.

Em virtude das obras dos dois primeiros autores terem sido assimiladas ao panteão da literatura nacional – com todas as reservas que a historiografia e a crítica ainda possam manter a esses autores -, discutiremos a experiência de Carolina Maria de Jesus, autora do hoje clássico *Quarto de Despejo*.

Favelada, negra, mãe de três filhos, Carolina tornou-se mundialmente conhecida a partir da publicação de *Quarto de Despejo: diário de uma favelada* (1960). O interesse pelo livro transformou Carolina num fenômeno de vendas no mercado editorial chegando a ultrapassar, na época, autores consagrados como Jorge Amado.

A obra trata do cotidiano da favelada e catadora de papel Carolina. Vários assuntos são abordados no diário, como a descrição das condições de moradia dos favelados, as filas para pegar água, os problemas com os vizinhos, as brigas, a fome, as conversas sobre política, a presença de alguns políticos, a relação com seus filhos, a luta pelo pouco dinheiro que consegue ganhar em um único dia etc.

No diário, Carolina parte de uma metáfora para definir o seu lugar no mundo e a cidade em que vive: a Cidade é como uma casa de alvenaria, com sala de visitas, cozinha e quartos; já a Favela é o quarto de despejo, onde se joga o resto, o entulho da cidade (Aranha: 2003).

A autora define assim a cidade de São Paulo: “O Palácio [dos Bandeirantes], é a sala de visita. A Prefeitura é a sala de jantar e a cidade é o jardim. E a favela é o quintal onde jogam os lixos” (Jesus: 1960, p. 33).

Essas histórias só se tornaram públicas devido ao trabalho do jornalista Audálio Dantas. Carolina conheceu Dantas em abril de 1958 quando este foi fazer uma reportagem na favela do Canindé em São Paulo sobre uma espécie de *playground* que havia sido construído pela prefeitura para as crianças, mas eram os adultos que o utilizavam. Carolina chamou a atenção de Dantas ao discutir com os adultos que se faziam por vezes de crianças e ameaçou colocar o nome dessas pessoas no seu livro. A palavra livro chamou a atenção de Dantas que resolveu conversar com aquela senhora negra, alta e de voz grossa.

Carolina revela para Dantas que escrevia diariamente, mesmo que fosse somente para descrever as ações do dia-a-dia. Escrevia, dizia, por dois motivos: 1) para contar “todas as lambanças que praticam os favelados, esses projetos de gente humana” (Jesus: 1960 p. 24); 2) e para ganhar dinheiro para sair da favela. “Viso com esse dinheiro comprar um terreno para eu sair da favela” (Jesus: 1960, p. 28).

Inicialmente Dantas publica no jornal *Folha da Noite* e na revista *O Cruzeiro* uma série de reportagens sobre Carolina. A partir daí quase que diariamente a catadora de papel passa a receber visitas de repórteres de diversos jornais do país, convites para programas em diversos canais de televisão etc. Por fim, assina contrato com a Editora Francisco Alves para a publicação do seu diário.¹⁸

Com o dinheiro que recebe devido o sucesso do livro, concretiza seu sonho de sair da favela. Muda-se em agosto de 1960 para a cidade de Osasco na Grande São Paulo. Logo depois, transfere-se para o bairro de Santana – São Paulo.

A rotina de Carolina muda consideravelmente. Se antes saía todos os dias para catar papel para conseguir dinheiro, depois da publicação do diário passou a ter todos os dias compromissos com autógrafos, reportagens, programas de TV etc. Começaram a surgir viagens e Carolina foi chamada para autografar no interior do estado de São Paulo, Rio de Janeiro, Pernambuco, Rio Grande do Sul, entre outros. Com isso, conhece quase todos estados brasileiros e é convidada para autografar e divulgar o seu livro em outros países como a Argentina.

Sua saída da favela foi amplamente noticiada pela imprensa e, ao mesmo tempo, repudiada por moradores que jogaram pedras em Carolina exigindo participação nas vendas do livro, uma vez que eles eram personagens do diário.

¹⁸ Além de *Quarto de Despejo*, Carolina publicou outros livros: *Casa de Alvenaria: diário de uma ex-favelada* (1961); *Pedaços da Fome* (1963) – Romance; *Provérbios* (1963) (Aranha: 2003).

Nesta época, Carolina Maria de Jesus fica mundialmente conhecida por ser uma negra e favelada que escrevia e refletia sobre a condição do favelado. O seu sucesso foi grande gerando reportagens a seu respeito e inclusive ensaios acadêmicos. Mas quando se muda da favela e passa a comprar roupas caras e se alimentar bem surgem inúmeras críticas.

Dessa forma, instaura-se uma tensão: no quarto de despejo, Carolina não se reconhecia totalmente na favela porque tinha um diferencial, sabia ler e escrever. E escrever foi exatamente o que permitiu que ela saísse da favela. Quando se torna uma ex-favelada deixa de ser tão “atrativa”. Em outras palavras, as pessoas insistiam em vê-la como uma favela sem ter o que comer e se vestindo muito mal (Aranha: 2003).

O estigma de eterna favelada perdurou e Carolina foi condenada por buscar uma vida mais digna. Talvez por isso, por volta de 1969, Carolina resolve sair da “sala de visitas”. Muda-se para um bairro afastado, Parelheiros, situado na região noroeste da capital paulista. Lá, ela e seus filhos vão morar em um sítio. Nessa época o livro já não era uma fonte de venda tão grande e Carolina voltou a ter uma vida bem simples, vindo a falecer em 1977.

A literatura marginal pode passar por experiência semelhante. Os autores desta produção textual narram o cotidiano violento das periferias das grandes cidades brasileiras. Fazem isso por meio uma linguagem desengonçada. Ou seja, utilizam gírias e não seguem a norma culta da língua portuguesa. Mas quando os autores da literatura marginal melhoram sua escrita – entenda-se por isso,

produzir um texto que siga a norma culta¹⁹ – podem surgir críticos dizendo que determinado autor está perdendo aquilo que o caracteriza como um escritor marginal. Portanto, cristalizam-se a imagem e a obra de um autor e essas só são valorizadas se corresponderam a essas características.

Dessa forma, a experiência de Carolina Aparecida de Jesus pode nos ajudar a evitar certos erros na avaliação da literatura marginal e contribuir para uma análise mais lúcida.

¹⁹ Percebemos uma maior adequação às normas formais da língua portuguesa no romance *Manual prático do ópio* de Ferréz.

6. ALGUNS DADOS SOBRE VIOLÊNCIA:

Nos últimos anos, a violência urbana tornou-se um dos principais problemas da sociedade brasileira. A taxa de crime comum²⁰, violência fatal conectada com o crime organizado, violações de direitos humanos, explosão de conflitos nas relações pessoais e intersubjetivas cresceram de forma significativa e contribuíram para a formação de um cenário de insegurança coletiva.²¹

Com isso, a violência passou a fazer parte das conversas cotidianas nas casas, na rua, na escola, nos estabelecimentos comerciais, nos jornais, nas rádios, em todos os canais da televisão, nos inquéritos e nos processos judiciais. Incorporou-se igualmente nas práticas informais, pertencentes ao campo dos acordos tácitos da vida cotidiana, que não são explicitadas em nenhum código, mas gozam do aceite das pessoas nas suas interações sociais, adquirindo a invisibilidade do que é “natural” ou habitual, mesmo na esfera das instituições criadas para defender a lei (Zaluar: 1998).

²⁰ Aqui é necessário fazer uma explicação de ordem conceitual. Crime é um conceito jurídico. Diz respeito à violência codificada nas leis penais. Sabe-se, porém, que nem todo fenômeno socialmente percebido como violento é caracterizado com crime. Do mesmo modo, há modalidades de violência que, embora codificadas como crime, não encontram adequado enquadramento na legislação penal correspondente. Por isso, recorreremos ao conceito sociológico de violência. Segundo Zaluar (2004a), “violência vem do latim *violentia* que remete a vis (força, vigor, emprego de força física ou os recursos do corpo para exercer sua força vital). Essa força torna-se violenta quando ultrapassa um limite ou perturba acordos tácitos e regras que ordenam relações, adquirindo carga negativa ou maléfica. É portanto a percepção do limite e da perturbação (e do sofrimento que provoca) que vai caracterizar o ato como violento, percepção essa que varia cultural e historicamente”. (p. 228/9).

²¹ A vida social, em todas as formas conhecidas, não está imune ao que se denomina, no senso comum, de violência, isto é, o uso agressivo da força física de indivíduos ou grupos contra outros. Essa violência não se limita a força física, mas a possibilidade ou ameaça de usá-la constitui dimensão fundamental de sua natureza. Ou seja, a violência associa-se a idéia de poder, pois está relacionada com a possibilidade de imposição de vontade, desejo ou projeto de um ator sobre outro (Velho: 1996).

É a partir de 1980 que a violência urbana cresce de forma sistemática no Brasil. De lá para cá, as taxas de crimes violentos, todos interpessoais, em especial o assalto, o seqüestro e o homicídio, subiram rapidamente, aumentando, no último caso, algumas vezes em várias cidades. Portanto, desde o final dos anos setenta verificamos aumento nos índices de violência (Zaluar: 1998).

Apesar do aumento da violência, a discussão sobre o assunto ficou quase esquecida até recentemente. Talvez, por isso, os únicos dados disponíveis sobre violência urbana no Brasil referem-se a taxas de homicídio.

Com base nessas taxas, observa-se que os homicídios no país evoluíram de 21,04/100000 habitantes em 1991 para 25,33/100000 em 1997. Para melhor compreensão desses números, convém reportar-se aos dados internacionais para o ano de 1995: enquanto no Brasil a taxa de homicídio alcançava 23,83/100000 habitantes, nos Estados Unidos acusou 8,22; na Grã-Bretanha, 2,43 e na França, 4,11 (Adorno: 2002).

O aumento da taxa de homicídio no Brasil foi maior nas regiões metropolitanas. Enquanto a taxa de homicídio cresceu 209% no Brasil, no período de 1980 a 1998, nas doze regiões metropolitanas o crescimento foi da ordem de 262,8%. Nessas regiões, viviam, em 1998, 36,7% da população brasileira. No entanto, no mesmo ano, respondeu por 57,7% do total de mortes resultantes de homicídios voluntários ou agressões (Adorno: 2002).²²

²²

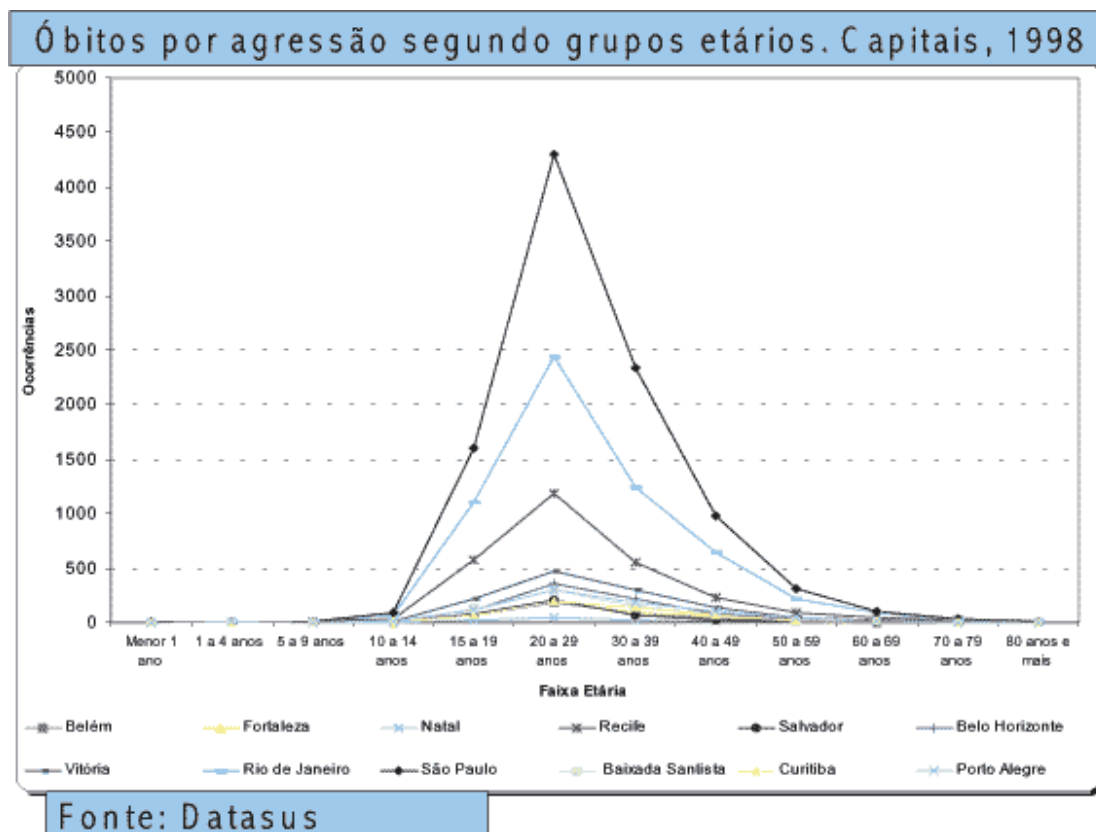
Já nos anos noventa, crescem em cidades interioranas, especialmente as situadas nas inúmeras rotas do tráfico, as mais afetadas pela recente curva ascendente dos crimes violentos, em particular o homicídio entre os jovens (Zaluar: 1998).

Mesmo que não existam séries históricas para todas essas quatro últimas décadas e para todas as regiões, estados e cidades, é fato que, desde os anos 80, o Brasil conheceu em quase todos os seus estados e grandes cidades, mais precisamente nas regiões metropolitanas (São Paulo, Rio de Janeiro, Salvador, Belo Horizonte, Recife, Porto Alegre, Brasília), um novo crescimento da criminalidade e da violência. (Zaluar: 1998, p. 269).

Para se ter uma idéia mais precisa, em torno de 21% de todos os homicídios cometidos no Brasil no ano de 1998 concentraram-se apenas em duas capitais brasileiras, as duas mais populosas do país: Rio de Janeiro e São Paulo. Na região metropolitana do Rio de Janeiro, a taxa de homicídio triplicou nos últimos anos, passando de 23 mortes em cada 100 mil habitantes em 1982 para 63,03 em 1990, período em que a população da cidade aumentou apenas 1,13%. Na cidade de São Paulo, não foi diferente, a taxa de homicídio chegou a 56,69/100 mil no ano de 1997 (Zaluar: 1998).

Em todo o país, o principal alvo desses assassinatos tem sido adolescentes e jovens adultos masculinos, em especial procedentes das chamadas classes populares urbanas. No município de São Paulo, no período de 35 anos (1960-1995), o coeficiente de homicídios para adolescentes do sexo masculino, na faixa de 15-19 anos, passou de 9,6 para surpreendentes 186,7/100000 habitantes, isto é, um crescimento da ordem de 1800%. Sendo a maioria das vítimas mortas mediante arma de fogo (Adorno: 2002).

O gráfico a seguir ilustra essa tendência:



Mas os jovens e adolescentes não aparecem nessas estatísticas apenas como vítimas, mas também comparecem como os autores dos homicídios. Estudo realizado no Município de São Paulo, entre os anos de 1989-1991 e 1993-1996, observando comportamento infracional de adolescentes de 12-18 anos incompletos, revelou duas tendências: 1) aumentou na proporção de adolescentes representados na criminalidade violenta - no primeiro período, era menor a proporção de crimes violentos cometidos pelos adolescentes face à proporção de crimes violentos cometidos na população em geral. No segundo período esta

tendência se inverteu; 2) os adolescentes se mostraram mais comprometidos com a prática de atos infracionais em bando ou quadrilhas (Adorno: 2002).

O tráfico de drogas ilegais tem sido o grande responsável, principalmente pelo seu próprio funcionamento interno, do aumento notável dos crimes violentos, em especial dos homicídios entre homens jovens que dele participam.

Pesquisas²³ mostram que coincide o crescimento das taxas de homicídio com o aumento da produção da cocaína. Segundo as estimativas da United Nations Drug Control Programme (UNDCP), a produção de cocaína aumentou a partir de 1982, tendo dobrado em 1985 e 1988. Foi então que em boa parte do mundo, inclusive no Brasil, a cocaína começou a ser oferecida por preços baixos. “Em 1984, como afirmava consumidores entrevistados, ‘nevou’ no Rio de Janeiro, nossa conhecida cidade tropical” (Zaluar: 1998, p. 257).

Portanto, a violência tem crescido no Brasil e atinge principalmente os jovens e adolescentes pobres das regiões metropolitanas. Jovens estes que servem de inspiração para os autores da literatura marginal. Por isso, defendemos que qualquer estudo dessa produção textual não pode deixar de considerar a violência que assola o país. Até porque as várias obras da manifestação literária aqui analisada têm como pano de fundo o cotidiano violento das periferias, favelas, morros e prisões brasileiras.

²³

Ver: Zaluar (1985; 1996; 1998).

7. “CAPÃO PECADO” E “MANUAL PRÁTICO DO ÓDIO”:

Neste capítulo analisaremos os romances *Capão Pecado* e *Manual prático do ódio* do paulistano Ferréz, explorando tanto os valores estéticos quanto as referências sociais contidas nas obras.

O romance *Capão Pecado* foi publicado em 2000 pela desconhecida editora Labortexto. O livro conta a história de Rael, um garoto da periferia de São Paulo que gostava de ler. Paralelamente à história de Rael, o narrador relata a experiência de vida de várias personagens, como a do bicho-solto Burgos; do policial Capachão; do descendente indígena Matcherros; do típico migrante nordestino Canindé e de Paula, namorada de Matcherros e “causa” do infortúnio de Rael.

Aguardado com grande expectativa, *Manual prático do ódio* foi publicado pela portentosa editora Objetiva em 2003. O romance conta a história de uma quadrilha que planeja realizar um assalto a um banco de São Paulo. O protagonista é Régis, bandido experiente e respeitado que, com o objetivo de realizar um grande roubo, junta-se a outros criminosos.

O pano de fundo desses dois romances é o cotidiano violento das grandes cidades brasileiras com ênfase para a experiência de vida dos jovens pobres. A tanto é verdade que a maioria dos personagens do livro *Capão Pecado* é jovem. No *Manual* encontramos personagens com idade adulta, mas predominam os

personagens jovens e adolescentes. Portanto, os romances de Ferréz referem-se a juventude pobre e aos impasses a que este grupo social está submetido.

Por isso, defendemos que a análise das obras de Ferréz pode nos ajudar a entender a violência que perturba as grandes cidades brasileiras e que fascina e vitima, especialmente, os jovens moradores das periferias, favelas e morros do país.

7.1 - Linguagem e forma:

Uma das características de todas as línguas do mundo é que elas não são unas, não são uniformes, mas apresentam variedades, ou seja, não são faladas da mesma maneira por todos os seus usuários. Em outras palavras, todas as línguas apresentam variações: o inglês, o francês, o italiano etc, pois, a variação lingüística é inerente ao fenômeno lingüístico.

As línguas têm formas variáveis porque as sociedades são divididas em grupos: há os mais jovens e os mais velhos, os que habitam uma região ou outra, os que têm esta ou aquela profissão, os que são de determinada classe social e assim por diante.

Não por acaso, aprendemos desde de pequenos a diferenciar as falas variáveis, a imitá-las e até mesmo julgá-las. Quando alguém começa a falar, sabemos se é do interior de São Paulo, gaúcho, carioca, nordestino etc. Sabemos que certas expressões pertencem à fala dos jovens, que determinadas formas se usam em situação informal, mas não em ocasiões formais.

A variação lingüística serve, entre outras coisas, para distinguir grupos sociais e contribui na consolidação da identidade dos seus membros. Portanto, as línguas não são estáticas, mudam ao longo do tempo. Para percebermos isso, basta compararmos um romance do século XIX com um produzido nos dias de hoje.

Nos romances de Ferréz encontramos a utilização de uma variação lingüística bastante peculiar: as gírias:

- E aí, Modelo, o barato tá louco pra mim. Tô descabelado, se eu levantar a grana, eu busco ela, fui buscar os barato na mão grande, aí vou nos corre pra ver se busco a Belina, a Ana Maria levou dois tiros sem saber, tava de vacilo.
- É, mas ela armou caixão pro maluco, acabou levando né não?
- É, aí pra você ver, um retorno ao grande nada, mas quem vai comprar?
- Viu o maluco tá no maior perrê, a mina tá grávida, e os esquema que ele armou num virou, aí tá querendo metade do preço, vou buscar as máquina e armar para ver se eu pego o latão. (2003, p. 28)²⁴

A utilização de gírias como: “estar descabelado” (estar desesperado); “armar caixão” (emboscada); maior perrê (dificuldade); “máquina” e “latão” (arma de fogo) são constantes nos dois romances. Não se restringindo às falas das personagens, as gírias contribuem para a estruturação das obras revelando o grupo social que está sendo representado, no caso, jovens pobres.

Além disso, o uso das gírias nos romances aproxima a palavra falada²⁵ da a palavra escrita; da oralidade com a escrita²⁶. Esse procedimento torna a escrita de

²⁴ Para distinguir os romances de Ferréz, colocamos o ano e a página de cada obra nas citações.

²⁵ A oralidade, que praticamente define a poesia popular dos cordéis, dos repentes e dos raps, é característica formativa da produção marginal aqui discutida.

²⁶ O recente lançamento de um CD com letras de rap de autoria de Ferréz, reforça a sugestão apontada e revela a necessidade de exame dessa produção desde a perspectiva dos trânsitos e transações entre palavra impressa e palavra falada/cantada.

Ferréz mais flexível e fluente, especialmente para aquelas pessoas que estão acostumadas com essa forma de comunicação, ou seja, os jovens moradores das periferias, favelas e morros.

Na fala, como sabemos, o planejamento e a execução do texto são simultâneos. Por isso, no texto falado os períodos são mais curtos; as frases são truncadas e cheias de pausas, repetições, correções; os períodos são começados e abandonados para começar um outro; temos desvios, voltas, acelerações etc.

Quando se aproxima a maneira de falar da forma de se escrever, surgem alguns problemas como o da cena enunciada, dificultando o entendimento do leitor. Mas se aquela experiência narrada é próxima da experiência cotidiana do leitor, o obstáculo é superado e o texto realiza seu objetivo primeiro que é ser entendido.

Através das gírias, Ferréz consegue aproximar a palavra falada da palavra escrita sem criar grandes obstáculos para o entendimento do seu texto. Esse procedimento torna sua escrita mais flexível e ligeira para aqueles que estão habituados a lidar com tais gírias.

Nos textos de Ferréz encontramos ainda uma linguagem que traz a marca da experiência imediata da vida do autor, em registros às vezes ambíguos revelando um sentido crítico independente de compromissos programáticos e distantes das linguagens sérias associadas à forma culta de escrever. Em outras palavras, nos romances de Ferréz, o cotidiano passa a ser arte. É a arte de captar situações no momento que estão acontecendo, captar sentimentos que estão sendo vividos e experimentados. O registro do cotidiano quase em estado bruto

informa os romances e, mais que um procedimento literário, revela os traços de um novo tipo de relação com a literatura, agora quase confundida com a vida.

Confirmando tal diagnóstico, Richard Shusterman, autor americano, diz que essas novas formas expressivas da cultura popular (rap, pichação e literatura popular) seriam uma espécie de “arte em estado vivo”, pois elas não fariam apenas a crítica de um determinado modelo sócio-econômico, mas questionariam uma concepção de arte estética que se afasta da realidade e que se constitua nichos de saber e, portanto, de poder, inacessíveis a maioria da população (Shusterman: 1998).

Deste modo, a escrita de autores como Ferréz, acaba por estabelecer um vínculo entre arte, cultura e o cotidiano de suas comunidades, o que implica uma recuperação de aspectos do fazer artístico há muito superado na história da cultura Ocidental. Ou seja, realiza uma arte profundamente arraigada na cotidianidade, nos problemas e nas belezas que fazem parte da vida dos setores populares. E tudo isso, por meio de uma linguagem acessível aos grupos sociais que não quiseram ou não tiveram oportunidades de enriquecer seu vocabulário e, conseqüentemente, sua compreensão do mundo.

7.2 - Romancista da traição:

Os dois romances de Ferréz tratam de traição. *Capão Pecado* fala de adultério e *Manual prático do ódio* narra a traição entre parceiros de crimes.

Rael, personagem central do primeiro romance, apaixona-se por Paula, namorada do seu melhor amigo, Matcheros. No início Rael tenta resistir, mas a paixão acaba sendo mais forte e ele se envolve com Paula. Após encontros às escondidas e comentários do bairro, Rael resolve assumir o relacionamento e confessa para o amigo traído o caso com Paula. Matcheros, irado, lembra que Rael quebrou uma regra básica da periferia: “primeira lei da favela, parágrafo único: nunca cante a mina de um aliado, se não vai subir [morrer]” (2000, p. 85), e conclui afirmando que “da traição, nem Jesus escapou” (2000, p. 156).

Convidado pelo seu patrão, seu Oscar, para morar atrás da metalúrgica que trabalhava, Rael aceita desde que pudesse levar Paula. O patrão concorda e os jovens amantes vivem momentos felizes naquela casa de fundo de fábrica. A felicidade se completa com o nascimento de um filho, Ramon.

A vida de Rael decorria sem grandes problemas - a única queixa era ter se afastado dos velhos amigos. Até o fatídico dia que, ao chegar em casa, descobre que Paula o abandonou e levou seu filho. Rael fica desconsolado, procura Paula e Ramon por tudo que é lugar, mas nada encontra. Passados alguns dias, um vizinho diz ter visto Paula, Ramon e um homem mais velho do outro lado do bairro. Rael se desespera e logo vai conferir. Chegando lá descobre que o homem mais velho é seu Oscar, seu patrão.

“Finalmente ele tinha entendido tudo, a casa dos fundos da metalúrgica era um favor, mas não para ele, e sim para a amante de seu Oscar. Talvez ela, Paula, já soubesse com ele bem antes; afinal como Matcheros dissera, ‘Da traição nem Jesus escapou’”. (2000, p. 165)

Inconformado, Rael recorre a ajuda de Burgos, bicho solto do bairro, para matar seu Oscar. Uma vizinha da metalúrgica assusta-se com o barulho do tiro e vê Rael sair do prédio com uma arma na mão. “Entrou em casa, ligou para a polícia e ferrou mais um irmão periférico” (2000, p. 165). Preso, Rael é assassinado por um primo de Burgos, pois, este temia que o traído o traísse e confessasse a participação do bicho solto para a polícia. “Burgos estava sossegado agora, não corria mais o risco de ser cagüetado...” (2000, p. 167).

Em *Manual prático do ódio* são muitos os casos de traição. Na realidade, todo o romance está estruturado em torno desse assunto. Régis, bandido experiente, junta-se à bandidos Lúcio Fé, Neguinho da Mancha na Mão, Aninha, Celso Capeta e Mágico com o intuito de “fazer um bom dinheiro”. Isto é, um roubo a banco que resultaria em quantia suficiente para Régis sair da vida do crime e montar uma empresa de telefonia no interior, “afinal conhecia tantos amigos da profissão perigo que se deram bem e compraram comércio, que não aceitava ainda não ter feito a correria certa...” (2003, p. 14).

O roubo ao banco ocorre sem maiores problemas. Mas o inesperado acontece. Modelo, bandido jovem que vinha atuando e aterrorizando no bairro, junta-se ao delegado Mendonça e ao PM Aires, simula o seqüestro do filho de Régis e exige que este entregue todo o dinheiro do assalto, inclusive a parte dos demais comparsas.

Desesperado, Régis - com Modelo, Mendonça e Aires - trama a morte de todos os membros de sua quadrilha, escapando apenas a Aninha que consegue fugir. “[Régis] deu um leve sorriso quando lembrou que não acharam [Modelo, Mendonça e Aires] Aninha no apartamento naquela tarde, no fundo sabia que ela

fez o certo, viu que o cerco estava se fechando e decidiu abandonar o barco que certamente se afundaria” (2003, p. 240/1).

Outros casos de traição são narrados neste romance. Régis mata a namorada com a qual se identificava com medo desta entregá-lo para polícia - “ela era sua cara, fumava muito, bebia bem e dava uns tirinhos na cocaína (agora ele faz tudo sozinho, fuma, bebe e cheira, mas sozinho)” (2003, p. 15). Celso Capeta, comparsa de Régis, queria vingar um amigo que “havia morrido da forma mais cruel...” (2003, p. 18), traído por companheiros de roubo.

Mas o caso mais representativo de que Ferréz tem como temática predileta a traição é a história envolvendo o personagem Nego Duda. Contratado para matar um morador do bairro do Brás, Nego Duda, bandido inexperiente, não sabendo como proceder e com medo da suposta vítima ser alguém poderoso, resolve pedir conselhos para o experiente Régis. Este diz tudo o que o rapaz deveria fazer. Ao invés de se arriscar matando um morador de outro bairro que não conhecia, Régis aconselha ao bandido inexperiente que marcasse o “contratante”: “dá só um [tiro] no globo do otário, tá ligado?” (2003, p. 35). Régis ainda indica o local, dia e horário que a emboscada deveria acontecer.

Nego Duda segue as instruções de Régis e rapidamente executa o contratante. “Mas o cheiro de pólvora ainda não tinha sido suficiente por uma noite de sábado, afinal a noite estava linda e certamente levaria mais alguém para o outro lado da vida” (2003, p. 50). Nego Duda sente suas costas queimando, olha para trás e não acredita no que vê, era Régis.

Esses casos nos permitem concluir que o tema que norteia os dois romances de Ferréz é o da traição. No livro *Capão Pecado* temos Matcherros

sendo traído pelo amigo Rael; este, por sua vez, de traidor passa à traído e é enganado por Paulo, seu Oscar e Burgos. Em *Manual*, Régis, personagem central do romance, engana todos os comparsas de crime. Tudo isso nos permitiu identificar o autor como o romancista da traição e/ou dos traídos.

7.3 - Romance pedagógico:

Quando o artefato literário é posto a serviço de uma causa política ou social, aflora imediatamente o debate sobre as razões da arte, entre as quais estaria a de não ter que servir a nenhuma causa, talvez nem a da própria arte.

A questão é polêmica e chega a extremos: da utilização da literatura como esclarecimento das massas ignorantes, isto é, de uma literatura engajada, até o ideal puramente estetizante e apartado dos interesses do povo.

A literatura marginal é uma literatura engajada. Daí advém todos os ingredientes do discurso literário que pretende ensinar, direcionar a construção de um futuro com mais dignidade e ampliar a capacidade crítica do público. Ou seja, literatura aqui é para educar e influir (Zibordi: 2004).

Dessa forma, as histórias narradas nos livros de Ferréz cumprem a função exemplar de aconselhar e informar. O narrador de *Capão Pecado*, por exemplo, condena o uso descontrolado de maconha: “cada um fumou o seu e ficou a pampa curtindo a natureza e viajando cada um com o seu sonho, não sabendo que o que estava subindo ali era fumaça, mas o que certamente estava descendo era a auto-estima, que descia pelo esgoto” (2000, p. 67/8). Em diversos momentos dessa obra o narrador reprova o uso de drogas: “tudo se resumiu a um ato, uma

curiosidade: um traguinho [no crack] e a auto estima escorreu pelo esgoto” (2000, p. 113).

O narrador mostra ainda que quem se envolve com as drogas morre prematuramente. Como os irmãos Will e Dida e o Testa, assassinados por estarem devendo na boca de fumo.

“Afinal as bocas não podem se dar ao luxo de ficar com prejuízo, porque senão os negócios despencam: é só um nóia saber que tal mano comprou na boca, não pagou, e nada aconteceu, que tá feito o boato que os chefes da boca não tão com nada. O respeito tem que prevalecer”. (2000, p. 46)

A leitura é algo demasiadamente valorizado na obra de Ferréz. Um investimento que o sujeito faz para si mesmo e que deveria ser priorizado. Ou seja, a leitura é apresentada como chave para a libertação. No romance *Capão Pecado*, por exemplo, temos o caso de Rael, jovem que tinha o hábito de leitura. Obrigado a ir receber o pagamento da mãe no bairro da Liberdade, coisa que odiava fazer, pois, “não gosto de trocar idéia com esses *playboys*” (p. 34), sente-se mal e para descontrair e relaxar pega um livro de bolso de faroeste e começa a ler. “Era uma terapia para ele, uma forma de esquecer aquelas pessoas tão preocupadas consigo mesmas a ponto de não notar as pequenas coisas, os pequenos momentos, que às vezes trazem tanta felicidade” (2000, p. 36).

Em *Manual prático do ódio*, temos o caso Paulo, jovem que perdeu os pais ainda criança. O pai foi assassinado e a mãe fugiu para viver com o patrão. Por isso, vivia com sua avó, dona Lavinha, numa casinha simples, coberta somente com telhas.

Paulo trabalhava em uma metalúrgica (como Rael) e sempre gostou de ler: “seu abrigo sempre foi os livros, as pálpebras pesadas e a insistência de ler de madrugada, sua avó nem brigava mais, afinal o neto lhe lembrava o filho que também lia muito” (2003, p. 75). Para isso, passava as madrugadas lendo.

O rapaz sacrificava suas noites lendo não por gostar da madrugada, mas porque não conseguia ler no período da tarde, pois os vizinhos escutavam músicas num volume muito alto: “ler Hermann Hesse ouvindo Zezé di Carmago e Luciano ou terminar de ler a ‘Enfermaria número 6’ de Tchekov escutando ‘Pense em mim’ de Leandro e Leonardo não era o seu sonho de vida” (2003, p. 76). Paulo odiava tudo isso, “mas sabia que o lugar tinha um ritmo, e ele outro, sabia que não devia entrar no ritmo do lugar e sim seguir o seu próprio” (2003, p. 77).

Essas noites de leituras deram a Paulo uma consciência crítica não demonstrada por nenhum outro personagem dos romances de Ferréz. Paulo repudiava a atitude das fofoqueiras que tentavam até mesmo ler os lábios dos outros para acompanhar as conversas de terceiros. Dizia que morava num lugar onde as pessoas não se respeitavam, pois os moradores jogavam lixo no córrego e dias depois estavam apavorados tirando os móveis das casas devido ao mesmo córrego ter transbordado. “Ao seu ver a falta de respeito era com eles próprios” (2003, p. 76).

Fica a impressão que Ferréz procura demonstrar através das personagens de seus romances que a solução para os milhares de garotos que estão morrendo de forma prematura, é a educação. Isto é, só a educação liberta.

7.4 - A cidade:

Em sua tipologia das cidades, Max Weber (2000) destaca, entre outros “tipos ideais” de cidade, o de cidade-fortaleza, uma das mais antigas formas de ajuntamento demográfico. A cidade-fortaleza - seja na China antiga, no Egito dos faraós ou na Europa medieval -, era, sobretudo, uma estrutura política, sob o comando de um soberano ou um nobre e cumpria uma função militar: de defesa da comunidade que vivia em seu interior. Garantia, portanto, por meio de barreiras físicas (muralhas, fossos, portões, guarnições e sentinelas) dispostas ao seu redor, segurança em relação a uma possível ameaça externa que, dependendo do tempo e lugar, poderia se traduzir como “os bárbaros” estrangeiros, salteadores, miseráveis ou leprosos.

Em qualquer um desses casos, já se delineia como questão inseparável à própria função da cidade, a defesa do cidadão contra o outro, ou seja, contra todos aqueles grupos que parecessem perigosos para a ordem estabelecida no núcleo urbano.

Somente na era moderna do ocidental, quando a função militar da cidade vai progressivamente perdendo terreno para a função econômica, a cidade-fortaleza vai dando lugar a uma outra forma de organização espacial: os burgos, cidades de comércio e de trânsito. Esses núcleos urbanos irão caracterizar-se, sobretudo como o contraponto à dimensão rural dos feudos decadentes. Em outras palavras, essas novas cidades supõem, antes de qualquer coisa, o fim das barreiras físicas da cidade-fortaleza, bem como da estrutura política rígida,

estamental e fechada. Dessa forma, a cidade passa a ser o lugar por excelência da heterogeneidade, da mistura de todas as origens e de todos os grupos sociais, no limite, o lugar onde impera a liberdade (Elias: 1990).

No entanto, a desilusão em relação a não tardou a aparecer, pondo, a essa concepção da cidade como “espaço da virtude”, a concepção da cidade como “espaço do vício”. Se num primeiro momento a cidade associa-se à noção positiva de cidadão ou de comunidade, num segundo momento a cidade, associada ao termo “multidão”, assume conotações negativas ou mesmo pejorativa. O fato é que, durante toda a era moderna, tão freqüentes quanto às epidemias, as sedições de toda natureza marcaram a vida nas cidades: mesmo sendo freqüentemente vencidas, as revoltas e motins populares urbanos acabavam por criar entre os grupos sociais dominantes a obsessão da multidão anônima e incontrolável (Schorske: 1998).

Sem as barreiras físicas da cidade-fortaleza, a cidade se vê agora desprovida de armas para lutar contra os grupos sociais indesejáveis – vagabundos, ladrões, mendigos, sediciosos e miseráveis – e contra a violência crescente que se instala entre seus membros. Não há mais a oposição espacial dentro/fora nesse lugar em constante crescimento e diversificação: a cidade vê-se subitamente presa do estigma terrível de reservatório de todos os vícios sociais, da miséria e da violência, convertida em Babilônia corrompida pelos excessos, mergulhada na depravação (Giassone: 2000).

Não é à toa que a base do projeto urbano da modernidade, entre meados do século XIX e a primeira metade do século XX, consistia exatamente na organização excludente e hierarquizadora da cidade, segundo critérios racionais

de funcionalidade, higiene e segurança. Assim, a Paris dos largos *boulevards* de Haussmann não estaria mais sujeita às barricadas dos *sans-culottes* de 1789; e a população dos cortiços do centro do Rio de Janeiro no governo do prefeito Pereira Passos, seria obrigada a utilizar o trem para os subúrbios, para as áreas periféricas (Berman: 1986).

Com o agravamento da violência urbana o quadro se complica, aqueles que estão “dentro” constroem muralhas, fossos, portões semelhantes aos da cidade-fortaleza de Weber (Caldeira: 2000).

Se anteriormente, por volta dos anos 50, a fronteira entre o asfalto e a favela era composta pela “pobreza pacífica”, pois, “Qualquer senhora respeitável nada tinha a temer dos destituídos” (Paulo Francis apud Ventura, 1995, p. 17), e se os pobres viviam nos morros “pertinhos do céu” (música de Herivelto Martins, *ibidem*, p. 18), hoje a situação é bem diferente. Existe um território a ser respeitado. Os condomínios cercados só permitem a circulação dos moradores, ruas de bairros de classe alta são fechadas impedindo a livre circulação em vias públicas.

A própria periferia foi tomada por quadrilhas de traficantes que limita a liberdade dos moradores. Como afirma Antonio Carlos Rafael Barbosa no livro *Um abraço para todos os amigos: algumas considerações sobre o tráfico de drogas no Rio de Janeiro*, existe um território a ser respeitado em Estados como Rio de Janeiro. Isso porque há um poder que se exerce sobre ele e a partir dele. As guerras entre quadrilhas ligadas ao tráfico de drogas no Brasil são guerras territoriais. Seu objetivo é o domínio de um território. Neste sentido, reproduzem o modelo estatal de guerra” (Barbosa, 1998).

Dessa forma, ficaram para trás os tempos em que as fronteiras das cidades encerravam uma comunidade que se imaginava homogênea, com diferenças neutralizadas, assim como foi exaltado pela nossa MPB. Na literatura marginal verificamos uma representação simbólica ao mesmo tempo rara e recente em nossas letras da cidade: a da barbárie urbana vista pela voz do excluído.

Essa cartografia da cidade moderna é ilustrada nas obras de Ferréz. O enredo do romance *Capão Pecado* desenvolve-se em quase toda sua totalidade na ambiência do bairro Capão Redondo, localizado na zona sul da capital paulista. Ou seja, as personagens praticamente não saem do bairro aparentando que elas estão em um mundo à parte.

Quando essas personagens precisam ir à “cidade”, fazem com uma certa relutância, como é o caso de Rael, personagem central do romance, que ao chegando do trabalho, é avisado que terá que ir à “cidade” receber o pagamento da mãe: “- Ah! Mãe, você sabe que eu não gosto de trocar idéia com esses *playboys*, e ainda mais receber” (2000, p. 34).

Essa relutância em ir à “cidade” ocorre porque aqueles que estão fora são hostilizados pelos que estão dentro. “Ele tinha nojo daqueles rostos voltados para cima, parecia que todos eram melhores que os outros [os moradores da periferia]” (2000, p. 35).

Tal fato, além de expressivo, é coerente com noções desenvolvidas por Norbert Elias. No livro *Estabelecidos de outsider* (2000) Elias mostra que uma das formas dos grupos “estabelecidos” manterem seus privilégios, é através da inferiorização do outro, da estigmatização daquele que está fora, o “outsider”. Em outras palavras, o grupo estabelecido cerra fileiras contra os outsiders e os

estigmatiza, “de maneira geral, como pessoas de menor valor humano. Considera que lhes falta a virtude humana superior, o carisma grupal distintivo, que o grupo dominante atribui a si mesmo” (p. 19).

Talvez por isso, o rapper Mano Brown escreva na apresentação da primeira parte do romance *Capão Pecado* insista na existência de dois mundos: “sem pretensão, a gente do Capão nunca ia conseguir chamar a atenção do resto do mundo, porque da ponte João Dias pra cá é outro mundo, tá ligado?” (2000, p. 23).

Convidado pelo jornal *Folha de São Paulo* para responder se “é bom morar em São Paulo?” - pergunta feita devido ao aniversário de 450 da capital paulista - Ferréz reafirma a existência desses dois mundos.

Enquanto o escrito Marcelo Rubem Paiva – convidado para responder a mesma pergunta – afirma que sim e dá o título de “Eu amo esta cidade” para o seu artigo, Ferréz responde que não e nomeia o seu texto com o título “Sobreviver em São Paulo”.

Para justificar o seu amor por São Paulo, Paiva enumera uma série de vantagens (a citação é longa, mas ilustrativa):

Mas e se o computador der pau, quem conserta? E se der fome à noite, quem entrega comida? E se eu quiser pesquisar algo na biblioteca, terá alguma completa por perto? E se eu quiser relaxar e ver um filme de arte, terá algum cinema na região? E se eu quiser me inspirar e assistir a uma peça do Antunes [Filho]? E se eu quiser voar e participar do teatro-ritual de Zé Celso [Martinez]?... E uma festa maluca, que começa às 2h, num galpão abandona? E quando trouxeram uma exposição sobre a China, ela estará perto? E haverá uma feira de livros com todas as editoras representadas? Aliás, dará para eu comprar livros a qualquer hora do dia? E se eu quiser um mojito cubano?... E se eu estiver duro, terá uma peça do Mário Bortolotto custando R\$ 1, ou do Shakespeare grátis no teatro do Sesi?... Posso ser ouvinte

de uma boa universidade? Aparecer nas palestras do Instituto Moreira Salles. (p. 2004, p. A3)

Ferréz responde que para a população pobre não tem sido bom morar em São Paulo, pois

se andarmos à noite por ela, não veremos somente boates, bares, casas de relaxamento, ruas nobres que parecem as de Londres, comércios luxuosos que nos fazem ir para Tóquio, lojas que nos levam ao passado e a pôr um pé no futuro. Mas se olharmos com detalhe veremos crianças, filhos de seus não tão ilustres moradores, acompanhados da famosa “senhora do chapelão”, a fome, em quase toda a esquina. (2004, p. A3)

Ferréz sabe que sua visão é parcial, “mas é o lado que eu conheço, com que convivo”, e sobre o lado bom de São Paulo, o autor escreve que “bom, acho que vou passar essa, vou deixar para alguém que viva nela, pois o termo aqui para nós é sobrevivência, mas com certeza deve ter muita coisa boa nela, Sampa é bem grande, nê? E tem muita diversidade cultural, assim como social” (2004, p. A3). Portanto, as vantagens de se morar em São Paulo enumeradas por Paiva não chegariam àqueles que foram colocados de fora, pois, hoje a cidade está dividida: “Pode-se dizer que a cidade é subdividida em duas, e isso é claro, central e periférica, a parte difícil é dizer quem cerca quem”, afirma Ferréz (2004, p. A3).

7.5 - Romance e violência:

Quando se pretende analisar a representação discursiva da violência, a base da qual se deve partir é o fato de que, embora historicamente a sociedade brasileira tenha sido construída com o recurso constante à violência, esta tem sido

sistematicamente negada no plano ideológico. Propaga-se o ideário de que, no Brasil, vigoraria uma índole pacífica supostamente herdada do português, que teria sabido promover uma suave mistura de raças, criando aqui nos trópicos uma sociedade isenta de contradições. No entanto, o oposto nós ensina a realidade. Nela percebemos, ao lado dos grandes e incruentos acontecimentos “oficiais”, uma violenta repressão à população brasileira pobre.

Dos vários escritores brasileiros, talvez seja Rubem Fonseca quem melhor tenha, até então, retratado a realidade violenta que assola a sociedade brasileira como um todo e as classes marginalizadas em particular. No seu conto o “Cobrador”, o personagem central é um “marginal” do Rio de Janeiro que acredita ter como missão cobrar a bala o que julga que a sociedade lhe deve. Ele se dá conta disto no momento em que o dentista, Dr. Carvalho, lhe cobra o dente arrancado:

São quatrocentos cruzeiros.
Só rindo. Não tem não, meu chapa, eu disse.
Não tem não o quê?
Não tem quatrocentos cruzeiros. Fui andando em direção à porta.
Ele bloqueou a porta com o corpo. É melhor pagar, disse. Era um homem grande, mãos grandes e pulso forte de tanto arrancar os dentes dos fodidos. E meu físico franzino encoraja as pessoas. Odeio dentistas, comerciantes, advogados, industriais, funcionários, médicos, executivos, essa canalha inteira. Todos eles estão me devendo muito. Abri o blusão, tirei o 38 (...) Ele ficou branco, recuou.
(...)
Eu não pago mais nada, cansei de pagar!, gritei para ele, agora eu só cobro!
Dei um tiro no joelho dele. Devia ter matado aquele filho da puta
(Fonseca, 1979, p. 167)

A partir desse momento, o personagem passa a cobrar tudo aquilo que acha que a sociedade lhe deve: “Tão me devendo colégio, namorada, aparelho de

som, respeito, sanduíche de mortadela no botequim da rua Vieira Fazenda, sorvete, bola de futebol (...) Estão me devendo xarope, meia, cinema, filé mignon e buceta (...) Estão me devendo uma garota de vinte anos, cheia de dentes e perfume” (Fonseca, 1979, p. 168/76).

O conto termina com o encontro do Cobrador com Ana Palindrômica orientando-o a direcionar e tornar mais eficaz seu exercício de ódio através da ação terrorista como forma de protesto contra a injustiça social:

Hoje é dia 24 de dezembro, dia do Baile de Natal ou Primeiro Grito de Carnaval. Ana Palindrômica saiu de casa e está morando comigo. Meu ódio agora é diferente. Tenho uma missão. Sempre tive uma missão e não sabia. Agora sei, Ana me ajudou a ver. Sei que se todo fodido fizesse como eu o mundo seria melhor e mais justo. Ana me ensinou a usar explosivos e acho que já estou preparado para essa mudança de escala. Matar um por um é coisa mística e disso eu me libertei. (Fonseca, 1979, p. 177)

A violência nos romances de Ferréz assemelha-se bastante a violência dos contos de Fonseca. Institui-se como elemento central exponenciado pelo recurso narrativo de um narrador em terceira pessoa. Este narrador, espécie de *flâner* da perifeira, percorre a favela relatando assassinatos, vinganças e misérias com linguagem típica dos periféricos. Em outras palavras, estamos diante de uma literatura violenta que, numa linguagem colada à ambiência que pretende representar, revela a brutalidade a que todos do local estão submetidos.

O narrador de *Capão Pecado* ressalta que as perdas de amigos eram constantes e intermináveis: “o primeiro amigo a morrer lhe causou um baque e tanto, mas a morte dos outros dois fora menos desgastante, afinal Rael estava crescendo” (2000, p. 29). A rotinização da violência faz com que a vida perca valor

e as pessoas passem a ser assassinadas por estarem devendo quantia irrisória. Como quanto a traficante Valquíria mata um viciado por este estar lhe devendo R\$ 5. “Ó lá ele ali, é aquele de jaqueta verde! Curtiu o bagulho e agora num qué dá meu lucro, cinco real, moro?” (2000, p. 82).

O personagem Burgos, bicho solto do romance *Capão Pecado*, desinformado e “indignado” com o fato do seu irmão estar com HIV resolve matá-lo.”- Cê tá ligado, ele não quer mais saber de dor, da precisão, da fome, da porra da nóia. Cê tá ligado? Ele só quer adentrar a terra, parar de sofre mano. / - Mas Burgos, num dá dessa mano, ele é seu irmão, como você vai subir seu irmão [argumenta o amigo]” (2000, p. 107). Mas Burgos já estava decidido, iria “passar” o seu irmão de criação, pois, “num vou ficar vendo ele se acabar assim, o vírus tá comendo ele, e hoje ele vai subir” (2000, p. 107).

Sob o efeito da droga, Mixaria resolver soltar o carro para este bater no fusca que estava na frente, pois, seu dono havia pego a pipa do seu irmão. O carro bate levemente no fusca, mas este estava sem o freio de mão puxado e atravessa a rua batendo no carro de Célio. “O China viu a besteira que o amigo fez e falou para ele sair fora, mas Mixaria tava meio louco com o bagulho que havia fumado e começou a rir” (2000, p. 168/9). Célio vê o carro amassado e parte para cima de Mixaria que, com a ajuda de China, consegue nocautear Célio e o levam para o barraco.

Mixaria viu um facão na pia, arregaçou o facão em seu braço quase o decepando, China se afastou, Célio gritou, Mixaria deu-lhe com o facão novamente só que dessa vez na cabeça. Célio caiu de bruços. Mixaria pegou um espeto de churrasco e furou suas costas dezenas de vezes, Célio tenta gritar, mas não tinha mais forças, e nem conseguia virar (...) Mixaria foi até o armário, pegou várias facas de mesa, enfiou-lhe uma por uma: uma entre

as nádegas, que quase lhe atingiu o ânus; uma em seu pescoço; uma em sua perna esquerda. (2000, p. 169)

Em suma, como Rubem Fonseca, Ferréz se vale da violência não apenas como opção temática, mas também como elemento estruturador de sua obra. Mas a violência manifestada pelos personagens criados por Ferréz é diferente. O cobrador de Fonseca transforma a violência gratuita em uma possível violência transformadora: “tenho uma missão. Sempre tive uma missão e não sabia. (...). Sei que se todo fodido fizesse como eu o mundo seria melhor e mais justo”. A violência nos livros de Ferréz é associada ao banditismo e, mais especificamente, ao tráfico de drogas. A única missão destes personagens é o enriquecimento próprio e a obtenção de fama de bandido perigoso para aterrorizar e atrair as garotas que admiram meninos que andam com arma na cintura.

7.6 - As causas do crime:

O debate e a reflexão sobre violência e crime no Brasil são recentes. Tal preocupação iniciou-se em meados dos anos setenta, suscitado, na maioria das vezes, pelos primeiros defensores dos direitos humanos. “Embora a violência fosse um fenômeno endêmico na sociedade brasileira, sua visibilidade ganhou foro público durante a transição da ditadura para a democracia” (Adorno: 2002, p. 107/8).

Em meados dos anos setenta, começaram a aparecer as primeiras inquietações com a persistência da violência institucional como forma rotineira e

organizada de conter os crimes, acreditava-se, num primeiro momento, que o crime, a criminalidade e a brutalidade contra o delinqüente tinham raízes estruturais. “Devia-se ao capitalismo, ás estruturas de exploração, dominação e exclusão inerentes a este modo de organização societário” (Adorno: 2002, p. P. 108).

Em decorrência disso, estabeleceu-se uma associação mecânica entre pobreza e violência levando muitos a achar que quanto maior a pobreza, maior a violência. Com isso, a violência urbana passa a ser vista como expressão de lutas entre as classes dominantes e, por conseguinte, os criminosos compareciam às representações sociais como vítimas potenciais de um modelo fundado na injustiça social. “Compreendiam trabalhadores urbanos arrastados, contra sua vontade e natureza, para o mundo do crime e da violência” (Adorno: 2002, p. 108).

Mas não demorou muito para que as forças conservadoras, parte das quais herdeiras ou comprometidas com o regime autoritário, se articulassem para contestar esses argumentos insistindo que a violência tinha a ver com a falência de políticas de repressão dos crimes e aplicação rigorosa das leis penais e não a falência de políticas distributivas. Diziam que mesmo se alcançasse uma sociedade mais justa, a violência e os crimes continuariam crescendo (Adorno, 2002; Caldeira: 2000).

A tese conservadora acabou por constranger as forças políticas progressistas levando-as a reverem suas idéias. “Logo se percebeu que a associação mecânica entre pobreza, crime e violência suscitava mais problemas do que os solucionava” (Adorno, 2002, p. 109), pois, embora a maior parte dos criminosos proviesse das classes trabalhadoras urbanas pauperizadas, a

esmagadora maioria da população brasileira de baixa renda, submetida às mesmas condições sociais de vida, não enveredava pelo mundo do crime:

Não basta, pois, explicar o envolvimento com o crime por meio da vontade ou necessidade iniciais de ajudar a família na complementação da renda ou em função da falta de oportunidade no mercado de trabalho para os jovens em questão, ainda que essa necessidade permaneça no pano de fundo de suas ações e decisões pessoais. Prova disso é o percentual baixo dos pobres que optam pelo crime como meio de vida – em torno de 1% do total da população de um bairro do Rio de Janeiro. (Zaluar: 1998, p. 274/5)

Com isso, a tese que defendia uma relação de causa e efeito entre pobreza e violência passa a ser amplamente questionada. Para antropóloga Alba Zaluar, uma das primeiras pesquisadoras a estudar a infiltração do narcotráfico nas comunidades pobres do Rio de Janeiro, refuta a idéia de que pobreza e a desigualdade sejam as principais responsáveis pela violência urbana não se sustenta.

Zaluar afirma que o aumento da violência está relacionado a um “etos da masculinidade” que levaria alguns jovens do sexo masculino a se arriscarem no tráfico de drogas em busca do reconhecimento por meio da imposição do medo. Em outras palavras, o jovem estaria sendo seduzido por uma imagem de masculinidade que está associada ao uso de arma de fogo, à disposição para matar, ter dinheiro no bolso e ao fato de se exibir para algumas mulheres.

No entanto, o debate sobre as causas do banditismo ainda não foi concluído. Há ainda várias incógnitas que cercam as causas da violência urbana. Como por exemplo, por que tão poucos jovens e adolescentes entram no crime? Por que, apesar do fascínio pelas armas, pelo chamado “dinheiro fácil” e da fama

mediática, tantos outros optam pelos times esportivos, pelas escolas de samba, pelo pagode, pelo hip hop, e outras formas de lazer? (Zaluar: 1998).

Tal debate remete-nos à discussão realizada por Luiz Eduardo Soares sobre invisibilidade e reconhecimento social. Soares argumenta que meninos pobres caminham invisíveis pelas ruas das grandes cidades brasileiras. Esses meninos, que quase sempre são negros, transitam imperceptíveis pelas calçadas sujas das metrópoles, em que muitas vezes se abrigam, pois foram expulsos de casa pela violência doméstica, esquecidos pelo poder público e ignorados pela comunidade. Em outras palavras, não têm perspectivas nem esperança, não têm vínculos afetivos ou simbólicos para com a ordem social. Assim, subtraídos das condições que lhes poderiam infundir auto-estima, os meninos são anulados em sua individualidade e esmagado pela indiferença pública (Soares: 2002; 2005).

Quando um criminoso lhes dá uma arma, esses meninos recebem muito mais do que um instrumento que lhes proporcionará vantagens materiais, ganhos econômicos e acesso ao consumo; eles recebem um passaporte para a sua própria existência social. Porque, com a arma, serão capazes de produzir ao menos um sentimento: o medo. Recorrendo à arma, portanto, restauram-se as condições mínimas para a edificação da auto-estima, do reconhecimento e da construção de uma identidade; estabelece-se enfim uma interação, na qual torna-se possível sua reconstrução subjetiva e o projeto de sua auto-invenção. Trata-se de uma dialética perversa, em que o menino afirma seu protagonismo e se estrutura como sujeito, submetendo-se a um engajamento trágico com uma cadeia de relações e práticas que o condenarão, muito provavelmente, a um desfecho letal, cruel e precoce, antes dos 25 anos. Além disso, sendo o medo um sentimento negativo, sua auto-

afirmação trará consigo o peso da culpa que corresponde à magnitude dos ressentimentos e juízos críticos sobre o ato violento pelo qual se responsabiliza (Soares: 2002; 2005).

Trata-se, portanto, de uma espécie de pacto fústico, em que o menino troca sua alma, seu futuro, seu destino, por um momento de glória, por uma experiência efêmera de hipertrofia do protagonismo, em que as relações cotidianas de indiferença se invertem: o desdém superior do outro se converte em subalternidade humilhante, temor e obediência à autoridade armada do menino. (Soares: 2002, p. 77)

Soares concluí dizendo que a arma nas mãos do jovem é muito mais que um meio a serviço de estratégias econômicas de sobrevivência. Há uma fome anterior muito mais profunda e radical do que a fome física: a fome de existir, a necessidade imperiosa de ser reconhecido, valorizado, acolhido. Por isso, pelo menos tão importante quanto às vantagens econômicas, destaca-se na cena da violência, os benefícios simbólicos, afetivos, psicológicos, intersubjetivos (Soares: 2002;2005).

Não temos uma resposta precisa para essas questões, mas pensamos que os romances de Ferréz, por tudo aquilo que os cerca, podem nos ajudar numa possível resposta.

Nego Duda, personagem do romance *Manuel prático do ódio*, vivia com o pai (um alcoólatra) e o irmãozinho em uma pequena casa simples, quente e pouco ventilada. Com a morte da mãe, a situação financeira e familiar que não eram das melhores, piora, “mas [o jovem] nunca reclamou de nada, nunca culpou ninguém” (2003, p. 39).

Trabalhando na construção civil, o rapaz ganha algum dinheiro. Mas emprego não durou muito. O gato, responsável pela contratação dos trabalhadores braçais (“peões”), sempre trocava de funcionários, pois os trabalhadores não eram registrados. Nego Duda logo percebe que naquele ramo, os patrões não registravam os funcionários para evitar gastos com encargos trabalhistas, prejudicando os trabalhadores. Por isso, Nego Duda nem pensava em trabalhar, até porque “os bicos que costumava fazer ficaram tão concorridos, que o dinheiro ganho neles era insuficiente para o básico” (2003 p. 39).

Pela tela de TV, Nego Duda assistia os comerciais, os desfiles de roupas, os carros confortáveis, as mulheres sempre ao lado dos homens que tinham o dinheiro, e “queria ter tudo isso, ele queria ter mais algo além do pãozinho e café já morno” (2003, p. 39).

A perda da mãe, pai alcoólatra e fome causam um dor que o rapaz não consegue resistir. Indignado, picha no muro da casa do seu pai: “É hora de me vingar, a fome virou ódio e alguém tem que chorar” (2003, p. 41).

Nos últimos tempos Nego Duda andava pálido. Os vizinhos comentavam que ele estava envolvido com drogas (“fumando crack”). Mal sabiam que o problema era fome. O rapaz some por alguns dias. Preocupado, seu pai vai aos hospitais da região prevendo o pior. Mas numa manhã, Nego Duda chega com uma moto e com dois sacos de pão. Um saco entrega para o irmãozinho, o outro, joga para o cachorro magérrimo.

A vizinhança passa a comentar os sumiços do rapaz. Surgem histórias mirabolantes como a de que ele foi visto atirando em policiais, saindo de um shopping com um DVD etc.

Contratado para executar um morar do bairro do Brás, Nego Duda recorre aos conselhos de um bandido experiente. Só não contava com a traição do seu conselheiro. Baleado pelas costas, morre aquele que se envolveu com o crime por diversos motivos, entre eles a ausência de uma família estruturada.

Do lado oposto de Nego Duda, temos a história de José Antônio, um chefe de família que passa por graves dificuldades, mas não sucumbe ao mundo do crime. José Antônio era casado com Juliana e pai de duas meninas. Havia trabalhado na empresa Metal Leva, “empresa essa que lhe garantia um bom salário, um plano de saúde que sempre serviu a sua família, os tíquetes para almoço que ele poupava, levando marmitta e assim sobrava uma renda para Juliana fazer a feira toda semana” (2003, p. 47).

A vida era simples, mas não lhe faltava nada. A situação muda quando fica desempregado. “A época glamourosa de trabalho da Metal Leve havia chegado ao fim, e José Antônio sabia o que iria passar, pois havia visto a mesma situação com tantos amigos seus” (2003, p. 47). A partir desse instante, o cardápio passa a ser arroz com chuchu. No bolso, passa a encontrar apenas as promissórias que teve que assinar para internar a irmã doente. O pobre homem pensa em fugir. Mas se lembrava das filhas. “Finge não ver seus vestidinhos rasgados, finge não ver seus chinelinhos gastos, e as abraça, como se fossem as coisas mais preciosas que tinha, e na realidade eram” (2003, p. 37).

“Mas como desgraça de mais é pouco para pobre”, um temporal inunda a casa de José Antônio que, desesperado, tenta salvar, ao menos, a vida de suas filhas e de sua esposa.

José Antônio estava desesperado. Seis anos antes tinha perdido sua casa na favela de Heliópolis após um incêndio causado por um bêbado. Mas, ao mesmo tempo, pensava na situação da vizinha, dona Lucélia, que além da casa, perdera uma criança recém-nascida no temporal. Por isso, não havia tempo para lamentos, “a vizinhança estava a todo vapor” e ele precisava reconstruir o seu lar. Neste instante, o garoto Dinoitinha aproxima-se e pergunta se José Antônio precisava de ajuda para limpar o terreno. “José Antônio olhou aquele pequeno garoto à sua frente e teve vontade de abraçá-lo, afinal aquele menino era a prova viva do que melhor existia ali naquela comunidade” (2003, p. 220).

Um dos fatores apontados pelo narrador de *Manual* para essa não adesão do castigado José Antônio, é a fé. O pobre homem tinha muita fé e mesmo com toda as dificuldades não deixava de acreditar na justiça divina. No final do romance, José Antônio é recompensado com um emprego.

O personagem Dinoitinha é um outro exemplo de que pobreza não é sinônimo de vida bandida. Filho mais novo de uma diarista, Dinoitinha vendia maços de rosas no trânsito para ajudar a família: “a obrigação era entregar o dinheiro para a sua mãe” (2003, p. 71).

Gostava de jogar futebol, mas sempre saía antes do fim do jogo porque sabia que os demais garotos iriam fumar maconha após a partida. Para a escola, só ia porque a mãe o obrigava e por causa da merenda. Logo após o intervalo, fugia da escola e ia brincar em um Fusca velho ali próximo.

Mesmo sem dinheiro para enterrar o pai, o garoto não se desespera. Tenta pedir ajuda para uma típica representante de classe média que conheceu

vendendo flores. Não obtendo sucesso, é ajudado por José Antônio. Este, rouba a Igreja para ajudar Dinoitinha, é Deus escrevendo certo por linha tortas.

Portanto, os romances de Ferréz apresentam personagens que, apesar das dificuldades financeiras e familiares, não aderem a vida bandida. Em outras palavras, as causas do crime não podem ser associadas apenas à condição financeira, mas é preciso levar em consideração outras variantes.

8. **UM OUTRO CASO: “Cidade de Deus”**

O romance *Cidade de Deus* (1997), obra de estréia do carioca Paulo Lins, retrata de forma ficcional a guerra que ocorreu no final dos anos setenta entre as quadrilhas de Zé Pequeno e Mané Galinha. A obra foi saudada pela imprensa brasileira e por parte da crítica “como um grande painel, quiçá um dos mais completos, do que ocorre em um espaço paradigmático de alguns dos acontecimentos mais traumáticos da vida urbana carioca e mesmo nacional: o metonímio bairro da Zona Oeste do Rio de Janeiro, Cidade de Deus, localizado em Jacarepaguá” (Ribeiro: 2000, p. 74).

Um dos fatores que contribuíram para despertar grande interesse pelo romance foi o artigo do crítico literário Roberto Schwarz intitulado “Uma aventura artística incomum”²⁷. O crítico mostra-se bastante entusiasmado com a obra de Lins: “o interesse explosivo do assunto, o tamanho da empresa, a sua dificuldade, o ponto de vista interno e diferente, tudo contribui para a aventura artística fora do comum. A literatura, no caso, foi levada a explorar possibilidades robustas, que pelo visto existem” (1999, p. 163). A seguir, enumera as qualidades do livro: “ativação de um ponto de vista de uma classe diferente”, “o juízo moral sem chão”, “distância do exotismo ou do sadismo da literatura comercial de assunto semelhante”, por isso, a obra exige “uma leitura engajada”.

²⁷ Artigo publicado no dia 7 de setembro de 1997 no *Caderno Mais* do jornal *Folha de São Paulo*. Esse mesmo artigo pode ser encontrado no livro do autor *Seqüências brasileiras* (1999).

A ênfase de que a obra é um dos mais completos quadros da violência que perturba o Brasil e mais especificamente o Rio de Janeiro ocorre por dois motivos: primeiramente, o “ponto de vista interno e diferente”. Paulo Lins foi criado em Cidade de Deus desde os oito anos e pôde conhecer *in loco* a estrutura e dinâmica que constituem o cotidiano do bairro carioca e alguns dos personagens de seu romance. Teve, inclusive, a oportunidade de conversar com a maior parte das suas personagens “buscando imprimir, nos momentos mais dramáticos de sua narrativa, verossimilhança em sua estória a partir da história de Cidade de Deus” (Ribeiro: 2000, p. 75).

Segundo, a vizinhança com o trabalho científico, já que Lins baseou parte do seu romance em entrevistas que realizou quando trabalhou como pesquisador no projeto “Crime e criminalidade nas classes populares” e “Justiça e classes populares”, entre 1986 a 1993, ambos coordenados pela antropóloga Alba Zaluar, autora de uma etnografia sobre Cidade de Deus já transformada em livro. Essa experiência de pesquisador criou muitos pontos de referência para as temáticas abordadas no romance.²⁸ Por isso, talvez, Lins afirme no final do livro, na parte reservada aos agradecimentos: que “esse romance se baseia em fatos reais”.

Segundo Schwarz, aí está um dos pontos fortes do livro:

A amplitude e o mapeamento da matéria, o ânimo sistematizador e pioneiro, que conferem ao livro o peso especial, têm a ver com a vizinhança do trabalho científico, e também do trabalho em equipe: na pagina final, dos agradecimentos, o autor dá crédito ao dois companheiros pela pesquisa histórica e de linguagem, à maneira do cinema. São energias artísticas da atualidade, que não cabem na noção acomodada de imaginação criadora que a maioria de nossos escritores cultivam. (...) O entrevistador e o

²⁸ Como salienta Paulo Jorge Ribeiro, “minimamente é possível constatar que o romance de Lins termina exatamente onde começa a etnografia de Zaluar: com o fim da guerra entre Zé Pequeno e Mané Galinha pelo controle do tráfico em Cidade de Deus” (Ribeiro: 2000, p. 75-6).

pesquisador ajudaram o artista em sua esquematização, à qual imprimiram desigualdades literárias que são outros tantos sinais do tempo e apoios construtivos. (Schwarz: 1999, p. 168)

Essas características por si só, tornam, ao nosso ver, a obra de Lins uma inovadora realização literária que, no limite, pode contribuir para o melhor entendimento da estrutura, dinâmica e linguagens das periferias brasileiras e particularmente da violência que assola todo o país.

O romance *Cidade de Deus*, um livro de 550 páginas, é dividido em três partes: 1) A história de Cabeleira; 2) A história de Bené e 3) A história de Zé Pequeno. Na primeira parte, correspondente à década de sessenta, há um determinado romantismo em relação ao consumo de maconha e observa-se que a causa de matar alguém está associada, quase sempre, com o fato de ter a honra lavada. Na segunda parte, ambientada na década de setenta, o tráfico de drogas passa a ser algo comum entre os bandidos e a morte do último “bom” malandro marca o início da violência descontrolada. Na última parte, “A história de Zé Pequeno”, que equivaleria ao final dos anos setenta e início dos oitenta, mostra a explosão da violência em Cidade de Deus com destaque para a guerra entre o bicho-solto Zé Pequeno e o homem comum Mané Galinha.²⁹

Além dessas desigualdades de enredo, *Cidade de Deus* mistura linguagens, referências e formas narrativas díspares, fazendo com que cada parte do romance tenha narração própria.

Dito isso, discutiremos sucintamente o enredo do romance destacando as dissonâncias entre a construção de imagens da primeira parte para as duas

²⁹ É como se Lins tentasse pensar o bairro com um ponto cada vez mais tenso com um passado minimamente tranqüilo e um presente e, por conseguinte, um futuro, no mínimo, caótico (Ribeiro: 2000).

últimas e, por fim, buscaremos indicar como, a partir da estrutura da obra, o experimento de Lins pode esclarecer alguns pontos do escopo do nosso trabalho.

A primeira parte de *Cidade de Deus*, “A história de Cabeleira”, seria, poderíamos dizer, o momento suavemente bucólico da violência naquele conjunto habitacional recém inaugurado. Situado na zona Oeste da cidade do Rio de Janeiro, o bairro Cidade de Deus foi criado nos anos sessenta pelas autoridades locais para abrigar os flagelados das enchentes de 1966. A notícia que o governo estava distribuindo casas para as pessoas que estavam alojadas no estádio Mário Filho, o Maracanã, correu pela a cidade e atraiu não só pessoas que tinham sido atingidas pelas enchentes, mas aquelas que viram na medida uma oportunidade para conseguir a tão sonhada casa própria. Dessa forma, aquele matagal até então chamado de Portugal Pequeno transforma-se naquilo que Lins chama de neofavela, uma favela de cimento:

Cidade de Deus deu a sua voz para as assombrações dos casarões abandonados, escasseou a fauna e a flora, remapeou Portugal Pequeno e renomeou o charco: Lá em Cima, Lá na Frente, Lá Embaixo, Lá do Outro Lado do Rio e os Apês. (...) Ainda hoje, o céu azul e estrelece o mundo, as matas enverdecem a terra, as nuvens clareiam as vistas e o homem inova avermelhando o rio. Aqui agora uma favela, a neofavela de cimento, armada de becos-bocas, sinistros-silêncio, com gritos-desesperos no correr das vielas e na indecisão das encruzilhadas. (p. 17/8)

À violência das chuvas seguiu à violência do governo que com o objetivo de isolar os pobres da “Cidade Maravilhosa”, empurra-os para lugares bem distantes e distribuiu as famílias não respeitando suas origens. Devido a isso, muitas famílias resolvem não se mudar para esses locais, alegando que ficava muito longe:

Nenhum das favelas teve sua população totalmente transferida para as casas do conjunto. A distribuição aleatória da população entre Cidade de Deus, Vila Kennedy e Santa Aliança, os dois outros conjuntos criados na Zona Oeste para atender os flagelados das enchentes, acabou mutilando famílias e antigos laços de amizade. (p. 35)

Apesar desse transtorno inicial - que será substituído por transtornos diversos -, durante a primeira semana de existência do bairro, chegavam de trinta a cinquenta mudanças por dia com as pessoas “felizes” cantando: “Cidade Maravilhosa/cheia de encantos mil...”.

Rapidamente os moradores de “CDD”, como o bairro passa a ser chamado, integraram-se. “Através de brigas, jogos de futebol, bailes, viagens diárias de ônibus, da freqüência aos cultos religiosos e às escolas, uma nova comunidade surgiu efusivamente. Os grupos vindos de cada favela integraram-se em uma nova rede social forçosamente estabelecida” (p. 35). No início alguns grupos da mesma origem tentaram se isolar, mas em pouco tempo “a força dos fatos deu origem ao dia-a-dia”: “nasceram os times de futebol, a escola de samba do conjunto, os blocos carnavalescos... Tudo concorria para a integração dos habitantes de Cidade de Deus, o que possibilitou a formação de amizades, rixas e romances entre essas pessoas reunidas pelo destino” (p. 35). Ou seja, a sociabilidade das pessoas simples supera as diferentes origens, raças, cor, opinião etc.

As crianças foram as que mais gostaram da nova moradia, pois, foi como se elas mudassem para uma grande fazenda:

Além de comprarem leite fresco, arrancarem hortaliças na horta e colherem frutas no campo, ainda podiam andar a cavalo pelos morrinhos da Estrada do Gabinal. Detestavam a noite, porque

ainda não havia rede elétrica e as mães proibiam as brincadeiras de rua depois que escurecia. Pela manhã, sim, era legal: pescavam barrigudinhos, caçavam preás, jogavam bola, invadiam os casarões mal-assombrados. (p. 21)

Depois de mostrar como surgiu o bairro Cidade de Deus, o narrador parte para representar o seu objetivo principal: “Mas o assunto aqui é o crime, eu vim aqui por isso...” pois, quando “Falha a fala. Fala a bala”, (p. 22/3). A partir desse instante, a tranquilidade e a brincadeira da criançada são substituídas por assaltos, consumo de maconha, assassinatos em nome da honra e cadáveres boiando no rio que corre ao lado da favela. Até mesmo a linguagem muda. A prosa poética é substituída por uma narrativa que se aproxima das reportagens policiais.

Com o primeiro assalto e a entrada em cena dos bandidos, o romance adquire o andamento que fascinará o leitor até o final. Tanto é que Schwarz afirmou que “uma interpretação à altura do romance vai depender da contemplação e análise desse dinamismo poderoso” (1999, p. 164).

O “dinamismo poderoso” do romance é expresso principalmente pela constante movimentação dos criminosos que, por sua vez, assemelha-se com a maneira de agir dos personagens de filmes de ação hollywoodianos. Com o revolver na mão, Cabeleira, Marreco e Alicate, o chamado Trio Ternura, “passaram correndo pelo Lazer, entraram pela praça da Loura, saíram em frente ao bar do Pingüim, onde estava parado o caminhão de gás” que iriam assaltar (p. 24). O dinamismo é tão marcante que parece que estamos lendo um roteiro de um filme do cineasta americano Quentin Tarantino.

Os próprios bandidos associam as suas ações à de personagens de filme de aventura, como na fuga dos criminosos Pelé e Pará:

Gostavam da situação, depois contariam aos amigos todos os detalhes da fuga. Lembravam-se de Bonanza, Buffalo Bill, Zorro. De quando em vez, zigzagueavam como os heróis da televisão. Pena que aquela ação não fosse a cavalo como nos filmes, e se estivessem armados fariam uma emboscada bonita atrás de uma árvore para liquidar os inimigos. (p. 66)³⁰

Os bandidos desta primeira parte são marcados por um certo romantismo, pois, estavam mais preocupados em fumar maconha e “arrebentar a boa” para poderem fugir para o interior: “Marimbondo disse que parceiro bom era assim: sem medo e com disposição para matar. O negócio era sair todo dia para juntar dinheiro e comprar uma casa no interior” (p. 193). Essa idéia remete-nos a discussão feita por Raymond Williams sobre o fato de que inúmeras narrativas contemporâneas serem marcadas pela fuga dos personagens para o campo devido à oposição que existe no imaginário social entre as mazelas urbanas e a tranqüilidade rural. Em *Cidade de Deus* essa idéia aparece em diversos momentos, sendo o caso de Bené o mais ilustrativo. Bené era o braço direito de Zé Pequeno, mas diferente do último, era respeitado e querido por todos. O verdadeiro “bom” malandro. “O sonho de Bené era o de comprar um terreno onde tivesse água corrente, terra boa para o cultivo e pequenas casas de madeira para ele e os cocotas morarem” (p. 352).

Nas duas últimas partes, “A história de Bené” e “A história de Zé Pequeno”, equivalentes aos anos setenta e início dos oitenta, o narrador conta a guerra pelo

³⁰ Em diversos momentos, Lins compara as ações dos bandidos com personagens de filmes de ação, mostrando que os criminosos imaginavam-se como os heróis de filme que assistiam.

controle do tráfico de drogas e o aumento desenfreado do consumo de cocaína pela população carioca. Como isso, a época romântica do banditismo é deixada para trás e o crime entendido como negócio passa a imperar³¹.

A segunda parte narra especificamente a ascensão do bandido Zé Pequeno no “crime-negócio”³². Com dezoito anos de idade, Zé Pequeno já era um bandido feito. Tinha matado, roubado, trocado tiro com a polícia etc. Era respeitado e temido. Mas os assaltos não lhe garantiam conforto que os traficantes esbanjavam. “Notava que o número de maconheiros multiplicava-se a cada dia. O que é que estava esperando então para tomar a boca [de fumo]” (p. 210). Depois de fechar o corpo com o seu Tranca Rua do Cruzeiro das Almas, Pequeno toma a boca que tinha na sua área, os Apês.³³

A partir desse momento, o tráfico de drogas passa a ser a atividade da quadrilha de Pequeno. Este organiza o tráfico da mesma forma que um executivo organiza a sua empresa. De início, procura vender a maior “trouxa”³⁴ de maconha do Rio de Janeiro. “Sem segredo: a malandragem era consagrar uma boa freguesia, depois ir diminuindo a quantidade de maconha na trouxa” (p. 217).

Pequeno permite ainda que se troque maconha por roubo, revólver e tudo que fosse objeto de valor. “Num curto espaço de tempo, já tinha brizola³⁵ boa e

³¹ Ver: Zaluar (1998).

³² Expressão usada por Alba Zaluar (1998).

³³ É nesse momento que Dadinho passa a ser chamado de Zé Pequeno: “Sempre com um baseado aceso na boca, revólver na cintura, Dadinho atendia os fregueses. Quando chegava um conhecido, fazia questão de dar uma trouxa a mais de cortesia, falava que ali era a Macedo Sobrinho, que fora de uma cara grande, agora era de um pequeno, mas que, mesmo sendo pequeno, tinha disposição igual ou mais que a do Grande. (...) Sim, iria agora chamar-se Pequeno, Zé Pequeno, já que a polícia sabia da existência de um tal de Dadinho que não poupava as vítimas, que era tido como perigoso desde o tempo de Cabeleira” (Lins: 1997, p. 213).

³⁴ Certa quantidade de maconha.

³⁵ Cocaína.

servida para oferecer aos fregueses, que a trocavam por cordões de ouro roubados, armas dos mais variados calibres” (p. 218).

O movimento da boca-de-fumo crescia, os clientes “chegavam a fazer fila para comprar bagulho bom” (p. 218). Como estava entrando muito dinheiro, precisou de uma pessoa que soubesse tratar de negócio. Mas não poderia ser bandido. “Tinha de ser um trabalhador amigo, um que o considerasse desde criança, que nunca houvesse roubado, mas que também fosse de atitude, sujeito homem, que metesse a mão no ferro caso fosse necessário” (p. 218). Pequeno saiu a procura desse “gerente”, andou pela área, olhava no rosto de todos que encontrava, até que avistou um velho amigo, “correu ao encontro de Carlos Roberto, fez-lhe uma proposta de trabalho” (p. 218). Dessa forma, Pequeno conseguiu alguém para gerenciar e contar o dinheiro de sua “empresa”.

Como os assaltos na redondeza atrapalhavam os seus negócios, Pequeno os proíbe na área, ameaçando os bandidos que atacar algum morador próximo de suas bocas-de-fumo. “- Essa porra de assaltar morador é preju, porque eles dá queixa na polícia no sapatinho, a polícia acaba dando incerta. (...) Pequeno também desejava ser querido pelo moradores para, no caso de precisar de uma fuga ou socorro, ser atendido de pronto” (p. 219).

Continuando a sua empreitada de empresário capitalista, Pequeno observava as bocas concorrentes, andava nas outras partes de Cidade de Deus procurando saber quem estava traficando, se essa ou aquela boca estava vendendo muito, se era o mesmo fornecedor que estava abastecendo aquelas bocas-de-fumo. O objetivo era tomar a boca dos concorrentes e dominar todo o tráfico em Cidade de Deus, mas isso deveria ser feito em ocasião adequada.

A ocasião apareceu. Aproveitando-se do ferimento de seu amigo e sócio, Zé Pequeno barbariza a esmo. Murmura rezas incompreensíveis, manda comprar carne para um churrasco e põe o seu bando em vigília de guerra à base de cocaína. No dia seguinte, sai com a sua quadrilha de olho arregalado, rilhando os dentes e matando, mas, inesperadamente, não falta método à sua fúria: as vítimas são donos de bocas-de-fumo. A pretexto de vingança, Zé Pequeno passava de assaltante a chefe local do tráfico, logo interessado num clima de ordem dentro do terror, de modo a não afastar os fregueses de fora.

Como no outro caso, em que desgraças quaisquer empurraram o banditismo desorganizado para um nível superior de integração, também aqui o acaso de um furor pessoal faz deslanchar o processo de unificação do poder e do negócio local. A imensa desproporção entre a causa imediata e o resultado 'necessário' é um desses nexos em que sentimos o peso inexorável da história contemporânea. (Schwarz, 1999, p. 166)

“A favela agora tinha dono: Pequeno. Só ele poderia traficar na favela” (p. 182). Para isso, subornam as autoridades públicas, diminuindo as investidas policiais no bairro. Dessa forma, durante determinado período, Cidade de Deus foi um lugar bem tranqüilo. Não tinha assalto, estupro e nem “batida” da polícia.

Portanto, agindo com raciocínio típico de banqueiro, Pequeno escolhe um ramo lucrativo para trabalhar, barateia o preço das mercadorias, facilita as formas de pagamento, contrata um gerente eficaz e confiável, garante a segurança do cliente no ato da compra e elimina a concorrência. As várias semelhanças entre a estrutura do tráfico de drogas e uma atividade capitalista qualquer levou Zaluar a

cunhar as expressões “crime S.A.” e “crime-negócio” para se referir ao grau de organização que envolve o tráfico de drogas.³⁶

Mas com a morte de Bené, único amigo de Pequeno, o crime-negócio deixa de ser tão lucrativo e tranqüilidade de CDD se acaba. Pequeno, descontrolado, barbariza a favela e estupra a namorada de um jovem trabalhador apelidado de Mané Galinha.

Inconformado, o ex-trabalhador junta-se a bandidos rivais de Pequeno. Com isso, inicia-se a guerra entre as quadrilhas de Zé Pequeno e Mané Galinha. A tensão se instala em Cidade de Deus. Mortes passam a ser constantes e assaltos nas proximidades são intensificados para a reposição do arsenal para a guerra. Da noite para o dia, Cidade de Deus saía do anonimato e passava a figurar na primeira página dos jornais como um dos lugares violentos do Rio de Janeiro.

A Cidade de Deus, segundo a imprensa, tornara-se o lugar mais violento do Rio. O conflito entre Zé Pequeno e Mané Galinha fora qualificado como guerra. Guerra entre quadrilhas de traficantes. A rotina atroz dos combates passou a povoar as páginas policiais e amedrontar os alheios, só informados pelos noticiários. As edições se esgotavam ainda cedo, a audiência dos telejornais e dos programas especializados no tema subiram muito na favela. Afora as vaidades dos bandidos, afloradas por se verem prestigiados com fama e temor, esses veículos eram rica fonte de informação. Por eles, sabia-se das suspeitas policiais e suas formas de enfrentamento. Não havia termômetro melhor para avaliar o quanto a imprensa e a polícia sabiam. (p. 429)

Como efeito não previsto nem desejado, a distorção provocada pelo relato sensacionalista torna-se presente nas subjetividades dos que cometem os atos

³⁶ No filme “Cidade de Deus”, dirigido por Fernando Meirelles e Kátia Lund, aparece uma frase que resume muito bem tudo isso que acabamos de explicar: “Se o tráfico fosse legal, Zé Pequeno seria o homem do ano”, diz o narrador Busca Pé. No limite, poderíamos aferir que o aumento do tráfico e a conseqüente guerra entre os traficantes estariam relacionados a uma racionalização da produção de drogas.

violentos. Embora responsabilizados por crimes que não haviam cometido, os bandidos agora se viam como heróis da televisão, destemidos e temidos: “- Todo bandido tem que ser famoso pra nego respeitar legal! - disse Cabeleira a Pretinho” (p. 90).

A importância dos bandidos aumenta aos olhos dos outros e deles próprios. O assalto ao motel, que dera em chacina por nervosismo dos ladrões, transformava-se num feito notável, aumentando a autoridade dos bandidos e o terror que inspiram. Estava formado o novo mecanismo de integração perversa: as piores desumanidades adquirem sinal positivo uma vez que alcancem sair na mídia, uma espécie de aliada para romper a barreira da exclusão social. (Schwarz: 1997, p. 165)

A fama de matador, sobretudo quando devidamente registrada no jornal, com nome e foto, passa a ser comemorada como a conquista da glória com a saída da obscuridade pessoal. “Não importa o teor da notícia nem a imoralidade do ato, pois não é o ato de praticar o crime que é visto, mas a foto ou o nome de seu autor no jornal” (Zaluar: 1998, p. 247/8).³⁷

Dessa forma entramos na terceira e última parte, “A história de Zé Pequeno”, parte marcada por uma tensão que lembra um clima de guerra. Assassínatos, assaltos, tiroteio, bala perdida, estupros etc. passam a ser constantes com o agravante de a violência aumentar e a idade dos bandidos reduzir. “Em vagas sucessivas, a violência cresce e a idade dos criminosos diminui” (Schwarz: 1999, p.166).

³⁷ O espaço que crimes violentos conquistou na mídia, segundo Alba Zaluar, não fugiu às ambivalências que caracterizam os meios poderosos de comunicação hoje existentes. Se a divulgação rápida tem permitido informar o público e capacitá-lo para pensar a respeito do que acontece, muitas vezes tem se chegado perto da vulgarização, que distorce a informação e confunde mais que esclarece. “As notícias de violência tornaram-se mercadorias” (Zaluar, 1998, p. 247).

O narrador mostra que os olheiros do tráfico tinham idade para cursar o primário, “mas ficavam ali misturando trabalho e vadiagem, confundindo lazer com obrigação” (p. 288). Na época de Cabeleira, os bandidos eram, na sua maioria, homens formados. Já na época em que Zé Pequeno torna-se o maioral em Cidade de Deus, os adolescentes passam a dominar o crime e particularmente o tráfico. Exemplo disso é a própria quadrilha de Pequeno:

Os mais velhos eram Cabelo Calmo e Madrugadão. Os dois com vinte anos. Pequeno apenas com dezenove, como Biscoitinho, Camundongo Russo e Tim. O restante da quadrilha não passava dos quinze anos, alguns tinham doze, como Mocotozinho, Pinha e Marcelinho Baião, outros em torno de dez e nove anos. Eram praticantes de um filme de guerra. Eles eram os americanos e os inimigos, alemães. Todos eram filhos de pais desconhecidos ou mortos, alguns sustentavam a casa, nenhum havia terminado o primário. (p. 416/7)

Diferente dos anos sessenta, quando alguns garotos participavam das quadrilhas de pessoas adultas e de roubos com estas - como é o caso de Dadinho que fazia roubo com o experiente Marimbondo -, a partir da segunda metade dos anos setenta aparece quadrilhas formadas somente por crianças como a quadrilha Caixa-Baixa³⁸ que tinha como líder os garotos Lampião e Conduíte com menos de treze anos cada.

Essas crianças começariam sua vida criminosa com o “golpe do balão apagado”: balão apagado seria o trabalhador que pega a semana toda no batente e, antes de chegar em casa, no dia do pagamento, vai ao bar acertar a conta do mês, aproveitando para encher a cara além do habitual. A bebida seria equivalente a bucha de um balão comum que o faria encher e subir, para depois descer completamente apagado. Nesse momento, os meninos chegariam para

³⁸ Caixa-Baixa porque os membros dessa quadrilha estavam sempre sem dinheiro, com o caixa baixo.

retirar os pertences e o resto do dinheiro do bêbado. “Essa atividade tão disputada, não só por crianças delinqüentes, mas também pelo pessoal do Beco [local onde se concentrava um número grande de assaltantes], é denominado balão apagado”³⁹ (p. 278/9).

Diversas histórias envolvendo crianças são narradas. Talvez o mais ilustrativo seja a de Filé com Fritas, garoto que resolve entrar na quadrilha de Mané Galinha na guerra contra Zé Pequeno porque foi “esculachado” pela quadrilha do último. Desconsiderado por ser uma criança, Filé com Fritas diz “- Meu irmão, eu fumo, eu cheiro, desde nenenzim que eu peço esmola, já limpei vidro de carro, já trabalhei de engraxate, já matei, já roubei... Não sou criança não. Sou sujeito homem!” (p. 410).

Mas por que estaria ocorrendo esse processo de infantilização da violência? Por que adolescentes e jovens estariam entrando no crime cada vez mais cedo?

Por meio de flash back, o narrador interrompe as séries de assaltos, assassinatos, estupros e outros tipos de crimes para tentar responder essas perguntas.

Dessa forma, apresenta inúmeras razões para tais personagens envolverem-se com o crime. No entanto, percebemos a recorrência de um tipo de explicação que poderíamos classificá-la como social. Peguemos o caso de Cabeleira como exemplo. “O pai, aquele merda, vivia embriagado nas ladeiras do morro São Carlos; a mãe era puta da zona e o irmão, viado” (p. 25). Não bastasse

³⁹ Zé Pequeno havia proibido o golpe de balão apagado “com o objetivo de evitar queixas ao posto policial (diminuindo, assim, as investidas da polícia), para fazer parecer que a Cidade de Deus se tornara um lugar tranqüilo e também para ganhar o respeito dos moradores biriteiros” (p. 279).

a desestruturação da família nuclear, Cabeleira perdeu sua avó que tanto gostava em um incêndio, “quando aqueles homens chegaram com saco de estopa ensopado de querosene botando fogo nos barracos, dando tiro para todos os lados sem quê nem porquê. Fora nesse dia que sua vovó rezadeira, a velha Benedita, morreu” (p. 25). Após o incêndio, o rapaz é levado para a casa da patroa de sua tia enquanto seu pai constrói um novo barraco. Ficava entre o tanque e a pia o tempo todo e foi dali que viu o repórter na TV falar que o incêndio na favela foi acidental. “Senti vontade de matar toda aquela gente branca, que tinha telefone, carro, geladeira, comia boa comida, não morava em barraco sem água e sem privada” (p. 26). Portanto, a ida de Cabeleira para o crime se explicaria pelas injustiças cometidas contra os mais pobres.

Outros exemplos: quando criança, Alicate jurara para si mesmo que não passaria pelas necessidades que passava com os pais. Filho caçula de uma família de seis irmãos, mas apenas Alicate arriscara correr risco de vida para tentar “arrebentar a boa”; Lampião, garoto da quadrilha Caixa-Baixa trama assalto “na noite em que fora surrado pelo padrasto, por chegar em casa sem dinheiro, levantou-se cedo e saiu de casa para nunca mais voltar. Passou a dormir na casa de amigos, na rua” (p. 423). Ou seja, a fome seria a grande responsável pelo aumento brutal da violência.

Contudo, a história de Zé Pequeno, principal personagem do romance, desconcerta tal explicação. Pois, o romance mostra que Dadinho - Zé Pequeno quando criança – teve certas oportunidades para não se envolver com o crime, mas, como já foi mostrado, o garoto torna-se o bandido mais perigoso de Cidade de Deus.

O garoto Dadinho, apelido de Eduardo, nasceu em 1955 na favela Macedo Sobrinho. Aos quatro anos, ficou órfão de pai que deixou a família em apuros por nunca ter tido emprego oficializado. Sua mãe, obrigada a trabalhar fora, deixou seus filhos sobre os cuidados dos parentes. Sem ter com quem ficar, o garoto passa um tempo na casa da patroa da madrinha. Mas a necessidade de trabalhar impossibilitava que a madrinha se dedicasse mais ao garoto: “Ela [madrinha] alegava que já tinha pedido à patroa para buscá-lo e levá-lo à escola, mas esta negava, jogando-lhe na cara que já havia sido muito generosa em deixá-lo viver em sua casa, mais do que isso não poderia fazer” (p. 184).

Dadinho gostava de levar as armas até perto do local a ser assaltado e entregá-las aos bandidos. A sua mentalidade de menino de seis anos de idade não discernia o que estava fazendo. Sabia que era errado, mas ter sempre um dinheiro no bolso para as guloseimas, as figurinhas dos álbuns dos times de futebol, as pipas, a linha, as bolas de gudes e o pião valiam a pena.

Como corria riscos levando armas para malandro “meter a bronca”, Dadinho resolve arriscar o flagrante inteiro e começa a roubar. No início, assalta as idosas de cabelo azul do Leblon, Gávea e Jardim Botânico fingindo-se armado. Mas com o dinheiro dos primeiros assaltos compra um revólver calibre 22 e “assim as mulheres jovens passaram também a ser as vítimas do mesmo modo que os homens, as lojas comerciais e qualquer porra que pintasse na hora” (p. 185).

Dadinho “queria matar logo um montão para ficar famoso, respeitado” (p. 77), assim como o bandido Grande da favela Macedo Sobrinho. No seu terceiro assalto a mão-armada, Dadinho faz sua primeira vítima: “no terceiro assalto com revólver, fez questão de matar a vítima não porque ela tivesse esboçado reação,

mas para sentir como é que era aquela emoção tão forte: e riu a sua risada fina, estridente e rápida por muito mais tempo do que em outras situações” (p. 185).

Nessa época, a mãe de Dadinho consegue uma casa em Cidade de Deus depois de ir ao estádio Mário Filho passando-se por flagelada. Queria ir de qualquer jeito para lá. Ter água encanada para poder fazer comida e tomar banho, ter luz elétrica em casa, mesmo que para isso tivesse que acordar de madrugada para trabalhar: “deixaria comida pronta para as crianças e que Nossa Senhora do Sagrado Coração de Jesus tomasse conta dela” (p. 185/6). Na verdade, o que a mãe de Dadinho queria de fato era sair da Macedo Sobrinho, favela onde “desgraçara sua vida, lugar de bandidos desalmados que dão armas para as crianças saírem por aí fazendo besteiras. Confiava em Deus, que Eduardinho iria aquietar o facho longe dali, daquele inferno” (p. 186).

Em Cidade de Deus, Dadinho resolve entregar a arma para mãe depois desta muita insistir e concorda em ir trabalhar de engraxate. “Tá bão, tá bão... vou trabalhar de engraxate porque dá grana, mas agora esse negócio aí de volta prender ler, num vô não!” (p. 186). Com muito esforço e a ajuda do carpinteiro marxista-leninista João Batista, a mãe de Dadinho consegue uma cadeira de engraxate para Dadinho se dedicar a um ofício regular e ter uma vida normal de menino pobre.

Neste caso, é interessante notar nessa trajetória singular um dos traços mais característicos das relações familiares nas periferias das grandes cidades: as mães procurando manter algum princípio de ordem e certos valores familiares. Na ausência da figura paterna, a mãe acaba tendo função dupla: mãe/pai e pai/mãe.

Numa segunda-feira ensolarada, Dadinho e seus novos amigos de Cidade de Deus, foram ganhar a vida dando brilho nos sapatos das pessoas do centro da cidade. As primeiras horas de trabalho no largo de São Francisco foram tranqüilas.

Porém,

o ódio da pobreza, as marcas da pobreza, o silêncio da pobreza e suas hipérboles eram jogados através das retinas na face do engraxando. É certo que tentou: deu um brilho caprichado nos três pares de sapatos que escovou. O quarto foi subitamente puxado da cadeira, levou um soco na nuca e teve os sapatos, dinheiro, cordão, pulseira e relógio roubados. (p. 188)

Dadinho ficou quase dois meses dando o golpe da cadeira de engraxate. Ele e seus amigos vendiam os objetos roubados na Zona do Baixo Meretrício, onde fumavam maconha, tomavam cerveja e tinham as suas primeiras experiências sexuais: “nada de ficar tocando punheta no banheiro, faziam sexo com três mulheres diferentes numa só noite, ali que era bom de se viver e de se gastar dinheiro” (p. 189). Porém, sua mãe começa a suspeitar que o filho voltava a se envolver com o crime e passa a vasculhar suas coisas. Quando encontra um revólver calibre 32 escondido no quintal, resolve entregar tudo nas mãos de Deus. Portanto, o obstáculo que impedia Dadinho de se dedicar ao crime que “tanto admirava” tinha sido vencido e agora ele poderia tornar-se um bandido tão respeitado quanto o Grande da favela Macedo Sobrinho.

Em outras palavras, embora Dadinho tenha tido uma infância difícil, típica de criança pobre, sua mãe tentou, de diferentes formas impedir que o filho se envolvesse com o crime: pediu para parentes cuidar do garoto quando não podia, mudou-se para um outro bairro para evitar as más companhias, arrumou-lhe um emprego etc. Mas não teve jeito, o “destino” foi mais forte e Dadinho, agora Zé

Pequeno, tornou-se o chefe do tráfico de Cidade de Deus, pois “seu poder de liderança não vinha somente de sua periculosidade, vinha de suas entranhas, da sua vontade de ser o maior...” (p. 208).⁴⁰

Surpreende-nos que o autor, um ex-favelado que defende em entrevistas a explicação social como sendo a principal causa do banditismo, estruture seu principal personagem com forma tão ambígua, deixando a impressão que a maldade de Zé Pequeno “vinhas de suas entranhas”.

Esse aspecto lombrosiano de Zé Pequeno que no livro fica implícito, no filme ficou visível. Em nenhum momento, os diretores Fernando Meirelles e Kátia Lund se preocuparam em explicar o motivo daquela fúria toda do personagem Zé Pequeno, apenas mostram os assaltos, assassinatos, estupros e demais arbitrariedades cometidas pelo personagem que, dessa forma, acaba sendo apresentado como um monstro. Isto é, Zé Pequeno acaba sendo mostrado como o indiscutível bandido mau, perverso, cruel, sem possibilidade aparente de regeneração: um verdadeiro psicopata.⁴¹

Mas o livro é rico em tipologias de criminosos e apresenta, de forma menos destacada, outras explicações para o aumento da violência. Marreco, integrante do Trio Ternura, desde pequeno queria “ser bandido para ser temido de todos”, assim como os bandidos do lugar onde morou. Gostava do jeito dos malandros falarem, da forma como eles se vestiam. Quando saía para comprar alguma coisa

⁴⁰ O caráter imediato da brutalidade de Zé Pequeno recorda o ódio do Cobrador, personagem do conto homônimo de Rubem Fonseca, autêntico precursor desse tipo de literatura.

⁴¹ Tal discurso assemelha-se a retórica de programas de televisão como “Cidade Alerta”, que reduzem a criminalidade a desvios de comportamentos individuais (Rocha: 2004).

para a família, torcia para ter batucada no bar para ficar escutando os sambas de partido alto cantados pelos malandros.

Seus primeiros roubos foram em sua própria casa, depois no mercado, até que partiu para os assaltos. Os vizinhos comentavam que Marreco não era feio, que era um menino bem tratado, pois tinha um pai que não bebia, um homem que vivia da casa para o trabalho, do trabalho para casa, e o filho ficava ali com aquela cara de cão raivoso. Por qualquer coisinha queria dar tiro nos outros, assaltava moradores, currava as meninas do pedaço. Era um bom filho da puta. (p. 30)

Cabeleira, ao passar em frente ao campinho de pelada logo após roubar o caminhão de gás, resolve tirar uma onda com o pessoal só para provar para os amigos que o acompanhavam que em Cidade de Deus não tinha “sujeito mais valente do que ele”. Com a arma engatilhada, Cabeleira pede a bola. Um rapaz assustado entrega. Cabeleira faz embaixadas, controla a bola com os dois pés, joga-a para o peito, do peito para a coxa esquerda, depois para a cabeça, “por fim... chutou-a para o alto. A bola voltaria ao seu peito numa matada perfeita, mas que nada, Cabeleira apertou o gatilho e a bola caiu já sem vida” (p. 26/7), e encara as pessoas da pelada com um olhar de satisfação.

Em outras palavras, as pessoas não entram no crime somente por que estão passando fome ou não têm dinheiro para comprar leite para o filho recém-nascido, mas pelo fascínio que tem a figura do bandido no imaginário desses jovens. “Entre os rapazes ou meninos, o principal motivo de orgulho advém do fato de que fazem parte da quadrilha, portam armas, participam das iniciativas ousadas de roubos e assaltos, adquirem fama por isso e pode, um dia, caso mostrem ‘disposição para matar’, ascender na hierarquia do crime” (Zaluar, 1998, p. 295).

Estudos “na vida real” mostram que jovens resolvem aceitar os convites de grupo armado para assaltar “pela sensação”, “pela emoção”, “para fazer onda” (exibir-se), “para aparecer no jornal”. “A busca da imortalidade para eles está agora vinculada à fama midiática assim obtida. Na circularidade do bolso cheio de dinheiro fácil que sai fácil do bolso, ficam compelidos a repetir sempre o ato criminoso, como se fosse ‘um vício’, conforme eles próprios dizem” (Zaluar: 1998, p. 296).

Ou seja, hoje em dia, há uma efetiva adesão de parte de jovens pobres à transgressão, sustentada na crença de que os riscos nela envolvidos são compensados por gratificações sociais que nem se colocavam para a geração de seus pais, pois estes ocupavam posição subalterna no mundo hierarquizado. O acesso à droga e à arma, a base desse estilo de vida, torna possível usufruir uma pauta de bens de consumo e um prestígio que facilita, entre outras coisas, o sucesso junto às mulheres e o temor entre os homens (Velho: 1996).

Dessa forma, o aumento da violência e o fascínio pela vida de bandido estariam associados, entre outras coisas, ao fato de o mundo do crime garantir dinheiro fácil sem ter que “dar duro” o mês inteiro.

Mas isso não é nenhuma novidade na sociedade brasileira, basta lembrarmos dos tradicionais malandros. O diferencial nos dias de hoje encontra-se no fato de que as últimas gerações estão passando por um processo de desencantamento do mundo, isto é, de mudança de visão de mundo. Em outras palavras, estaria ocorrendo uma perda da perspectiva de que a situação possa melhorar por meio do trabalho formal, o que provocaria um desespero de tal monta nesses garotos que acabam entrando no crime mesmo sabendo que talvez

não passem dos vinte cinco anos de idade: “Mesmo sabendo que o preço é alto, ele prefere viver pouco como rei do que muito como ninguém”.⁴²

Esse pessimismo em relação ao futuro surge, principalmente, quando esses jovens olham para casa e vêem seus pais, irmãos mais velhos, parentes, vizinhos trabalharem a vida toda esperando melhorar de vida e nada conseguirem.

Esses jovens repudiam o trabalho porque, na visão deles, este deixou de ser uma forma de ascensão de vida, conseqüentemente passam a condenar o trabalhador por considerá-lo “otário”.

A obra de Lins, de forma ficcional, refere-se a esse desencanto e a repulsa ao trabalho:

Depois que sua avó morreu, Cabeleira resolveu que não andaria mais duro, trabalhar que nem escravo, jamais; sem essa de ficar comendo de marmitta, receber ordens dos branquelos, ficar sempre com o serviço pesado sem chance de subir na vida, acordar cedo para pegar no batente e ganhar merreca... Não, não seria otário de obra, deixava essa atividade, de bom grado, para os paraíbas que chegavam aqui morrendo de sede. (p. 51)

Cleide, mulher do bandido Alicate, pede para o marido largar aquela vida de crime, porque a qualquer momento poderia acontecer algo pior. Alicate tinha medo de amanhecer com a boca cheia de formiga, mas tornar-se “otário” na construção civil, jamais, “Essa onde de comer de marmitta, pegar ônibus lotado pra ser tratado que nem cachorro pelo patrão, não isso não” (p. 142).

Mesmo sabendo das dificuldades para “arrebentar a boa” e que muitos não chegariam a casa dos trinta anos, os jovens do romance de Lins preferem se envolver com o crime a ter como opção o trabalho formal, pois, os “otários”

⁴² Depoimento de um soldado do tráfico para o rapper MV Bill. Entrevista de MV Bill à *Revista Caros Amigos*. São Paulo: 99: 30-36, jun. 2005.

acordam cedo, comem marmitta fria todos os dias e ao final do mês recebem em troca um salário miserável que não dá nem para garantir a sobrevivência da família, uma verdadeira “ausência da ética de valorização do trabalho”.

Todas as histórias escritas por Lins passam-se no bairro carioca de Cidade de Deus, com raras incursões a outras regiões que, por sua vez, mostram-se apenas nos assaltos ou nas idas à praia dos “cocotas” (play boys da favela). O efeito dessa concentração permite, por um lado, um esmiuçar etnográfico daquela comunidade e, por outro, reitera o insulamento a que estão submetidos os excluídos da sociedade brasileira.

O foco restrito à Cidade de Deus nos faz lembrar de filmes como *Feios, sujos e malvados* de Étore Scola. Filme que conta as peripécias de uma família bastante pobre da periferia de uma cidade italiana. Restringindo o foco, Scola conseguiu ver detalhes que só chegando muito perto poderíamos enxergar. Vemos no romance *Cidade de Deus*, devido a todas as circunstâncias que o cercam, elementos que podem nos ajudar a compreender o mundo do crime e a explosão da violência no Brasil possíveis de serem vistos por alguém viveu e/ou vive bem próxima dessa realidade.

Dessa forma, pensamos que ao narrar o desenvolvimento do crime e da violência no Rio de Janeiro, Lins transpassou para a sua obra uma transformação que vem ocorrendo no conjunto da sociedade brasileira. Na primeira parte, “A história de Cabeleira”, vemos uma imagem romântica da criminalidade com ênfase para a figura do “bom” malandro. Aquele bandido que não rouba na área, paga cerveja para a rapaziada, não esculacha ninguém. Nesta parte a resolução dos problemas se daria por meio da conciliação e o malandro seria uma espécie de

tipo ideal desse período. Mas, com a introdução da cocaína e a falta de perspectiva em melhores condições de vida, instalaria uma situação de conflito. A partir desse momento imperariam o tráfico de drogas, os assaltos, os assassinatos, os estupros etc. praticados por jovens cada vez mais jovens. Com a narrativa ganhando ritmo semelhante à de filmes de ação, a poesia vai sendo substituída pela prosa e esta pela reportagem policial e o malandro sendo transformado em marginal.

Digamos que a forma anterior de marginalidade era bem mais simpática, para não dizer menos anti-social (...). É como se dentro da desigualdade houvesse uma certa homeostase do todo, até certo ponto tolerável, que a guerra do narcotráfico vem romper. No interior desta última e de suas exigências sem perdão, a alegria da vida popular e o próprio esplendor da paisagem carioca tendem a desaparecer num pesadelo, o que é um dos efeitos mais impressionantes do livro. (Schwarz: 1999, pp. 170/1)

Por fim, acreditamos que ao construir uma narrativa sobre a violência do bairro Cidade de Deus, a partir de anotações de pesquisa de campo e de sua condição de ex-favelado, Lins nos oferece uma importante experiência para se compreender a violência que assola todo o país, e em especial o Rio de Janeiro, com o mérito de não mostrar o banditismo como um ato de rebeldia ou transgressão das classes populares contra a ordem capitalista. Com isso, constrói uma paisagem do Brasil que possibilita uma maior explicitação das contradições que marcam a nossa sociedade, regida por uma estrutura que funciona como uma perversa máquina de exclusão, sob a aparência da falsa promessa de harmonia, que não pretende promover a absorção plena dos moradores das favelas e das periferias. Dessa forma, temos em mãos “*uma radiografia da desigualdade*” (Rocha: 2004).

9. DA CONCILIAÇÃO AO CONFLITO:

9.1 - *Romance e nação:*

No Brasil, o romance tornou-se uma presença literária socialmente significativa somente no século XIX. Foram escritos, à época, narrativas fundacionais: romances em que o desejo sexual das personagens era densamente relacionado com a política, e os conflitos entre os vários grupos eram solucionados por meio de casamentos, isto é, conciliação. Essas obras objetivavam alavancar a construção da nação contra as forças centrífugas das diferentes regiões. Ou seja, as narrativas fundacionais desse período fizeram mais do que entreter leitores. Desenvolveram fórmulas paradigmáticas para a solução de conflitos culturais e criaram um gênero literário conciliatório (Candido: 1957; Bosi: 1994).

Dessa forma, o processo ficcional no Brasil identificou-se, num primeiro momento, com o projeto de representar a nação como algo imanente, em que as narrativas de fundação e de construção da “comunidade imaginada” implantam e ratificam os discursos de conciliação nacional e da História como progresso civilizatório.

É somente com a obra Machado de Assis que esse quadro começa a mudar. Surgem distintas respostas para o desafio de representar discursivamente a nação e a identidade cultural. Além de Assis, temos os cortiços de Aluísio

Azevedo, os sertanejos de Euclides da Cunha, os macunaímas de Mário de Andrade, a sensualidade de Jorge Amado, etc.

A literatura marginal seria mais uma forma de representar o Brasil. No entanto, com algumas particularidades, pois seus autores se propõem pensar a nação a partir de suas margens e, neste sentido, questionam os discursos que estabelecem a identidade nacional como uma essência atemporal e originária.

Dessa forma, identificamos na obra de Ferréz marcas que representam a nação e a identidade cultural de forma diferenciada das narrativas fundacionais e, ao mesmo tempo, diferente de outros autores que pensaram o assunto como Mário de Andrade, Jorge Amado, Ariano Suassuna, etc. Daí a necessidade de entender como este autor representa a nação e a identidade cultural brasileira nos seus romances.

9.2 - Identidade cultural:

Partindo dos comentários acima, faz-se necessário esclarecer alguns pontos relacionado a identidade cultural. Segundo o crítico cultural jamaicano Stuart Hall, “a questão da identidade está sendo extensamente discutida na teoria social [atualmente]” (2000, p. 07), pois, para muitos teóricos, as velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até então visto como um sujeito unificado.

Essa “crise de identidade” faria parte de um processo mais amplo de mudança que vem deslocando as estruturas e processos centrais das sociedades modernas e abalando os quadros de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social. Ou seja, um tipo diferente de mudança estrutural estaria transformando as sociedades modernas no final do século XX e início do XXI, fragmentando as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que, no passado, tinham fornecido sólidas localizações para os indivíduos.

Esta perda de um “sentido de si” estável é chamada, algumas vezes, de deslocamento ou descentração do sujeito. Esse duplo deslocamento – descentração dos indivíduos tanto de seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmos – constitui uma crise de identidade para o indivíduo. (Hall, 2000, p. 09)

Em outras palavras, o sujeito que era visto até então como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado, composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não-resolvidas.

Esses processos de mudança tomados em conjunto representam um processo de transformação tão fundamental e abrangente que somos compelidos a perguntar se não é a própria modernidade que está mudando. Essa mudança estaria relacionada com o processo de Globalização e possuiria um caráter bem peculiar, isto é, a sociedade moderna seria caracterizada por um processo de mudança constante, rápida e permanente. Isso provocaria mudanças na ordem social, já que, os modos de vida colocados em ação pela modernidade nos livram, de uma forma bastante inédita, de todos os tipos tradicionais de ordem social.

Tanto em extensão, quanto em intensidade, as transformações envolvidas na modernidade são mais profundas do que a maioria das mudanças características dos períodos anteriores (Giddens: 1992).

Como as identidades culturais não são coisas com as quais nos nascemos, mas são formadas e transformadas no interior da representação, a noção de nação passaria por uma vasta transformação. Mesmo porque as pessoas que compõem um país não são apenas cidadãos passivos de uma nação; elas participam da idéia da nação tal como representada em sua cultura nacional. Ou seja, uma nação é uma comunidade imaginada e é isso que explica seu poder para gerar um sentimento de identidade e lealdade (Anderson: 1989).

Portanto, a identidade cultural seria uma representação, ou seja, um modo de construir sentidos que influenciam e organizam tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmo. E os textos narrativos teriam grande importância nessa construção, pois, as obras literárias, tal como são contadas e recontadas, fornecem uma série de histórias, imagens, cenários, símbolos e rituais que representam as experiências partilhadas, as perdas, os triunfos e os desastres que dão sentido ao grupo social (Ianni: 1999).

9.3 – *Malandragem X marginalidade:*

Segundo João Cezar de Castro Rocha, professor de literatura da UFRJ, o conceito de dialética da malandragem desenvolvido por Antonio Candido e aprimorado por Roberto DaMatta envelheceu e foi atropelado pela violência que atinge toda a sociedade brasileira. A manifestação literária que representaria discursivamente esse novo tipo de sociedade seria a literatura marginal.

A saga do crime organizado e a brutalidade da violência das personagens descritas por essa nova literatura mostrariam que a caracterização da cultura brasileira contemporânea exige novos modelos de análise, capazes de estimular a uma outra leitura dessa experiência literária.

Rocha defende que esse novo modelo de análise estaria calcado na “dialética da marginalidade”, um tipo de interpretação que privilegiaria o conflito no lugar da conciliação.

“A hipótese da emergência da dialética da marginalidade ajuda a compreender o ponto comum de um grande número de produções recentes que desenham uma nova imagem do país; imagem essa definida pela violência...” (Rocha, 2004, p. 06).

No Brasil de hoje não existiriam mais as alianças entre os estabelecidos e excluídos, como transparecem nos personagens de José de Alencar. Pois, se no personagem de Moacir, filho de Iracema, que, mesmo sendo o “filho da dor”, acumulava em si o conjunto das vastas esperanças depositadas na união do qual era representante. Nas figuras dos romances de Ferréz encontramos uma perspectiva oposta: do ângulo do excluído surge um retrato hediondo do Brasil e neste novo cenário caberiam apenas sonhos que podem acabar em morte –

devido a uma batida policial ou a um acerto de contas entre quadrilhas, desejos incessantemente frustrados pelas miseráveis condições de vida; e a vivência única e agonizante do tempo presente, um vez que a instabilidade da vida dos personagens confere a dimensão da impossibilidade quanto aos projetos de futuro (Rocha: 2004; Mello, 2000).

Ou seja, não existiria mais a aliança entre os grupos estabelecidos e os excluídos. A compaixão com os pobres e desvalidos foi-se embora com o aumento da violência e, principalmente, com os bandidos rompendo a barreira que dividia as classes (cor, vestimenta, fala).

A história envolvendo o personagem Dinoitinha do romance *Manual prático do ódio* ilustra algumas idéias que acabamos de afirmar. Dinoitinha vendia maços de rosas para ajudar sua família. Certo dia, num farol de trânsito, o garoto tenta vender para uma senhora: “- Talvez para o namorado, moça?”. Ela responde que sim, vasculha a bolsa, mas não encontra nota pequena (só tinha uma nota de R\$ 50), e as rosas custavam R\$ 1. Diz para o garoto que compraria da próxima vez, mas Dinoitinha puxa uma rosa lhe entrega e diz: “ – Deixa disso, dá pra ele”. Constrangida com tal ato, pois, os preconceitos de classe lhe ensinaram que aquelas crianças que vendiam mercadorias no trânsito de São Paulo eram todos bandidos ou aspirantes à bandido, pega uma cartão da bolsa e diz para o menino que “se um dia precisasse podia ligar, qualquer coisa que quisesse, foi o que disse, ele pegou, não entendeu bem, mas pegou, o fato abriu” (2003, p. 71).

Algum tempo depois, o pai de Dinoitinha morre e sua mãe não tinha dinheiro para custear o enterro. O garoto lembra o que a senhora que conheceu no farol de trânsito disse: “se um dia precisasse podia ligar, qualquer coisa que quisesse”. Resolve tentar:

- Alô?
 - Tá, é o Dinoitinha.
 - Quê?
 - É o Dinoitinha.
 - Está querendo falar com quem, por favor?
 - Com a dona do carro.
 - Que carro?
 - A dona do carro que me deu esse cartão.
 - Ah!, mas quem é você?
 - Eu sou o menino que vende rosa.
 - Certo, estou lembrando, o que você quer?
 - Eu liguei porque o meu pai morreu e...
 - Ó menino, vamo pará de papo-furado, cê tá querendo a merda do dinheiro não é?
 - Não, moça, é que meu pai...
 - É fogo, por isso não gosto de nada de graça, uma merda de uma rosa e...
 - Moça, é que meu pai morreu e...
 - Vai pra puta que te pariu, menino, cê num tem o que fazer, não é? Seu trombadinha.
 - Mas moça...
 - Ah! vai pro inferno, não tenho tempo pra isso não.
- O telefone foi desligado, Dinoitinha ficou com ele por alguns segundos no ouvido, sua mãe perguntava a todo momento o que estava acontecendo, ele largou o aparelho: Ela tá nervosa mãe, depois a gente liga. (2003, p. 243/4)

Os tempos mudaram e as cidades brasileiras de hoje não seriam mais habitadas por Moacir, “filho da dor”, ou por malandros como Leonardo pai e Leonardo filho. O malandro está morto e quem ocupa agora a cena é o marginal. Não há mais espaços para gritos como “- Seja marginal, seja herói!”, nem para a santificação dessas pessoas. Ao contrário, o que vemos hoje é a ojeriza a

qualquer tipo de santificação advinda justamente por parte daqueles que, anteriormente foram santificados.⁴³

O Brasil de hoje tem como cenário crianças empastelando cocaína, separando balas de fuzil HK-47 de fabricação russa ou do fuzil AR-15 de fabricação israelense. O quadro que temos diante de nós é de um país que está passando por significativas modificações e tornando-se um lugar marcado pela violência e o conflito, isto é, caracterizado pela dialética da marginalidade.

⁴³ O filme Cidade de Deus, por exemplo, aplaudido pela crítica, não foi bem recebido pelos moradores da favela retratada no filme. Para eles, segundo a imprensa divulgara à época da sua exibição, o filme foi uma 'infâmia' e só ajudou a 'difamar ainda mais a favela. Os termos infâmia e difamação são dos próprios moradores.

10. CONSIDERAÇÕES FINAIS:

Depois da explosão do funk no início dos anos noventa e a sua posterior criminalização, não imaginaríamos que manifestações culturais saídas da periferia das grandes cidades brasileiras pudessem, em tão pouco tempo, ocupar o cenário cultural brasileiro.

Mas o que está acontecendo neste início de milênio é de outra ordem. A cultura saída da periferia nos dias de hoje não se restringe ao campo musical como naquele momento. Ela se expande para outros campos, como o literário e o audiovisual.

Ao lado de grupos como Racionais MC's, Rappa, Sistema Negro e cantores como Sabotagem, MV Bill, Gog, Happin Hood etc., temos nomes como dos escritores Paulo Lins, autor do mundialmente conhecido *Cidade de Deus* e de Ferréz autor de *Capão Pecado* e *Manual prático do ódio*.

Oscilando entre a condenação e sua glamourização no mercado, esse movimento saído da periferia vem promovendo a emergência de novos sujeitos sociais portadores de um determinado discurso que, aos poucos, vem se afirmando na cena cultural.

A cultura da periferia ocupa a mídia com um novo discurso de rebeldia e potência, decisivo na mobilização e sedução das camadas juvenis, sejam elas da periferia ou não. E mais do que isso: vem se impondo como novo discurso com conotações políticas, para além dos guetos e faixas etárias. (Bentes e Herschmann: 2002, p. 10).

Para além dessa imagem midiática palatável dessas pessoas, suas manifestações culturais que falam de tráfico de drogas, preconceito racial e social, pobreza e cultura ganham sentido mais sócio-político que cultural, numa espécie de pano de fundo de tempos mais conflituosos, nos quais a idéia de conciliação social é substituída pelo discurso do conflito, afastando-se de certa vertente cordial de manifestações culturais como o samba nos anos cinquenta e sessenta.

Dessa forma, analisar esses fenômenos culturais neste momento significa tratar dessas manifestações dentro de um novo contexto, mais amplo, em que as culturas saídas da periferia das metrópoles aparecem não simplesmente como sob-produtos da violência social do país, mas como um discurso capaz não só de espelhar a realidade dessas localidades, mas que, de alguma forma, exprime a reivindicação da ampliação da cidadania ao segmento social que habita essas áreas urbanas.

Sendo assim, vemos emergir novos sujeitos do discurso, que saem de territórios estigmatizados da cidade e ascendem à esfera midiática, trazendo um discurso renovado, distante das instituições políticas mais tradicionais, mas próximos da esfera da cultura e de grupos sociais.

Talvez esses autores pudessem ser considerados como uma espécie de porta-vozes das periferias, favelas, morros, pois, após a crise das vanguardas artísticas e intelectuais nos anos setenta, emergem como os novos intelectuais locais, orgânicos, forjados ao longo dos anos 80 e especialmente dos anos 90, no bojo de uma cultura popular ou minoritária com maior autonomia.

Esses novos sujeitos do discurso, como os rappers Mano Brown, MV Bill, Happin Hood e escritores como Paulo Lins e Ferréz, acabam por destituir os tradicionais mediadores da cultura e passam de objetos a sujeitos do discurso, novidade que contribuí para acabar com o paternalismo remanescente dos anos 60 e 70.

Talvez, por isso, essas manifestações culturais são vistas freqüentemente pelos intelectuais e pela classe média como parte de um conjunto de expressões “de baixo nível” e “grotesca”, num discurso reativo e conservador, feito em nome do “bom gosto” e da “alta cultura”.

Concluimos dizendo que a imagem criada por essa nova cultura sobre a periferia, morro e favela é produzida pelos periféricos vêm rivalizando com os discursos espetacularizados da polícia e de programas de TV como “Cidade Alerta”, “Brasil Urgente” e outros, e, no limite, contribui para mudar a compreensão que temos das periferias das grandes cidades brasileiras.

11. BIBLIOGRAFIA:

Literatura marginal:

ANDRÉ DU RAP. **Sobrevivente André du Rap, do Massacre do Carandiru.** Coord. Editorial Bruno Zeni. São Paulo: Labortexto Editorial, 2002.

FERRÉZ. **Capão Pecado.** São Paulo: Labortexto Editorial, 2000.

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

_____. Sobreviver em São Paulo. In: **Folha de São Paulo:** 24 de janeiro de 2004, p. A3.

JESUS, Carolina Maria. **Quarto de Despejo: diário de uma favelada.** São Paulo: Ática, 1993.

JOANIDES, Hiroito de Moraes. **Boca do Lixo.** São Paulo: Labortexto Editorial, 2003.

JOCENIR. **Diário de um detento: o livro.** 2ª ed. São Paulo: Labortexto Editorial, 2001.

LINS, Paulo. **Cidade de Deus.** São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

ORTIZ, Esmeralda do Carmo. **Esmeralda, por que não dancei.** 3ª ed. São Paulo: Senac, 2001.

Artigos, ensaios e livros:

ADORNO, Sérgio. Exclusão socioeconômica e violência urbana. **Sociologias.** Porto Alegre: 8. 84-135. jul/dez. 2002.

ADORNO, T. W. **Dialética do esclarecimento.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

ÂNGELO, Ivan. Nós, que amávamos tanto a literatura. In: SCHWARTZ, Jorge e SOSNOWSKI, Saúl (orgs.). **O trânsito da memória.** São Paulo: Edusp, 1994. (69-73)

BARBOSA, Antonio Carlos Rafael. **Um abraço para todos os amigos: algumas considerações sobre o tráfico de drogas no Rio de Janeiro**. Niterói: Ed. da Universidade Federal Fluminense, 1998.

BARCELLOS, Caco. **Abusado: o Dono do Morro Dona Marta**. 13ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2005.

BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política**. 7ª ed. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1986. (Obras Escolhidas).

BENTES, Ivana & HERSCHMANN, Micael. O espetáculo do contradiscurso. In: **Folha de São Paulo – Mais**. São Paulo: 09-11, 18 de Agosto/2002.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade**. Trad. Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. 2ª ed. São Paulo: Cia das Letras, 1994.

BOURDIEU, Pierre. A Gênese dos conceitos de *habitus* e de campo. In: _____. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998, pp. 59-73.

_____. Campo de Poder, Campo Intelectual e Habitus de Classe. In: BOURDIEU, Pierre. **A Economia das Trocas**. Introdução, organização e seleção de textos de Sérgio Miceli. São Paulo: Perspectiva, 1992a, pp. 183-202.

_____. Campo Intelectual e projeto criador. In: VÁRIOS AUTORES. **Problemas do estruturalismo**. Rio de Janeiro: Zahar, 1968, 105-145.

_____. Introdução a uma sociologia reflexiva. In: BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998, pp. 17-58.

_____. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Cia das Letras, 1996b.

BRANDÃO, Ignácio de Loyola. Literatura e resistência. In: SCHWARTZ, Jorge e SOSNOWSKI, Saúl (orgs.). **O trânsito da memória**. São Paulo: Edusp, 1994. (175-183)

BUENO, Wilson. Narrativa é caricatural e pretensiosa. In: **O Estado de São Paulo**. São Paulo: 23 de agosto de 1997.

CALDEIRA, T. P. R. **Cidade de muros: crime, segregação e cidadania em São Paulo**. São Paulo: Edusp/Paralelo 34, 2000.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos**. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1957.

_____. **Na sala de aula**. São Paulo: Ática, 1986.

_____. **Literatura e Sociedade**. 8ª ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.

_____. **O Discurso e a Cidade**. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

CEVASCO, Maria Elisa. **Dez lições sobre os estudos culturais**. São Paulo: Boitempo, 2003.

CHAUÍ, Marilena. **Cultura e Democracia: o discurso competente e outras falas**. 8ª ed. São Paulo: Cortez, 2000.

CIMENIETKI, Eleonara Z. Três propostas para o próximo milênio: *Cidade de Deus* de Paulo Lins, *A lição de Prático*, de Maurício Luz e o *Trono da rainha Jinga*, de Aberto Mussa. In: **Rev. TB**. Rio de Janeiro: 141: 103-111, jun. 2000.

COUTINHO, Carlos N. **Cultura e sociedade no Brasil: ensaios sobre idéias e formas**. 2ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.

CUCHE, Denys. **A noção de cultura nas ciências sociais**. Trad. Viviane Ribeiro. São Paulo: EDUSC, 1999.

CULT – **Revista Brasileira de Cultura**. São Paulo: 59: 34-44, jul/2002.

DURHAN, Eunice Ribeiro. A sociedade vista da periferia. In: **RBCS**. São Paulo: 1: 84-99, jun. 1986.

ELIAS, Nobert. **O Processo Civilizador. Uma história dos costumes**. Trad. Ruy Jungmann. Rio de Janeiro: Jorde Zahar Editor, 1990.

_____. e SCOTSON L. John. **Estabelecidos e Outsider: Sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 2000.

_____. **Mozart: sociologia de um gênio**. (Org.) Michael Schröter; trad. Sérgio Goes de Paula. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995.

ESLAVA, Fernando Villarraga. Literatura marginal: o assalto ao poder da escrita. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**. Brasília: 24: 35-51, jul/dez. 2004.

FONSECA, Rubem. **O cobrador e outros contos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979.

FAUSTO, Boris. **Crime e criminalidade – a criminalidade em São Paulo (1880-1924)**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. **História do Brasil**. São Paulo: Edusp, 1994.

FRANCO, Renato. **Itinerário político do romance pós-64: A Festa**. São Paulo: Ed. Unesp, 1998.

FRIAS FILHO, Otavio. Cultura bandida. In: **Folha de São Paulo**: 24 de junho de 2003, p. A2

GARCIA, Walter. Ouvindo Racionais MC's. **Tereza: revista de Literatura Brasileira**. São Paulo. 4/5: 166-180, 2004.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

GIASSONE, Ana Cláudia. São Miguel e o dragão: cidade e violência em *O Matador* de Patrícia Melo. In: **Rev. TB**. Rio de Janeiro: 141: 63-85, jun. 2000.

GIDDENS, Antony. **As conseqüências da modernidade**. São Paulo: Editora Unesp, 1992.

GOLDMANN, Lucien. **Sociologia do romance**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.

GUIMARÃES, Maria Eduarda Araújo. **Rap: a periferia em primeira pessoa**. Disponível na internet no site: www.sbsociologia.com.br/gts/gt21.pdf. Artigo capturado no dia 10 de junho de 2005.

MACHADO, Guacira Marcondes. Uma leitora de *26 poetas hoje*. In: **Revista de Letras**. São Paulo, 20:89-98, 1980.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 4ª ed. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.

HOBBSAWN, Eric. **Era dos Extremos: o breve século XX**. 2ª ed. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Cia das Letras, 2000.

HOGGART, Richard. **As utilizações das culturas**. Lisboa: Presença, 1973.

HOLLANDA, Heloísa Buarque. **Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde, 1960-1970**. Rio de Janeiro: Rocco, 1980.

_____. (org.). **26 poetas hoje**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1998.

IANNI, Octavio. **Ensaio de Sociologia e Cultura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

_____. Sociologia e literatura. In: SEGATTO, José Antonio e BALDAN, Ude (Orgs.). **Sociedade e Literatura no Brasil**. São Paulo: Editora Unesp, 1999.

JACOBY, Russell. **Os últimos intelectuais: a cultura americana na era da academia**. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Edusp, 1990.

LAHUERTA, Milton. A democracia difícil: violência e irresponsabilidade cívica. In: **Estudos de Sociologia**. São Paulo: 10: 35-50, 2001.

_____. Os intelectuais e os anos 20: moderno, modernista, modernização. In: LORENZO, H. C. de & COSTA, W. P. (Orgs.) **A década de 20 e as origens do Brasil moderno**. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1997, pp. 93-114.

LIMA, Luis Costa. Análise sociológica. In: **Teoria da literatura em suas fontes**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983, vol. 2.

LOBO, Elisabeth Souza. Caminhos da Sociologia no Brasil: Modos de Vida e Experiência. In: **Tempo Social: Revista de Sociologia da USP**. São Paulo: 4: 7-15, 1992.

LUKÁCS, Georg. **Ensaio sobre literatura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

MANNHEIM, Karl. **Sociologia da Cultura**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

MELLO, Cléa Corrêa. O desafio crítico de Cidade de Deus. In: **Rev. TB**. Rio de Janeiro: 141: 123-149, jun. 2000.

MELO, Patrícia. **Inferno**. São Paulo: Cia das Letras, 2000.

_____. **O matador**. 2ª ed. São Paulo: Cia das Letras, 1997.

MIGUEL, Luis Felipe. **Um bicho solto no campo literário**. Disponível na internet via www.unb.br/il/te/boletim. Arquivo capturado em 04 de maio de 2003.

MOTA, Carlos G. **Ideologia da cultura brasileira (1933-1974)**. 4ª ed. São Paulo: Ática, 1978.

NAGIB, Lúcia. A língua da bala: realismo e violência em *Cidade de Deus*. In: **Novos Estudos Cebrap**. São Paulo: 67: 181-191, nov/2003.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira & identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

PAIVA, Marcelo Rubem. Eu amo essa cidade. In: **Folha de São Paulo**: 24 de janeiro de 2004, p. A3

PELLEGRINI, Tânia. No fio da navalha: literatura e violência no Brasil hoje. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**. Brasília: 24: 15-34, jul/dez. 2004.

PEREIRA, Carlos Alberto M. **Retrato de época: poesia marginal**. Rio de Janeiro: Fundart, 1981.

PONTES, Heloisa. Círculo de intelectuais e a experiência social. In: **RBCS**. São Paulo: 34: 57-69, jun/1997.

_____. **Destinos mistos: os críticos do Grupo Clima em São Paulo (1940-1968)**. São Paulo: cia das Letras, 1998.

RIBEIRO, Jorge Paulo. Cidade de Deus – memória e etnografia em Paulo Lins. **Lugar Comum: estudos de mídia, cultura e democracia**. Rio de Janeiro: 11: 73-98, maio/ago. 2000.

ROCHA, J. C. de Castro. Dialética da marginalização. In: **Folha de São Paulo – Mais**. São Paulo: 628: 04-08, 29 de fev/2004.

RODRIGUEZ, Benito Martinez. O ódio dedicado: algumas notas sobre a produção de Ferréz. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**. Brasília: 24: 53-67, jul/dez. 2004.

SADER, Eder e PAOLI, Maria Célia. Sobre “classes populares” no pensamento sociológico brasileiro (Notas de leitura sobre acontecimentos recentes). In: CARDOSO, Ruth (coord.) **A aventura antropológica. Teoria e pesquisa**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986, pp. 39-67.

SAID, Edward. **Cultura e imperialismo**. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Cia das Letras, 1995.

_____. **Cultura e política**. Org. Emir Sader; trad. Luiz Bernardo Pericás. São Paulo: Boitempo, 2003.

SCHWARZ, Roberto (org.). **Os pobres na literatura brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. **Duas meninas**. São Paulo: Cia das Letras, 1997.

_____. **Seqüências brasileiras: ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. **Cultura e política**. São Paulo: Paz e Terra, 2001. (Coleção leitura)

SCHORSKE, C. E. **Viena fin-de-siécle: política e cultura**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

Shusterman, Richard. **Vivendo a arte: o pensamento pragmatista e a estética popular**. São Paulo: Editora 34, 1998.

SOARES, Luiz Eduardo. **Meu castelo de general: quinhentos dias nos front da segurança pública do Rio de Janeiro**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. Novas políticas de segurança pública. **Estudos Avançados**. São Paulo: 47: 75-96, 2003.

_____, MV BILL e ATHAYDE, Celso. **Cabeça de porco**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

SPOSATI, Aldaíza. **Cidade em Pedações**. São Paulo: Brasiliense, 2001.

VALLE, Edênio e QUEIROZ, José J. (orgs.) **A Cultura do Povo**. 3ª ed. São Paulo: Cortez, 1984.

VELHO, Gilberto. Violência, reciprocidade e desigualdade: uma perspectiva antropológica. In: _____ e ALVITO, Marcos (Org.). **Cidadania e violência**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ/Editora FGV, 1996.

VELOSO, Caetano. **Verdade tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

VENTURA, Roberto. **Estilo Tropical – História Cultural e Polêmicas Literárias no Brasil**. São Paulo: Cia das Letras, 1991.

VENTURA, Zuenir. **Cidade partida**. São Paulo: Cia das Letras, 1997.

_____. O vazio cultural. In: GASPARI, Elio, HOLLANDA, Heloísa Buarque de e VENTURA, Zuenir. **Cultura em trânsito: da repressão à abertura**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000. (40-51)

WEBER, Max. **Economia e sociedade: fundamentos da sociologia compreensiva**. Brasília: Unb, 2000.

WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e Literatura**. Trad. Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1971.

_____. **Cultura e sociedade – 1780-1950**. Trad. Leônidas H. B. Hedenberg. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1969.

_____. **O campo e a cidade na história e na literatura**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

ZALUAR, Alba. **A máquina e a revolta: As organizações populares e o significado da pobreza**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. Para não dizer que não falei de samba: os enigmas da violência no Brasil. In: NOVAIS, Fernando A. (Coord.); SCHWARCZ, Lília Moritz (Org.). **História da Vida Privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea**. São Paulo: Companhia das Letras, v. 4, 1998, pp. 245-318.

_____. A globalização do crime e os limites da explicação local. In: VELHO, Gilberto e ALVITO, Marcos (Org.). **Cidadania e violência**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ/Editora FGV, 1996.

_____. Violência e crime: saídas para os excluídos ou desafios para a democracia? In: _____. **Integração perversa: pobreza e tráfico de drogas**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.

_____. Mediadores da paz. In: _____. **Integração perversa: pobreza e tráfico de drogas**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004a.

_____. Masculinidades, crimes e violência. In: _____. **Integração perversa: pobreza e tráfico de drogas**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004b.

ZIBORDI, Marcos. Literatura marginal em revista. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**. Brasília: 24: 69-88, jul/dez. 2004.